

TEATRO

Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana/AÑO 9/NÚMERO 11 -12/1999

ARGENTINA:

EL CELCIT EN ACCIÓN

ESCRIBEN: CILENTO,

FONTANA, GENÉ

HACER TEATRO HOY

ENTREVISTAS A BARBA,

BROOK, LA ZARANDA

ESCRIBEN: COSENTINO, SIMÓN, VIEITES

LA ESCENA IBEROAMERICANA

ESCRIBEN: DUBATTI, HURTADO,

MUGUERCIA, PIGNATARO, SALVAT

DRAMÁTICA LATINOAMERICANA

"PAREJAS" DE SUSANA LASTRETO

CELCIT

TEMPORADA 1999 EN ARGENTINA

1.

II ENCUESTRO
DE TEATRO IBEROAMERICANO

Grupos y espectáculos participantes:
Teatro Piollin (Brasil);
"Vau da sarapalha"
Galiano 108 (Cuba); "Cuando
Teodoro se muera"
y "La virgen triste"
La Troppa (Chile); "Gemelos"
Yuyachkani (Perú);
"No me toquen ese valse"
La Zaranda (España);
"Cuando la vida eterna se acabe"
Teatro Quetzal (Costa Rica); "El viejo
y el mar"
Teatro Nacional Cervantes y Teatro
CELCIT

2.

ESPECTÁCULOS

Cartas a Delmira, sobre poemas y
cartas de Delmira Agustini
Dramaturgia y dirección: Marcelo
Nacci
Aquel mar es mi mar,
Dramaturgia y dirección: Verónica
Oddó
Matando horas, de Rodrigo García
Dirección: Marina Deza
Las vueltas de la vida, de Carolina
Erlich. Grupo El Bavastel Titeres
Boni y Cleta, de Alejandro Oliva y
Bettina Menegazzo
Dirección: Alejandro Oliva
Antígona, un taller-montaje de Juan
Carlos Gené y Verónica Oddó
Dramaturgia y dirección: Mario
Petrosini

3.

INSTITUTO DE ESTUDIOS TEATRALES
PARA AMÉRICA LATINA

a. Tercer programa de talleres de
verano.

Temas de actuación y dirección
teatral

Juan Carlos Gené

Improvisación

Carlos Ianni

El texto en acción

Teresita Galimany

b. Séptimo programa de talleres
de formación y perfeccionamiento

Dirección teatral y puesta
en escena

Juan Carlos Gené

Iniciación actoral

Teresita Galimany

Actuación

Juan Carlos Gené y Verónica Oddó

Temas avanzados de interpretación

Juan Carlos Gené y Verónica Oddó

Creatividad actoral. Taller

con montaje

Carlos Ianni

Iniciación teatral para chicos

Cora Roca

Iniciación teatral para adolescentes

Cora Roca

c. Sexto programa de talleres de
especialización para profesionales
de las artes escénicas

Conjuntamente con el Teatro Nacional
Cervantes

Técnicas de actuación

Luiz Carlos Vasconcellos (Brasil)

Teatro trascendental

Vivian Acosta y José González (Cuba)

Nuevos enfoques

en la dirección teatral

Juan Fernando Cerdas y Rubén

Pagura (Costa Rica)

d.

Talleres especiales

Conjuntamente con el Fondo
Nacional de las Artes

Taller para docentes teatrales y
conductores de grupos

Juan Carlos Gené y Verónica Oddó

e.

Talleres especiales

Conjuntamente con la Subsecretaría
de Cultura de la Provincia de Buenos
Aires

Técnicas de la creación actoral

Juan Carlos Gené, Verónica Oddó,

Carlos Ianni y Teresita Galimany

4.

PROMOCIÓN DEL TEATRO
IBEROAMERICANO
EN ARGENTINA

Conjuntamente con el Teatro Nacional
Cervantes

"Cuando la vida eterna se acabe". **La
Zaranda** (España)

"La historia de Ixquic". **Teatro
Quetzal** (Costa Rica)

5.

PUBLICACIONES

Edición de los dos números
anuales de **Teatro/CELCIT**, revista de
teatrología, técnicas y reflexión sobre
la práctica teatral
iberoamericana

Edición de los números 7 y 8
de la colección **Dramática
Latinoamericana**.

SUMARIO

EL ADIÓS A UN AMIGO 3

ARGENTINA: EL CELCIT EN ACCIÓN 5

OCÉANOS EXISTENCIALES 6

por Juan Carlos Fontana

ENTRE EL COLOR LOCAL Y EL COLOR GLOBAL 10

por Laura Cilento

FORMANDO TEATRISTAS 14

por Juan Carlos Gené



HACER TEATRO HOY / Entrevistas 17

SI LA VIDA NO FUESE ETERNA, NO VALDRÍA LA PENA VIVIRLA 18

Entrevista de Olga Cosentino a La Zaranda

LA ESENCIA DE TODO 21

Entrevista de Manuel Vieites a Peter Brook

EL ACTOR, ANTES DE REPRESENTAR, DEBE EXISTIR 26

Entrevista de Adolfo Simón a Eugenio Barba

LA ESCENA IBEROAMERICANA 29

ARGENTINA. EL CANON DE LA MULTIPLICIDAD 30

por Jorge Dubatti

CHILE. DUELO TEATRAL A TRAVÉS DE MISHIMA/SADE 37

por María de la Luz Hurtado

ESPAÑA. PRIMER INTENTO DE BALANCE... 41

por Ricard Salvat

PERÚ. CUERPO Y POLÍTICA EN LA DRAMATURGIA DE YUYACHKANI 48

por Magaly Muguercia

URUGUAY. LA AVENTURA DEL TEATRO INDEPENDIENTE URUGUAYO 58

por Jorge Pignataro Calero

DRAMATICA LATINOAMERICANA 61

“PAREJAS”

de Susana Lastreto

COMITE EJECUTIVO INTERNACIONAL

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



TCEEALTCRIOT

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 9 / N° 11-12 / 1999

S T A F F

Editor

Luis Molina López

Director

Carlos Ianni

Consejo de Redacción

Juan Carlos Gené

Carmelinda Guimaraes

María de la Luz Hurtado

Francisco Javier

José Monleón

Carlos Pacheco

Carlos José Reyes

Beatriz Rizk

Orlando Rodríguez

Consejo Asesor

Eugenio Barba

Enrique Buenaventura

Osvaldo Calatayud

Marco Antonio de la Parra

Claudio Di Girólamo

Guillermo Heras

Juan Antonio Hormigón

Fanny Mikey

Magaly Muguercia

Patrice Pavis

Fernando Peixoto

Roberto Perinelli

Eduardo Rovner

Ricard Salvat

Juan Villegas

George Woodyard

Coordinación Gráfica

Eli Gutiérrez

Diseño Gráfico

Patricia Jastrzebski

TCEEALTCRIOT

Tapa: "Asterión", de Guillermo Angelelli

La edición de este número ha sido posible gracias al apoyo del Instituto Nacional del Teatro y el Fondo Nacional de las Artes. Las notas expresan el pensamiento de sus autores y su publicación no supone, necesariamente, adhesión por parte del editor ni la dirección.

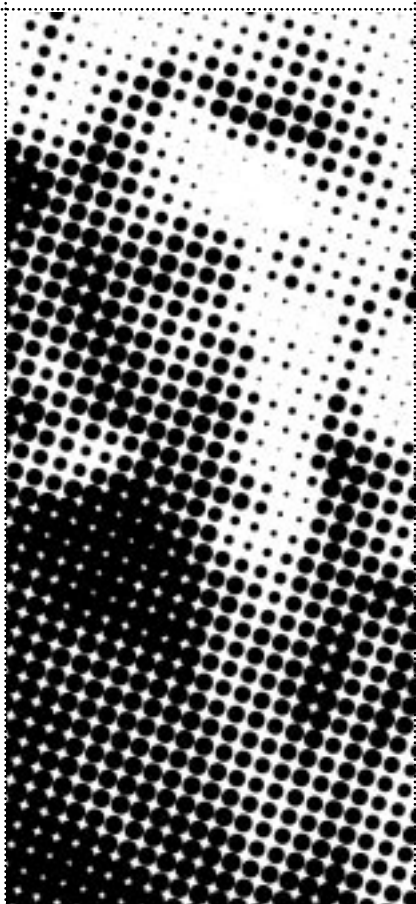
Redacción y administración: Bolívar 825, (1066) Buenos Aires, Argentina. Teléfono y fax: (5411) 4361-8358.
Internet: <http://argen-guia.com/celcit>

EL ADIÓS A UN AMIGO

“La gente me va a juzgar por lo que haga. Si me equivoco, si me sale mal, van a decir ¿para qué volvió, para esto, que no tiene ningún valor?”, decía Chacho en octubre del 96, cuando volvió a la Argentina y aceptó el cargo de Director del Teatro Nacional Cervantes en medio de una polémica cultural por haber aceptado convertirse en funcionario. Pero Dragún siguió adelante, seguro de tener cómplices, como cuando estuvo al frente de Fray Mocho y participó de Teatro Abierto, “negocios autárquicos y anárquicos”, de autoridad compartida y complicidades, dijo a propósito de estas uniones. Participación “para hacer lo que se pueda”, como lo intentó hasta hace unos días, cuando lo sorprendió la muerte.

Dragún fue uno de los creadores que con mayor perseverancia hizo del teatro su principal medio de expresión. Fundía en este arte vida y obra, su historia personal, social y política. “Siempre y sin darme cuenta escribo sobre mi vida”, decía a propósito del contenido de sus obras. Había nacido en Entre Ríos pero muy pronto llegó a Buenos Aires. El teatro lo atraía más que la universidad. Dejó los estudios para dedicarse de pleno a esta actividad, y en 1947 escribió su primera obra: *El gran duque ha desaparecido*, una pieza que nunca se estrenó. Poco después se incorporó al elenco del Teatro IFT y después al Teatro Popular Fray Mocho, donde en 1956 dio a conocer un drama histórico político, *La peste viene de Melos*. Ese mismo año se estrenó *Historias para ser contadas, tragicomedia de la vida cotidiana*, lo mismo que *Los de la mesa diez*, también llevada al cine. Otra pieza histórica fue *Tupac Amaru*, bien recibida en diferentes ciudades latinoamericanas, y *Desde el 80*, ésta en colaboración con Andrés Lizarraga. “Es difícil encontrar las palabras justas para hablar de

Dragún –dice Roberto Cossa –. En principio quiero recordar que no sólo se va un autor muy importante sino también el más grande y vital de los provocadores en materia organizativa. Chacho participó de innumerables eventos, fue un militante del teatro independiente, del Fray Mocho, desplegó gran actividad en México y Cuba, donde se lo recuerda con gran cariño, en Teatro Abierto, que fue inspiración suya, y hasta ahora en el Cervantes. Dragún fue un compañero entrañable, querible. No tenía resentimientos sino mucha grandeza, y estaba abierto a todo lo nuevo, muy cerca de los jóvenes. Fue un amigo, maestro, socialista.” La realidad nacional fue un tema dominante en las obras de Dragún a partir de 1959, cuando escribió *El jardín del infierno*, retrato



de la devastación que ejerce sobre el individuo un entorno aberrante. Una línea que continuó en *Y nos dijeron que éramos inmortales* Historia de mi esquinu. De 1963 es *Milagro en el mercado viejo*, premiada por Casa de las Américas y posteriores *Amoretta*, *Una mujer por encomienda* y *Heroica Buenos Aires* publicada en 1966, donde intenta recrear la picaresca popular. Censurada en su época, esta pieza fue estrenada recién en 1984, allí aventuraba una definición de la clase media argentina. Y siguieron muchas más: *Dos en la ciudad* o *El amasijo*, *Historias con cárcel*, *Pedrito el Grande* y piezas en colaboración como *¿Y por casa como andamos?* En Teatro Abierto estrenó *Mi obelisco y yo*, *Al vencedor* y *Hoy se comen al flaco*. Entre los títulos más representativos se encuentran *Arriba corazón* y *Volver a La Habana*, piezas que hablan de la desorientación de los argentinos y de la memoria. “*Los de la mesa diez* es una obra iniciática para el teatro argentino –opina Griselda Gambaro–. Vi muchas representaciones por distintos elencos, hecha por profesionales y aficionados, y eso me parece de gran valor. La destaco porque significó descubrir a Dragún. Un descubrimiento que persistió. Dragún fue un hombre siempre comprometido con las buenas causas, apasionado, lleno de sueños referidos al teatro y a la escritura.”

Se desempeñaba –además de como el Director del Cervantes– al frente de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC), de la que fue su creador e infatigable conductor. Integraba, además, el Consejo Asesor del CELCIT de Argentina y el Consejo Asesor de esta revista. En 1990, un jurado internacional lo distinguió con el Premio Ollantay –rubro: Hombre de Teatro–, que otorga anualmente el CELCIT ■

PREMIOS MARÍA GUERRRO 1998

MEJOR DIRECTOR Rubén Pires, por Marat Sade

MEJOR AUTOR Mauricio Kartun, por Rápido nocturno, aire de foxtrot

MEJOR ACTRIZ María Leal, por Esa relación tan delicada

MEJOR ACTOR Duilio Marzio, por Borges y Perón

MEJOR ESCENÓGRAFO Alberto Bellatti, por Marat Sade

PREMIO DE HONOR Rosa Rosen

DISTINCIONES ESPECIALES

*A LA DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS, por su apertura de nuevos espacios
para la actividad teatral*

AL CELCIT, por su labor de difusión teatral

*A MARCELO XICARTS, JAVIER RAMA Y JORGE MARONNA, por la investigación teatral
para La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi*

TEATRO



MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES Y CULTO - MINISTERIO DE CULTURA DE ESPAÑA - EMBAJADA DE ESPAÑA
EN LA ARGENTINA - SECRETARÍA DE CULTURA DE LA NACIÓN - INSTITUTO DE COOPERACIÓN
IBEROAMERICANA Y LA ASOCIACIÓN AMIGOS DEL TEATRO NACIONAL CERVANTES

PREMIO MARIA GUERRERO

a

Celcit: Centro Latinoamericano de creación e

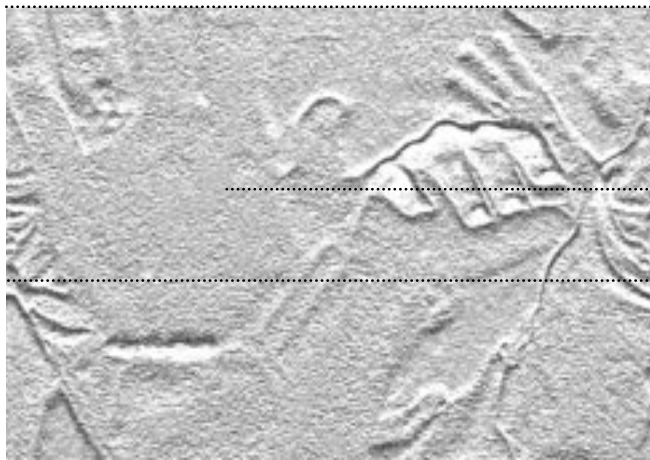
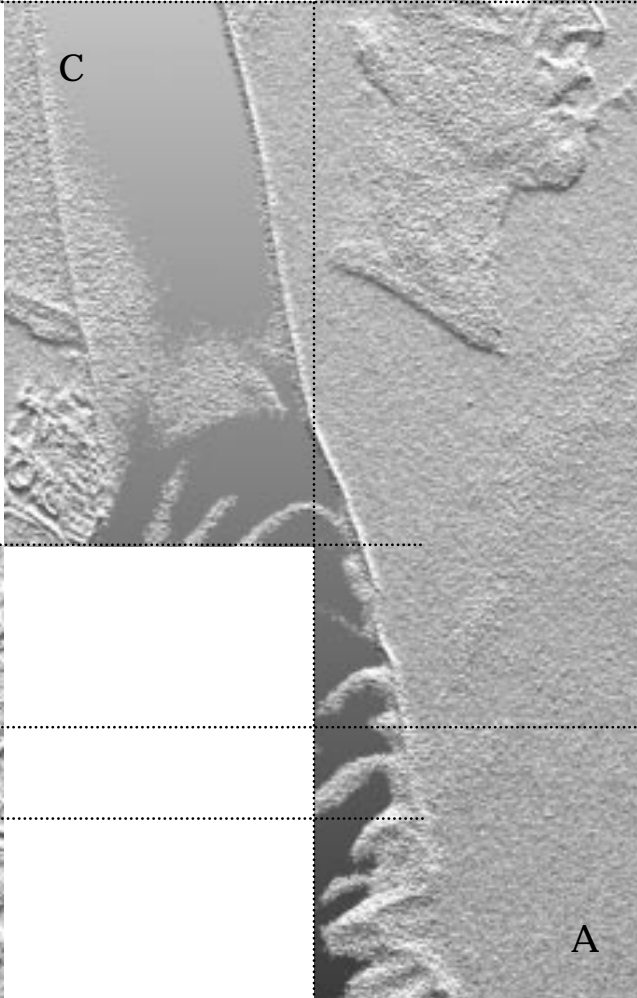
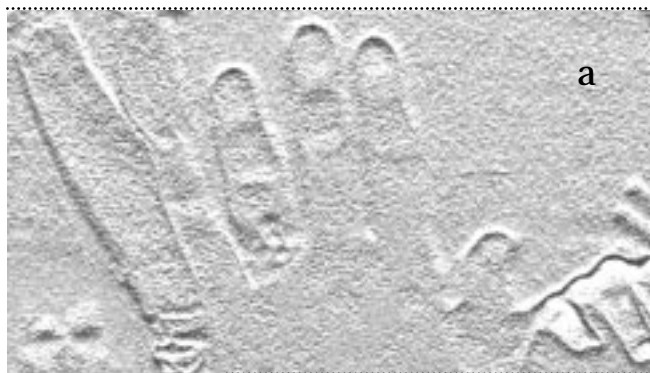
Investigación teatral

Pires
Secretario

Mención especial

De Sade
Presidente

ARGENTINA: EL CELCIT EN ACCIÓN



Océanos Existenciales

por Juan Carlos Fontana

TEATRO

La temporada 98-99 del CELCIT argentino aunó en tres de sus espectáculos estrenados, vertientes de exilios y desarraigados, que los latinoamericanos heredamos a lo largo del amplísimo y diverso patrimonio cultural que formó nuestra historia. De ese modo, las obras puestas en escena, por riguroso orden de llegada al público *Segundas partes sí son buenas*, *Aquel mar es mi mar* y *Cartas a Delmira*, se sumergieron en esos océanos existenciales, donde a través de las voces de sus autores, el hombre y la mujer, no cesaron de verter sus dudas e incertidumbres ante el infinito espejo de la sociedad de su tiempo.

SEGUNDAS PARTES SÍ SON BUENAS

El significado de la palabra en un tiempo y espacio determinados, puede adquirir la relevancia, a veces, del infortunio. Puede conducir como en este caso a sembrar el ¿gozo estético? del paisaje interior de nuestra vapuleada soledad. Porque no deja de ser verdad –eso es lo que arrojaron sobre el espacio escénico los cinco exquisitos intérpretes de esta puesta–, que la visceral incomunicación que afecta nuestro presente, es plausible de convertirse en una nueva forma de juego para gozar ese visceral nihilismo, escepticismo y otros *ismos* que conmueven, a veces, los cimientos de nuestra existencia. Es un estupendo contrapunto de placeres narcisistas compartidos los que planteó esta cercana sesión de psicoanálisis en esa especie de habitación en que se decidió transformar el espacio de la representación. Ocupando tres de



Segundas partes sí son buenas

Comedia en tres actos. Fragmento de Edward Albee

Con
Gloria Bayle
María Inés
González
González
Pablo Krieger

Elenco
Casting: Argentina de los 80s (1980)

Guillermo Krieger



Aquel mar es mi mar

Dramaturgia de Federico García Lorca. Versión de Verónica Ojeda.

En
París
Juan Carlos Gónzalez

Región de Valencia y Valencia
Provincia de Valencia

Imagen
"Aquel mar es mi mar" (1988)
Miguel Ángel

Producción y montaje
Carlos G. Gónzalez

Producción y montaje
Verónica Ojeda

Producción y montaje
Verónica Ojeda

Producción y montaje
Verónica Ojeda

Página/12

ESPECTÁCULOS

Un collage a dos voces, con la vida de García Lorca como guía

En "Aquel mar es mi mar" Juan Carlos Gónzalez y Verónica Ojeda completan un trabajo anterior, conjugando tramos de sus piezas dramáticas, fragmentos de su correspondencia personal y textos poco conocidos.

Por Cecilia Huérfano

Comenzaba después de haber terminado la serie de teatro en el Teatro San Martín, los actores Juan Carlos Gónzalez y Verónica Ojeda volvieron a trabajar en un proyecto de teatro. En esta ocasión, se trata de una obra que mezcla fragmentos de sus piezas dramáticas, fragmentos de su correspondencia personal y textos poco conocidos.

El resultado es un collage a dos voces, con la vida de García Lorca como guía. Los actores conjugan tramos de sus piezas dramáticas, fragmentos de su correspondencia personal y textos poco conocidos.

El resultado es un collage a dos voces, con la vida de García Lorca como guía. Los actores conjugan tramos de sus piezas dramáticas, fragmentos de su correspondencia personal y textos poco conocidos.

El resultado es un collage a dos voces, con la vida de García Lorca como guía. Los actores conjugan tramos de sus piezas dramáticas, fragmentos de su correspondencia personal y textos poco conocidos.

En "Aquel mar es mi mar" Juan Carlos Gónzalez y Verónica Ojeda completan un trabajo anterior, conjugando tramos de sus piezas dramáticas, fragmentos de su correspondencia personal y textos poco conocidos.



Teatro

Federico, un poeta para redescubrir

Verónica Ojeda, Juan Carlos Gónzalez y una luz nueva sobre García Lorca, en *Aquel mar es mi mar*.

En esta obra, los actores Juan Carlos Gónzalez y Verónica Ojeda presentan una nueva versión de la obra de Federico García Lorca, *Aquel mar es mi mar*. La obra es un collage a dos voces, con la vida de García Lorca como guía. Los actores conjugan tramos de sus piezas dramáticas, fragmentos de su correspondencia personal y textos poco conocidos.



EL CRONISTA

Viernes 20 de octubre de 2006

Invocación a Federico García Lorca

En esta obra, los actores Juan Carlos Gónzalez y Verónica Ojeda presentan una nueva versión de la obra de Federico García Lorca, *Aquel mar es mi mar*. La obra es un collage a dos voces, con la vida de García Lorca como guía. Los actores conjugan tramos de sus piezas dramáticas, fragmentos de su correspondencia personal y textos poco conocidos.

esas "paredes" se ubicó el público, donde a modo de voyeurística presencia compartió esas experiencias sensoriales con los actores.

Esas confesiones de tres mujeres y dos varones sentados en círculo despertaron cierta inquietud en el espectador.

Los puntos de encuentro fueron producidos a través de la identificación de sentimientos. Los actores contaron anécdotas por ellos protagonizadas o por terceros y esos hechos y situaciones se agruparon en un espacio común, donde el público pudo descubrirse casi inconscientemente moviendo sus piernas, haciendo algún gesto o sintiendo un leve escozor en su columna vertebral.

La indiferencia ante una confesión íntima, el temor ante el descubrimiento de un espacio de pudor, la interpretación psicoanalítica en la cultura como una forma de distanciar los sentimientos, se convirtieron en retazos de una posmodernidad subyacente a través del concepto frívolo de las palabras, en tanto la vacuidad escondida en algunos de los diálogos conllevaron a construir un rompecabezas de situaciones por momentos conmovedores.

Con recursos mínimos -cinco sillas, un cuadro de fondo-, el director Carlos Ianni y sus actores consiguieron transmitir una experiencia irreplicable, directa, sofisticada e interesante en sus matices y en su manera de diversificarse para conseguir unir ese todo, esa aspiración íntima de comunicarse de los personajes.

Ianni ya lo había hecho en trabajos anteriores: *Debida obediencia*, *Contando las maneras*, *Rodeo*, para él la deconstrucción de los textos y sus significados, le permite asomarse a climas y at-

mos -cinco sillas, un cuadro de fondo-, el director Carlos Ianni y sus actores consiguieron transmitir una experiencia irreplicable, directa, sofisticada e interesante en sus matices y en su manera de diversificarse para conseguir unir ese todo, esa aspiración íntima de comunicarse de los personajes.

TEATRO

mósferas de sugerente vértigo interior. Un compromiso intelectual, imaginativo y teatral es lo que se propuso con *Segunda partes si son buenas* y sus logros permitieron establecer una reciprocidad comunicativa con el espectador.

UN LORCA ÍNTIMO, SURREALISTA

La historia de un hombre y una mujer contada haciendo un magnífico uso de los textos de Lorca, fue el objetivo de Verónica Oddó, responsable de la dramaturgia, dirección e interpretación –esto último compartido con Juan Carlos Gené– en *Aquel mar es mi mar*.

Los personajes elegidos para contar ese refinado friso de sensaciones, fueron Ella y El y en sus voces los textos extraídos de conferencias, piezas teatrales, cartas, resplandecieron dejando entrever el siempre presente sino de la tragedia, o de la tragicomedia lorquiana, ya que en algunos de estos textos se descubrió, se reveló, un humor sutil, provocativo, desafiante.

Una especie de tablero de ajedrez, donde los personajes fueron piezas intercambiables que dejaron traslucir sentimientos, deseos ahogados, miradas traviesas, frases absurdas, que rozaron el surrealismo para internarse en el campo de los sueños, fueron parte de esta magistral clase sobre un Lorca transfigurado e imaginado por Verónica Oddó.

En *Aquel mar es mi mar* no pueden identificarse tal o cual poesía, o escena o confesión del granadino, dichas con esa extremada dulzura o dolor que lo acompañó durante toda su vida. Pero los textos salpicaron acá y allá a los oficiantes-actores y los fueron modificando en su *aventura* escénica. Allí se observó el dolor de Adela en *La casa de Bernarda Alba*, la frustrada maternidad de *Yerma*, la novia de *Bodas de sangre*. Todo el espectáculo fue trasvasado por el latido de un corazón arrebatador que se dejaba vencer por el dolor, o la furia, el amor desmedido o el desencanto. Gené y Oddó se dejaron seducir, impregnar por esos textos, dejando que

el inconsciente los fuera almacenando como perlas celosamente guardadas y luego los dejaron salir a través de la intensidad de sus voces, de gestos convertidos en continuos disparadores de imágenes poéticas. En ellas se percibió una sensorialidad que aludió al campo, la tierra, el olor de las flores, el vuelo de las mariposas y la insustituible presencia de esos hombres lorquianos siempre a contraluz de los sueños femeninos.

Los artistas pusieron otros espectáculos sobre Federico García Lorca: *Memorial del cordero asesinado* (1987-1990), *Cuerpo presente entre los naranjos y la hierbabuena* (1990), *Las delicadas criaturas del aire* (1993), *Yo tenía un mar* (1994). En *Aquel mar es mi mar* no hay una sola palabra que no corresponda, haya sido escrita o dicha por Lorca, pero es el espectador quien tendrá que dar la puntada final a ese entramado de sugestivos textos, elegidos por Oddó. Una frase queda latiendo en los oídos, en el cuerpo de los espectadores al salir y no deja de producir estremecimiento: “El mar deja de moverse”. Será para repensar una y otra vez su significado en nosotros mismos, en los otros.

Verónica Oddó, actriz, bailarina, directora y coreógrafa chilena, puso en escena el imaginario lorquiano mediante una dinámica sobrecogedora. Una poética que fue transmutándose a medida que transcurrían las situaciones jugadas con pequeños elementos: chal, sillas, impermeable, sombrero. Vestigios de un lirismo que hilvanó parte de aquellos sueños pensados por el poeta, resplandecieron a través de la magia interpretativa de dos maestros del teatro iberoamericano: Juan Carlos Gené y esta conocedora y, prácticamente, fanática del Lorca más puro, Verónica Oddó.

DELMIRA AGUSTINI:

ÁNGEL O DEMONIO

Cartas a Delmira fue el tercer espectáculo de los estrenados en la temporada 98-99 y es un unipersonal sobre poemas de la escritora uruguaya

Delmira Agustini (1886-1914). Ángel o demonio, la poeta no pudo escapar a los dictámenes de un destino trágico y fue asesinada por su ex marido, el 6 de julio de 1914. Sus obras transmitían una voz desgarrada, sensual y de un pronunciado erotismo que la convirtió en una transgresora para su tiempo.

Agustini vivía la exaltación de una pasión desmedida. Dotada de un lirismo desgarrador, como puede observarse en algunas de sus obras, *Los cálices vacíos* (1913), *Cantos de la mañana* (1910), de ella se dice que fue admirada por Rubén Darío y que su familia, su madre especialmente, jugó un papel preponderante en el final de esa muchacha que sufría de insomnio y buscaba experimentar la fantasía de un amor pleno y provocador.

El director Marcelo Nacci apostó a una puesta en escena despojada. Sólo un bál con un vestido de novia en su interior, algunas cartas esparcidas por el suelo y apoyándose en una notable intérprete construyó una visión se diría casi infantil, tierna y emotiva de la poeta.

Se percibe una sensación de misterioso presagio en la protagonista desde el comienzo del trabajo, como si adivinara ese devenir trágico, a través de los versos que iban sucediéndose unos a otros con el sabor agri dulce de una verdad que para ella representó una forma personal de leer la vida, de transmitir sus vivencias, por momentos con una plenitud y musicalidad en las palabras que la volvían candorosamente o vampíricamente sensual y atrevida. A Delmira Agustini, como a las rioplantenses Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, no le fue fácil querer ser una mujer escritora, en la sociedad de principios de siglo.

La dirección de Marcelo Nacci obvió un costado más trágico y hasta devastador de la vida de la poeta. Prefirió los tonos suaves y encontró en Florencia Saraví Medina una intérprete insustituible para comunicar en el presente, una personalidad que supo rozar la locura y el lirismo poético en igual medida ■

ENTRE EL COLOR LOCAL Y EL COLOR GLOBAL

II ENCUENTRO DE TEATRO IBEROAMERICANO

por Laura Cilento

TEATRO

Que Buenos Aires se haya convertido, en los últimos tiempos, en una sede cada vez más frecuente de festivales está lejos de amparar actitudes livianas en los espectadores. Una importante franja de público teme el *bluff* que parece ser la cara oculta de muchos artistas invitados como estrellas convocantes; sabe, por otra parte, que nuestra bandera de los 80, la de la mirada al Sur, reveló con el tiempo el peligro del desfase cultural más que una identidad frente al mundo. Por segundo año consecutivo, el Encuentro de Teatro Iberoamericano permite revisar estos subterfugios de la crítica fácil. Organizado por el CELCIT y teniendo como sede el Teatro Cervantes, el Encuentro concentró su oferta en seis grupos de múltiple procedencia (por orden de programación: Cuba, Brasil, Perú, Chile, Costa Rica y España), que en algunos casos habían pasado por nuestro país en años anteriores. A excepción del estreno, en este marco, de *Gemelos* de La Troppa (Chile), se trató de espectáculos probados ante diversos públicos (como lo demuestran los numerosos premios internacionales recibidos). Esta circunstancia transforma la muestra en un recorte representativo, más que de un momento creativo específico, de las formas y concepciones teatrales de la década de los 90 en Latinoamérica y España.

Con la incorporación de obras argentinas (*Cartas a Delmira*, *Diario de una camarera* y *Venecia*, dirigidas respectivamente por Marcelo Nacci, Manuel Iedvabni y Elena Tritek), gran parte de los elencos se trasladaron a Mar del Plata, donde quedó delineado el I Festival Iberoamericano de Teatro de la ciudad (en coproducción con el Teatro Auditorium); Córdoba y Santa Fe, Rosario, Rafaela, también dieron cabida a los espectáculos

una vez finalizadas las fechas oficiales de Buenos Aires, entre el 17 de febrero y el 7 de marzo de este año.

A continuación, algunas de las líneas que conectaron una propuesta teatral que en su superficie demuestra todos los rasgos de la diversidad.

RE-ESCRITURAS

Una de las marcas de la muestra es la de la *dramaturgia de adaptación*, gesto de la selección dentro de un repertorio cultural (no necesariamente dramático) y de elaboración de los códigos de espectáculo necesarios para investir de teatralidad materiales disímiles. Los autores elegidos fueron esencialmente narradores: Joao Guimaraes Rosa y su cuento *Sarapalha* (grupo Piollin, de Brasil); Agota Kristoff y *El gran cuadero* (grupo La Troppa, Chile) y *El viejo y el mar* de E. Hemingway (por el grupo Teatro Quetzal, de Costa Rica).

En principio, la orientación no fue necesariamente nacionalista; sólo el grupo Piollin pensó en un texto perteneciente a un autor canónico de la propia tradición literaria. Pero, por otra parte, la adaptación de un texto extranjero es sumamente reveladora del juego que se quiere jugar con el *otro* cultural. En uno de los polos, la familiarización del autor extranjero: el viejo pescador de Hemingway está transmutado, gracias a nuevas marcas de idiosincrasia, en un humilde trabajador de otras latitudes del continente; del fanatismo original por la estrella de béisbol Joe Di Maggio, el pescador se desliza hacia la religiosidad de la plegaria. La adaptación, sin embargo, es una práctica de la movilidad que lejos de fundirse en este caso con el regionalismo, demuestra que existe una relación de trascendencia: no importa quién, dónde, cómo: la operación de pasaje intercultural

corroborar con más fuerza aún que existe un núcleo de contenido inalterable de la obra: la exaltación de la dignidad humana encerrada en la lucha, según queda destacado en la puesta del grupo Quetzal (en especial su único actor en escena, el argentino Rubén Pagura, el director uruguayo invitado, Amanecer Dotta, y el responsable final de la dirección, Juan Fernando Cerdás).

En el otro polo, la universalización de la propuesta estética. Agota Kristoff, la autora de novelas y dramaturga de origen húngaro, fue elegida por los chilenos de La Troppa para exponer las operaciones de adaptación y supervivencia de dos gemelos en un medio hostil e inhumano: a nivel familiar, desde el abandono materno en los brazos de una abuelabruja; en el entorno comunitario, que denigra y margina, y en una instancia mucho más amplia –revelada tardíamente en la historia–, en el contexto del exterminio nazi. Las distintas marcas de estilización que demostró la puesta evocan, de manera ingenua en un principio, y deliberadamente siniestra poco después, el universo narrativo mezcla de pintoresquismo del Tirol y de cuento de hadas (*Hansel y Gretel*, *Pinocho*). La metáfora de la alienación de los hermanos (sutil paradoja de conservación de la inocencia y práctica de la maldad) es global, no utilizada para cifrar situaciones concretas.

Las soluciones para la adaptación en muchos casos no responden a la dramaturgia tradicional de autor-literato: Rubén Pagura hizo devenir el espectáculo, para concebirlo, de diversas experiencias de improvisación con público, configurando la obra, en definitiva, durante las puestas. El actor *mimetiza* los conflictos de la historia, reducidos al esencial de la lucha del hombre contra

elementos superiores, ya que sostiene una prueba equivalente: sobrellevar, él solo, el espectáculo. La actuación también cobra la dimensión de empresa titánica. Los desafíos de la interpretación se basan en la lucha por el dominio del cuerpo en sí mismo y del cuerpo en el espacio, en condiciones de deliberada inestabilidad. El pescador debe acercarse a su balsa en puntas de pie, haciendo equilibrio ya desde tierra firme, y luego la endeblez de la embarcación misma, muchísimo más pequeña que su tamaño real, agudizan la endeblez del héroe, en una clara metáfora autorreferencial.

Luiz Carlos Vasconcelos, el adaptador y director de *Vau da Sarapalha* describió, en la carta-pedido a las hijas de Guimarães Rosa, las dificultades intrínsecas que ofrece un texto narrativo para operar su pasaje al escenario: la eficiencia en términos de efecto, centrada en la resolución de conflictos internos de los personajes, es innegablemente más íntima en las estrategias del narrador. *Sarapalha* le había parecido a Vasconcelos en extremo anti-dinámica: dos hombres permanentemente sentados (en el transcurso de cuyas triviales conversaciones surgirá la confesión de uno de los compadres al otro: ambos querían a la misma mujer), “... um cachorro que dorme a maior parte do tempo; e uma mulher, a negra Ceicao, que serve a cachaca, ataca o foguinho e desaparece mantendo-se desconhecida: um conflito interior com acoes físicas quase inexistentes”. Vasconcelos extremó el valor simbólico de lo trivial, potenciándolo más allá de las posibilidades de la narrativa: el rito cotidiano, la simplicidad de dos personajes cómicos (justamente por ser, como diría Henri Bergson, mecánicos) son reducidos a fragmentos de diálogo, minimalísticamente recurrentes, y *dibujados* por el movimiento de los actores en clave simbólica, mediante el trazado de recorridos elípticos a lo ancho del escenario; una lectura abstracta que se impone y se superpone al despliegue de elementos naturalmente mágicos, como el fuego.

POLIFONÍAS

La Virgen triste, del grupo cubano Galiano 108, es un unipersonal. Sus exi-



RUBÉN PAGURA EN *EL VIEJO Y EL MAR*: LA EXALTACIÓN DE LA DIGNIDAD HUMANA

gencias imponen, en productiva contradicción, el desarrollo compensatorio de un estallido de voces en diálogo que modulará y encauzará el actor. A un hermético texto de Elizabeth Mena (con una anécdota de difícil intelección) responde el esfuerzo interpretativo de Vivian Acosta, dirigida por José A. González. Inspirado en episodios de la vida de la poeta cubana Juana Borrero (fallecida, tempranamente, a los dieciocho años), este rubro de cruce entre biografía y ficción dramática se entrega para que el público, descifrando las connotaciones rituales y espiritistas de un mínimo conjunto de objetos (baúl-altar, encaje-sudario y velas), perciba la matriz encantatoria del episodio dramático. El espectador podrá inclinarse en su interpretación hacia la sesión mediúmnica, o hacia el recurso

del flashback: cualquiera de las dos posibilidades permitirá comprender la intromisión de *la vieja* en el mundo íntimo de la joven Juana o, en todo caso, el conjuro de su espíritu. De esta manera, creando una polarización carnavalesca que une los opuestos vida / muerte, el espectáculo encuentra su enorme atractivo estético en la relación travestida (auténtico mérito compositivo de actuación) entre dos posturas vitales: la idealista-romántica de la juventud intelectual de fines del siglo pasado, y la dogmática de los sistemas de creencias tradicionales (hibridación de catolicismo y espiritismo). El nivel en el que se dirime la disputa joven/anciana es todo lo oblicuo que pueda pedirse: si bien por el lado previsible la segunda desautoriza el imperativo de la pulsión amorosa irrealiza-

da de la primera (sus amores imposibles con los poetas Julián del Casal y Carlos Pío Urbach), por otra parte esa impugnación se hace estilo de actuación, y logra que el espectador se sitúe mucho más cerca de la conservadora anciana, portadora de nuestro verosímil humano (representado por el *naturalismo* de la interpretación de la actriz) que de la inconsciente enamoradiza, que mira el cielo cuando habla, y declama como una perimida damita joven de la vieja escuela. En definitiva, la nunca agotada parábola de autodestrucción del artista decadente, que deja en segundo plano su obra literaria (aunque genial y precoz, nunca igualada a la vida como objeto artístico). Dos cauces distintos, la visión mística de la religión y la mística del esteticismo, justifican a su modo el ideal del martirio de la joven virgen.

Aceptar que el juego de voces de la polifonía es más un despliegue artístico que un homenaje a la democracia es una de las más finas lecciones que dejaron algunas de las obras del Encuentro.

Con el vaho imaginario del desván polvoriento, *Cuando la vida eterna se acabe* de La Zaranda (España) expandió el amplísimo escenario de la sala María Guerrero apostando a la oscuridad, la profundidad y la creación de una escenografía que, o bien parece reproducir el paisaje del detrás de la escena, de las bambalinas, o bien resignifica los cuadros de madera alambreados al hacerlos evocar las ruinas de un mobiliario familiar, en la mísera exhibición de lo que se suele ocultar: sus apolillados resortes. Tal desolado refugio está al servicio de contextualizar, impactando por su falta de *adorno* y de hospitalidad, la situación de enunciación de los personajes: una temporalidad al margen del tiempo, o en otro sentido, de inminente disolución. Con su propia habla extrañada, críptica como la de los alienados o la de los iluminados, una prostituta con su hija boba, una devota y un utópico desengañado van trazando letanías, fragmentarias y recurrentes, con la intención de remedar los discursos sociales. Cada una de las voces tiene un referente conocido, familiar, que el pro-

ceso de desgaste repetitivo logra retorcer y mostrar en su irrevocable agotamiento. La *reversión de la reversión* tiene lugar al montar una vez más la estereotipada escena de las “profecías del bobo”, personaje que, semejante al bufón, siempre tiene una verdad para descubrir. Nada de esto ocurre: no será de un débil o inocente, dice Eusebio Calonge en *Cuando la vida eterna se acabe*, de donde nazca la salida para la humanidad. La obra deplora las voces en polifonía en tanto representen ideologías, desde el milenarismo político (fin de las clases) hasta el religioso (el fin de los tiempos del hombre).

El grupo peruano Yuyachkani (Julián Vargas, Rebeca Ralli y Miguel Rubio, su director) ha preferido socavar las posibilidades mismas –los medios físicos– de la emisión de los discursos en su *No me toquen ese vals*. Juega con los bordes del patetismo corporal (fructífera metáfora existencial, desde Samuel Beckett hasta Francis Bacon) cuando pretende re-fundar, en la escena, una comedia musical con una cantante impedida, en silla de ruedas, a la que la voz se le fuga en el clímax interpretativo de un repertorio de canciones retomadas, con criterio *kitsch*, de viejas preferencias y *hits* populares. El arte es (y una obra dramática de nuestro teatro como *Concierto de aniversario* de Eduardo Rovner lo corrobora) el lenguaje alternativo para la expresión de la subjetividad pero, al mismo tiempo, la degradación del sujeto mismo mediante un uso banal o desesperado de esos depurados recursos artísticos.

LO NATURAL COMO PACTO

Una vez que el paradigma ilusionista deja de representar la concepción hegemónica de la realidad para la escena deben, necesariamente, caer bajo su propio peso una serie de preconceitos que también se hicieron pasar por *invisibles* certidumbres. Una de ellas es el carácter natural de la naturaleza.

¿Es más natural el rito indígena reconstruido en su exactitud antropológica en el escenario, o la sola e inquietante presencia de un cactus, ostensiblemente de un material sintético y, en el colmo del desafío estético, residente



VIVIAN ACOSTA EN *LA VIRGEN TRISTE*

en una prosaica maceta roja? ¿Ayuda, por el contrario, la provocación real del fuego, histórico enemigo de las salas teatrales de todas las épocas, si en definitiva estamos observando en simultáneo la parafernalia de efectos que un mismo miembro del elenco simula e interpreta ante nuestra mirada de espectadores?

Los grupos Yuyachkani y Piollin, respectivamente, con su negativa a estas preguntas, dejan al descubierto una nueva certeza, la de que no hay nada más artificial que la reproducción de la naturaleza. En *Vau da Sarapalha*, la representación de los sertones brasileños se realiza con escalas humanas; los hombres no son observadores distantes y objetivos de la realidad animal y vegetal, sino partícipes-productores de la misma. Por este motivo, la puesta magnetiza con el fuego y los sonidos, pero reserva los mayores méritos artísticos a la construcción actuar-vocal de los sonidos (mediante las onomatopeyas) y de la entidad animal (Servilio Gomes, interpretando en forma naturalista un perro, hasta en los mínimos gestos y reacciones reflejas, envía nuestra atención sin embargo hacia el talento humano, más que hacia la aceptación *crédula* de la realidad de lo percibido sobre las tablas).

CASI-HUMANOS /CASI-OBJETOS

La depuración estilística de los espectáculos condujo, en estos grupos, el estallido de lenguajes artísticos propios del teatro de los 80 y los 90 hacia una opción definida, que evita la saturación de códigos, la gratuidad de los mismos en escena, y que simultánea-

mente acusa perfiles nítidos en las propuestas.

En cuanto a la utilización del universo de los objetos en el teatro, las realizaciones más logradas corresponden a *La Zaranda* y *La Troppa*, entendiendo que en sus puestas tanto la manipulación como sus consecuentes exigencias a nivel actoral conforman un auténtico *sistema de representación*, pieza clave para la definición de sus estéticas.

El fin de siglo se encuentra impregnado de un mito altamente representativo de la crisis del individuo en su dimensión corporal y en su entidad humana misma. El monstruo de Frankenstein, a pesar de ser un personaje del siglo XIX constituye, al borde del siglo XXI, uno de los paradigmas del origen y la jerarquía humanas puestos en jaque por la transformación tecnológica de la sociedad. En este sentido, lo humano en relación con lo no-humano, o la concepción híbrida del cuerpo, sus correlatos más visibles, invitaron a revisar los cánones de pureza y armonía del esquema de Da Vinci. *La Zaranda* se inclina hacia uno de los tantos usos siniestros de los accesorios y escenografía propiciando un vínculo casi *ortopédico* con los objetos, y, cuando el espectáculo ha dado fin, vaciando el vestuario de su contenido humano (los actores), en un gesto de imposición de la construcción teatral (ya

que los trajes, los disfraces, son el inicio de la caracterización, y por lo tanto la puerta de entrada a la ficción dramática) y también de prescindencia del actor-hombre de carne y hueso frente a la intensidad emocional producida. O tal vez (posibilidad más inquietante aún), sugiriendo la puesta entre paréntesis del sujeto como factor desencadenante de ese acontecimiento. La mutación de los objetos, por otra parte, se eleva a potencias incalculables; los cuadros de madera alambrados no sólo proporcionan el encuadre escenográfico de los distintos interiores representados en la historia (según estén acostados, apilados, verticales), sino que son desplazados para un nuevo cambio de función, exhibiendo las transformaciones del montaje del espacio y connotando sutilmente, mientras los actores los acarrearán sobre sus hombros, un itinerario de vía crucis (alusión al relato del sacrificio y la redención por excelencia que el texto del espectáculo, por otra parte, desmiente rotundamente).

Si en *Gemelos*, de los chilenos de *La Troppa*, su construcción teatral de elementos físicos también es un sistema de representación, se observa además un esfuerzo por dotarla de una línea de pertenencia: el universo de los muñecos y la ilusión de los tablados del teatro infantil tradicional. El grupo

propone una ambientación para la historia, una estética de puesta en escena y unas técnicas actorales solidariamente entramadas en torno de esos rasgos nostálgicos, pero conducidos simultáneamente hacia el horror.

Entre las concepciones que recorren todos estos niveles de la obra, predomina la bidimensionalidad, imagen plana del mundo que incluye escenografías con láminas de fondo, sombras chinescas y figuras fijas con desplazamientos; actuación hierática, sin matices psicológicos realistas, especialmente en los gemelos (que actúan al unísono) o carecen de expresividad humana (el personaje llamado "Labio leporino" tiene puesta una máscara en la cara, que la transforma en una muñeca de trapo). La figura humana, cosificada, propone una semántica del horror que sugiere la cruza entre Pinocho y Mr. Hyde. Los códigos auditivos tampoco se detienen en matices, evocando la monotonía de la música mecánica (la de los organilleros, los clavicordios, las máquinas de feria o las cajitas musicales). Como en espectáculos anteriores, *La Troppa* organiza la acción en un dispositivo escénico que genera una específica ilusión dramática; en este caso, se trata de un tablado instalado en el centro del escenario, de menores dimensiones que éste, puesta en abismo propia del *teatro dentro del teatro* que resalta el carácter artificioso del espectáculo y condensa, subordinándolos, otros códigos artísticos explotados en la obra: la manipulación de muñecos, algunos de los cuales aparecen en los laterales del "tabladillo" detrás de unas pequeñas ventanas, que por añadidura fragmentan la acción representada al modo de la viñeta de un comic.

La persistencia de la épica individual, el individuo como entidad cómica, patética y desgarrada, o la irrealidad de las empresas humanas son algunas de las divergentes líneas temáticas del repertorio plural de este Encuentro. Su tercera versión, confirmada para el 2000, permitirá comprobar si se pueden, en el cambio de milenio, agregar otras piezas a esta nutrida galería ■

VAU DA SARAPALHA: EL VALOR: SIMBÓLICO DE LO TRIVIAL



FOTO: BERTRAND LIRA

FORMANDO TEATRISTAS

por Juan Carlos Gené

Como director del organismo ejecutivo que, desde la Secretaría de Formación y Creatividad del CELCIT, intenta hacer su aporte a la preparación de teatristas en todos los niveles y especialidades que nuestro oficio requiere, creo puede ser útil el testimonio personal acerca de mi experiencia con el CELCIT, que ya ha superado los veinte años, en el casi cuarto de siglo que en el 2.000 cumplirá la institución.

Apenas llegado a Caracas después de mi primer año de exilio en Colombia, el Director General del CELCIT, Luis Molina López y su Presidenta, María Teresa Castillo, se acercaron a mí para ofrecerme un sitio de trabajo creativo como maestro, dentro de la estructura



de talleres abiertos que la institución realizaba desde su fundación en 1975. Corría 1977 y decliné la oferta, agradeciendo la generosidad de la propuesta. A un año de comenzado mi exilio, en crisis mi identidad (como suele ocurrir en estos dolorosos procesos), frustrados todos mis proyectos de vida y de trabajo, no me sentía en condiciones de enfrentarme con la enseñanza, en un país desconocido y en un estado espiritual cargado de melancolía. Pero, interesado por la vocación continentalista del CELCIT, acepté vincularme estrechamente con la institución que se transformó para mí en el sitio de observación de la realidad teatral latinoamericana y, naturalmente, de la venezolana. El CELCIT

TEATRO



FOTO: SOLEDAD IANNI

comenzó por ser un lugar de reconstrucción personal de mi propio yo. Venezuela, junto con México y Colombia, eran las únicas democracias que sobrenadaban el temporal de las dictaduras militares en América Latina. Por lo mismo, fue hogar de muchos teatristas exiliados, remitiéndonos y obligándonos a la convivencia con creadores venidos tanto del Cono Sur del continente, como de Brasil, y América Central. Esta circunstancia no hizo sino enriquecer y orientar desde un principio la acción integradora del CELCIT.

Por fin, en 1980, acepté por primera vez desde mi salida de Argentina cuatro años antes, impartir un taller de perfeccionamiento para actores profesionales, que se constituyó con practicantes de muy diversas nacionalidades latinoamericanas, si bien con mayoría natural de venezolanos. De este grupo, que semestre a semestre, iba renovando a su gente, quedó un núcleo básico que insistía en continuar la experiencia y que constituyó el primer material humano que formó en 1983 el Grupo Actoral 80.

Pero, paralelamente, la acción formativa del CELCIT se afianzó y multiplicó, siempre a través de un sistema de talleres que abarcaban desde la iniciación teatral hasta los temas avanzados de interpretación, la dirección, la dramaturgia, la escenografía y las más diversas técnicas físicas, vocales



y teóricas, impartidos por maestros de tan gran prestigio tanto nacionales como internacionales, cuya lista sería ocioso hacer ahora, pues está contenida en diversos documentos ya dados a publicidad por la institución. Importa sí, puntualizar que la necesidad de coordinar y estructurar la ya enorme tarea formativa para el teatro que el CELCIT desarrollaba, llevó a crear el Área de Formación de Recursos Humanos y, en dependencia de ésta en Venezuela, el Centro de Estudios Avanzados de Teatro. Tanto el Centro como el Área, fueron puestas bajo mi responsabilidad.

Cuando el regreso de la democracia en Argentina me permitió el retorno a mi país, fueron, precisamente, las realizaciones apuntadas, entonces aún inmaduras aunque avanzando con paso firme, las que fundamentalmente incidieron en mi decisión de no regresar inmediatamente, sino prolongar durante diez años más mi radicación en Venezuela, si bien repartiendo mi tiempo profesional con mi trabajo en Buenos Aires. Con ese motivo planifiqué un regreso definitivo a diez años vista.

Los plazos se cumplieron con exactitud y en 1993, llegamos a Buenos Aires cumpliendo la segunda presentación del Grupo Actoral 80 en el Teatro San Martín. Pero ya había sido acordado con el grupo y con el CELCIT-Venezuela que yo me radicaba en Buenos Aires, mientras el GA 80 seguía su marcha en Caracas, como lo



ha seguido haciendo hasta la fecha.

La misión que yo traía, encomendada por el CELCIT, era la creación del Instituto de Estudios Teatrales para América Latina, como segundo punto de apoyo del Área de Formación de Recursos Humanos y la instalación de la Secretaría del Área.

Esta visión personal abarca sucintamente la historia de la creación del Instituto que, precisamente desde 1993, viene desarrollando su tarea bajo nuestra conducción, en la formación de actores (desde la iniciación hasta los temas avanzados de interpretación y el entrenamiento permanente de profesionales), de directores (cátedra que se imparte coordinadamente con los talleres actorales, en la búsqueda de una formación integral que estimule la capacidad de conducir, producir y generar el propio trabajo), de escenógrafos y dramaturgos cubriendo también el área de formación teatral para niños y adolescentes.

Los talleres funcionan en módulos de cuatro meses cada uno, cumpliéndose dos módulos por año en cada taller, planteando la alternancia de temas de trabajo y realizando evaluaciones parciales en cada período.

En un informe sintético como el presente, quizá pueda ilustrar mejor una sencilla estadística sobre lo realizado por el Instituto en los seis años que han transcurrido desde su creación.

- Talleres y seminarios para profesio-



nales: 91 talleres realizados con 2639 participantes.

- Talleres y seminarios de formación y perfeccionamiento: 70 talleres realizados con 1470 participantes.

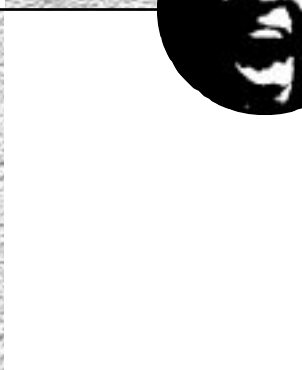
El Instituto de Estudios Teatrales para América Latina, entronca con lo que es ya una tradición muy arraigada en el teatro argentino: la preocupación y el ejercicio permanentes de la formación práctica y teórica del teatrero. Por otra parte, existiendo en la ciudad dos importantes escuelas profesionales integrales, la Escuela Nacional de Arte Dramático y la Escuela de Arte Dramático de la Ciudad de Buenos Aires, así como escuelas oficiales de la especialidad en casi todas las provincias del país, más numerosos institutos semejantes en muchos municipios, el CELCIT ha creído oportuno mantener su estructura de talleres abiertos, teniendo en cuenta que la preparación integral y sistemática está suficientemente atendida por los institutos oficiales.

En ese sentido, consideramos que la misión del Instituto es proveer de una alternativa formativa más libre, menos sistemática y abarcadora. Los resultados hasta aquí logrados parecen señalar la orientación correcta de esta herramienta de trabajo formativo para el teatro ■

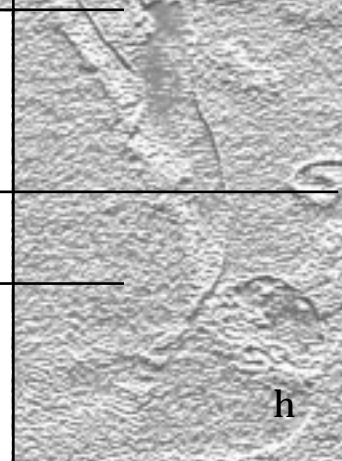
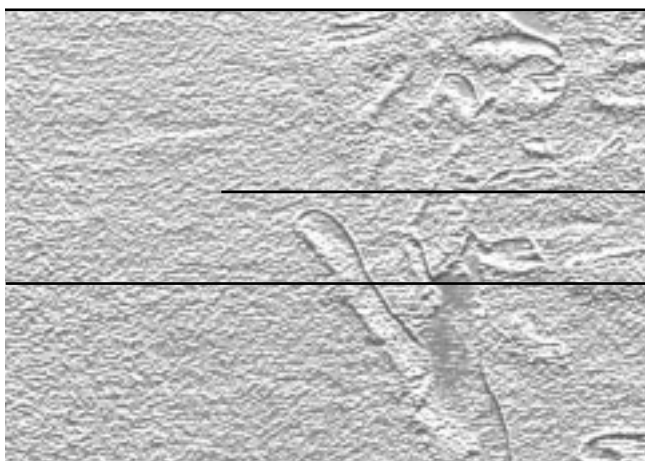
HACER TEATRO HOY: ENTREVISTAS



H



t



h

SI LA VIDA NO FUESE ETERNA, NO VALDRÍA LA PENA VIVIRLA

Entrevista de Olga Cosentino a La Zaranda

TEATRO

Los andaluces de La Zaranda volvieron a presentarse en Buenos Aires, en el marco del II Encuentro de Teatro Iberoamericano organizado, en marzo, por el CELCIT, en el Teatro Nacional Cervantes. El último espectáculo del grupo, *Cuando la vida eterna se acabe*, constituyó la cota más alta de calidad dramática alcanzada durante esta muestra, que se distinguió por la excelencia de su programación, mereció el elogio unánime de los cronistas especializados y una asistencia de público que colmó las instalaciones del Teatro.

Pero los andaluces de La Zaranda no acomodan sus vidas en el sentido que aconsejaría un agente de marketing preocupado porque sus asesorados obtuvieran el éxito que, de todos modos y sin aquellos consejos, obtienen. La tarde de su llegada, después de volar más de veinte horas (España-Argenti-

na, vía Londres), Buenos Aires los esperaba con la poco confortable temperatura de un verano tardío, húmedo y agobiante. Sin embargo, tanto Paco Sánchez –hoy devenido Paco de La Zaranda–, como Eusebio Calonge, Gaspar Campuzano, Enrique Bustos y el recién incorporado Fernando Hernández cambiaron la saludable pero aséptica siesta refrigerada en la habitación del hotel por una tal vez más tóxica pero también más poética caminata por algunas calles porteñas con las que ya se tutean amistosamente y en cuyas estaciones preferidas acostumbran detenerse: algunas librerías de Corrientes y unos cuantos bares desde los cuales han visto amanecer más de una vez. En uno de ellos, cerca del Teatro donde a la noche harían una pasada técnica del espectáculo, esta cronista los encontró dispuestos a debatir acerca de la fugacidad de lo real, de la eternidad

de los sueños y de *Cuando la vida eterna se acabe*. Sin dejar, mientras tanto, de resistir heroicamente el maltrato de los 37° a la sombra, valientemente armados de cerveza helada y de coraje.

–¿Ustedes creen en la vida eterna?

¿Qué si creemos?, repregunta, casi desafiante, Paco Sánchez, fundador y director del grupo. “Creemos en la vida eterna y en el arte eterno. Porque el arte es eterno o no es arte; la vida es eterna o no es vida. Y si no fuera por la eternidad, no valdría la pena vivirla. La vida es el instante que abre todos los instantes, como dice Valle-Inclán. Por favor, otra cerveza, pide al mozo, y recorre con la vista las paredes del bar, observa un momento la gente de otras mesas y termina mirando la calle, como casi todos los viajeros curiosos que tratan de apurar a grandes tragos los misterios del país en el que están de paso. “Pero bueno, que tampoco pretendemos hacer filosofía con el título. Nomás intentamos expresar algo de lo que somos”, concluye.

–¿Y qué son?

“Pues, porque no lo sabemos es que hacemos teatro. Para intentar explicárnoslo –responde esta vez Eusebio Calonge–. Entre esa pequeñez que damos y eso que recibimos del público tal vez esté el misterio. El teatro empieza cuando la filosofía y la ciencia ya no pueden responder.”

“El Eusebio supo responderte –confirma Paco–, pero lo que nos sucede es que cuando estamos en el proceso de crear un nuevo espectáculo... pues, ¡parece que se nos acaba todo!”

“Por eso –sigue Eusebio– los títulos de La Zaranda son más que títulos, verdaderos epitafios. Es que en Europa, casi todo el arte es hoy un epitafio. Hemos perdido la mayoría de los reflejos sólidos

CUANDO LA VIDA ETERNA SE ACABE O LA FUGACIDAD DE LO REAL



FOTO: GUTIÉRREZ-TAMAYO

dos de nuestra cultura clásica, antigua. Entonces, sólo cabe reflexionar sobre lo que nos ha pasado.

- *Contar la historia.*

"Sí -asiente Paco-, pero nunca la contamos de manera convencional."

EL VALOR DRAMÁTICO

DE LOS OBJETOS

- *¿Cómo definirían la manera de La Zaranda de contar una historia?*

Eusebio: Huimos de la escenografía sin repudiarla. A nosotros, más que la escenografía nos interesa el protagonismo de los objetos. Nada de lo que esté en el escenario debe ser gratuito. Las cosas no tienen que estar para decorar sino para expresar y, a veces, tomando un rol dramático. Así es que recurrimos a los objetos, o mejor dicho no vamos hacia ellos sino que esperamos a que ellos vengan a nosotros, nos hablen de sí mismos. Así nos enamoramos de ellos y de ese amor va a surgir el núcleo dramático. El objeto es el que desencadena la ceremonia. El objeto viene buscándolo desde el principio de la eternidad.

- *¿Cuáles son los objetos protagonistas en esta obra?*

Paco: Son *sommiers*, o elásticos de camas como les decís vosotros, con mucha vida acumulada. Allí ha nacido y ha muerto gente, se ha hecho el amor, ha habido gente enferma que ha gritado sus dolores, que agonizó. Son materia con tanta energía acumulada que a veces nos da miedo manipularla.

En uno de los extremos de las dos mesas del bar unidas por uno de sus lados, Enrique Bustos escucha con atención, acaso sonríe de costado, casi imperceptiblemente, y acota: "Por eso no nos da lo mismo hacer teatro en un escenario como éste, del Cervantes, que en un auditorio moderno, recién inaugurado. El escenario de este Teatro guarda tensiones y vivencias de tantos artistas y técnicos que pasaron por allí, que nos las transmite y nos empuja a la creación. Si a ese espacio le pones una idea teatral, ya está. Si tienes un objeto que por sí mismo está contándote su historia, tienes mucho ganado."

Quien haya visto cualquiera de las creaciones de La Zaranda, desde *Mariameneo Mariameneo* hasta *Obra póstuma*, pa-



sando por *Vinagre de Jerez*, y *Perdonen la tristeza*, sabe que la tradición está siempre presente como impulso inspirador del grupo, aunque cada vez apuesten a un nuevo comienzo. "Es que uno no está inventando nada -comenta Paco-. ¿Acaso, por muy excelso que sea el artista, puede inventar la muerte, el odio, el amor? Todo está inventado y a esas fuentes hay que volver siempre: a los clásicos, a la tradición." A propósito, dice Eusebio que hoy el arte es herrumbroso porque el mundo trata de mostrar, sobre todo, su cara más pulcra, su belleza plástica: "Pero a mí me interesa desenterrar lo tangible del hombre, la verdadera y corruptible materia. Si no rescatamos la raíz va a ser muy difícil que alcancemos el horizonte. Sólo nos quedaremos con el vacío."

Eusebio es el autor de los libretos para los espectáculos de La Zaranda, y establece la diferencia entre incorporar el pasado y vivir para el pasado. "Esto último es lo que hacen los conservadores, pretenden vivir del y para el pasado. Pero lo cierto es que si no conoces a Esquilo, a Calderón, a Shakespeare, estás perdiendo los cimientos. Los conservadores se aferran a lo peor del pasado, lo que entienden como privilegios. A nosotros nos interesa conservar lo mejor, para continuar con la búsqueda del hombre, iluminando el camino por recorrer con la luz que se proyecta desde lo ya recorrido."

LA IDENTIDAD COMO CONFLICTO

Aquellas referencias a la tradición andaluza, árabe y cristiana que suelen aparecer en los espectáculos de La

Zaranda materializadas, por ejemplo, en la algarabía sonora de las canciones de las corridas de toros o en las marchas de la Semana Santa tienen mucho que ver con el sentimiento de identidad de los pueblos. Y precisamente ese concepto de identidad está hoy en crisis, frente a un mundo que se globaliza por la fuerza, a ciertos nacionalismos que intentan sobrevivir -paradójicamente- aun a costa de la misma muerte, y a peligrosos rebrotes xenófobos que, en la Argentina, sin ir más lejos, lleva a denominar *ilegales* a los extranjeros indocumentados. El tema se cruza con cuestiones muy cercanas a los tópicos esenciales de La Zaranda. Y Paco Sánchez no duda en opinar: "Las fronteras son elementos sociales. Si yo llevo esa idea a mi persona puedo encontrar que una parte de mí es ilegal. Pero no se puede explicar todo por lo social. Me parece un dato importante, pero no podemos evadirnos de algo mucho más cierto: que estamos aquí de tránsito, y que la sociedad no puede mejorar si las personas no mejoramos. Esa es la función del arte: te abre la conciencia, te transforma."

- *Por esa función de transformar, de transmutar las reglas, ¿podría decirse que el artista es un ilegal?*

Paco: Pues yo creo que los artistas son legales, ¡los ilegales son los políticos autoritarios!

Eusebio: A mí no me interesa ser legal. Si el hombre no puede subvertir lo cotidiano, no me interesa la legalidad. Pero creo que lo de veras ilegal es todo lo que se resuelve con formularios por triplicado. Y si de nacionalidad o extranjería se trata, yo hace tiempo que no tengo nacionalidad. Ni siquiera el teatro es mi nacionalidad. Tanto es así que, apenas llegar, hice mi paseíto por Corrientes, entré en las librerías, dialogué con los espíritus y comprobé que acá me siento tan en mi territorio como en Jerez, en Cádiz o en cualquier lugar del planeta. Somos nómades. No terminamos de ser bufones de ninguna corte. Uno saca lo mejor que uno tiene a la hora de hacer un trabajo y para que eso suceda busca donde sea. La compen-

sación de este trabajo es que obtienes lo que tú ni siquiera pretendías.

EL HAMBRE Y CÓMO SACIARLA

- *¿Qué buscó La Zaranda a lo largo de su trayectoria y qué ha obtenido?*

Eusebio: Hemos pasado 21 años bebiéndonos los clásicos, no por ningún mandato académico sino por saciar el apetito de explicarnos lo inexplicable. El arte tiene esa grandeza, que todo es un sueño; la vida lo es. Ya lo dijo Calderón, y La Zaranda sigue en la tradición calderoniana de buscar los símbolos que expliquen el misterio de la vida. Esto a pesar de que a los críticos les resulta más fácil decir que nos parecemos a Kantor. Ellos sí, muy fácilmente te sacan la etiqueta con redoble y todo, y te dicen: Te pareces a... *prrrrm pum pum!*, y ahí nomás te cayó el mote. Pero no escarban. No tratan de descubrir por qué te pareces a tal. Si le imitas o si, como algunos otros artistas, has llevado a los personajes a ser símbolos, bebiendo en el ejemplo de Calderón. Que de ahí venimos. Y por eso nos encuentran parecidos a Kantor. Yo creo que quienes montaron realmente a Calderón en este siglo fueron Kantor, Meyerhold y el recientemente difunto Grotowski. Nos parecemos en buscar lo sagrado del hombre y llevarlo al escenario. Lo otro es hacer el teatro decimonónico que, como decía Oscar Wilde, "para ver en el teatro un vagón de tercera, pues es mejor que vaya de veras en un vagón de tercera".

EL TEATRO EN EL FIN DE SIGLO

- *¿Comparten la idea de que cada vez va menos gente al teatro?*

Paco: No son todos los que están ni están todos los que son. Hay gente sin alma, es cierto; pero no necesariamente la tienen todos los que van al teatro. Es más, hay mucha gente con alma que jamás fue al teatro. Esos son los que quisiéramos que vinieran.

- *Teniendo en cuenta el prestigio que ha ganado La Zaranda, en España y en el mundo, ¿nunca los han llamado para hacer algo en TV o cine?*

Enrique: Sí, nos han llamado. Pero son demonios poco tentadores para nosotros, por ahora.

Paco: No tenían las treinta monedas.

- *¿Es cuestión de que les ofrezcan lo que creen valer?*

Paco: Si llega el día en que la tentación es muy grande, habrá que ver cómo se la torea. Pero las tentaciones grandes, para nosotros, ¿sabes cuáles son? Por ejemplo, la criatura de que estamos ahora preñados ya y que deber nacer después que *Cuando la vida eterna se acabe* haya cumplido su ciclo. Esas son las tentaciones que a nosotros nos ilusionan. Esa es la tentación que nace del diablo que llevo dentro. Merece la pena que me juegue la vida por ella. Ahora, ¿por el dinero?, ¿por la fama, jugarme la vida? Yo no juzgo a quien lo quiera hacer; pero que cada quien que haga de su capa un sayo.

- *Algunos artistas sostienen que haciendo cine o TV se gana como para poder dedicarse con más comodidad a aquello que aman. Digamos que para ayudar a que nazca la criatura pueden venir bien las pesetas.*

Paco: A la hora de nacer, la criatura nace, aunque sea en un portal. Irremediablemente nace lo que tiene que nacer. Tú sólo eres un vehículo. A veces parirás con más dificultad y otras con menos; pero el dolor lo tienes que tener.

- *Los funcionarios del ministerio de Cultura ¿no deberían servir para evitar parte de esos dolores, subsidiando la actividad artística?*

Eusebio: El teatro es el lugar de la gente que no sirve para nada. Y el gran problema del teatro es que ha sido usurpado por gente que sirve para muchas cosas. A la hora de crear, si estás subordinado a la cosa económica, no puedes. Hay que ser valiente y poner por encima de todo a la creación. Luego, si el dinero viene, eso es bueno, porque tenemos nuestras necesidades. Pero crear es creer y no se puede estar pendiente del dinero.

"Además, no pretendemos ser ricos y famosos, porque somos riquísimos y famosísimos", ironiza Paco. Y añade, pero ahora en serio: "Creo que no estamos perdidos del todo. Y en un tiempo donde todos los indicadores te señalan caminos falsos, el que no estemos perdidos del todo es una verdadera fortuna.

ENTRE LOCOS, SANTOS Y POETAS

- *¿Se sienten cerca de otros artistas de su generación?*

Paco: Nos sentimos cerca de mucha gente de nuestra generación, del público al que nuestros espectáculos les golpea la conciencia, mientras ese mismo público nos golpea la nuestra. Nos sentimos cerca de los locos, los santos, los niños, los poetas. A veces te encuentras con alguien con quien te identificas sin que sean necesarias las palabras. Como cuando nos encontramos con la gente de El Periférico de Objetos, en un depósito del Ejército de Salvación. Ellos habían ido a buscar sus trastos y nosotros los nuestros. No hizo falta que dijéramos nada, y supimos que pertenecíamos a la misma tribu. Yo puedo hablar con Rubén Darío, ¿sabes? Y sin embargo, en el mundo del teatro hay mucha gente que no tiene nada que ver con nosotros salvo estar arriba de un escenario.

- *¿Cuáles son las diferencias más notorias?*

Eusebio: Hoy, todo tiene que ser *light*. Hay que hacer como si no existiera el dolor, como si la muerte no existiera. Hay gente que nos critica diciendo que el mundo de La Zaranda es siempre dolorido. Pero, si hay gente que sigue durmiendo en la calle ¿puedo sentirme feliz de poder entrar a un supermercado o ser el dueño de varias cadenas de televisión? Por eso nuestra búsqueda es más desgarrada, porque es más antigua. Y por eso nos atacan muchísimo.

- *¿Quién los ataca?*

Paco: Nos ataca un sistema para el que lo que cuenta son los dividendos. En cambio La Zaranda es la voz de los que nunca han podido hablar, de los que no son héroes, ni antihéroes, ni nada. El nuestro no es un teatro a la moda. El teatro que hoy es negocio y el producto que mejor se vende es el que trata temas de genitalidad, de conflictos psicológicos, de todo eso que yo llamo *teatro de secreciones*. Quienes nos critican querían que hiciésemos un vodevil para que los señores hagan buenas digestiones. Pero el teatro no nació para eso, nació como ritual, para el hombre que está perdido y quiere encontrarse y a través del teatro intenta hablar con los dioses ■

LA ESENCIA DE TODO

Entrevista de Manuel Vieites a Peter Brook

Son muchas las cualidades que podríamos destacar en Peter Brook, uno de los más importantes directores de escena, de los más transcendentales ideadores y pensadores teatrales de la segunda parte de este siglo que se va. Contradiendo cuanto afirmaba un importante medio de comunicación, Brook es amable y cordial, siempre dispuesto a iniciar la conversación, con la que se emociona, mientras sus ojos azules, sus manos, de viejo artesano, transmiten todos aquellos sentimientos y emociones que su palabra, precisa, clara y encendida, anticipa. Brook posee una enorme humildad, cualidad singular que ya se percibe en sus escritos, en la manera en que formula sus opiniones, en sus actitudes, en su reivindicación del grupo como motor del proceso creativo. Finalmente, Brook posee un enorme sentido del humor y mantiene vivo aquel compromiso que lo llevó, en su día, a situarse en la vanguardia de un movimiento teatral que destacaba por la crítica frontal a los sistemas.

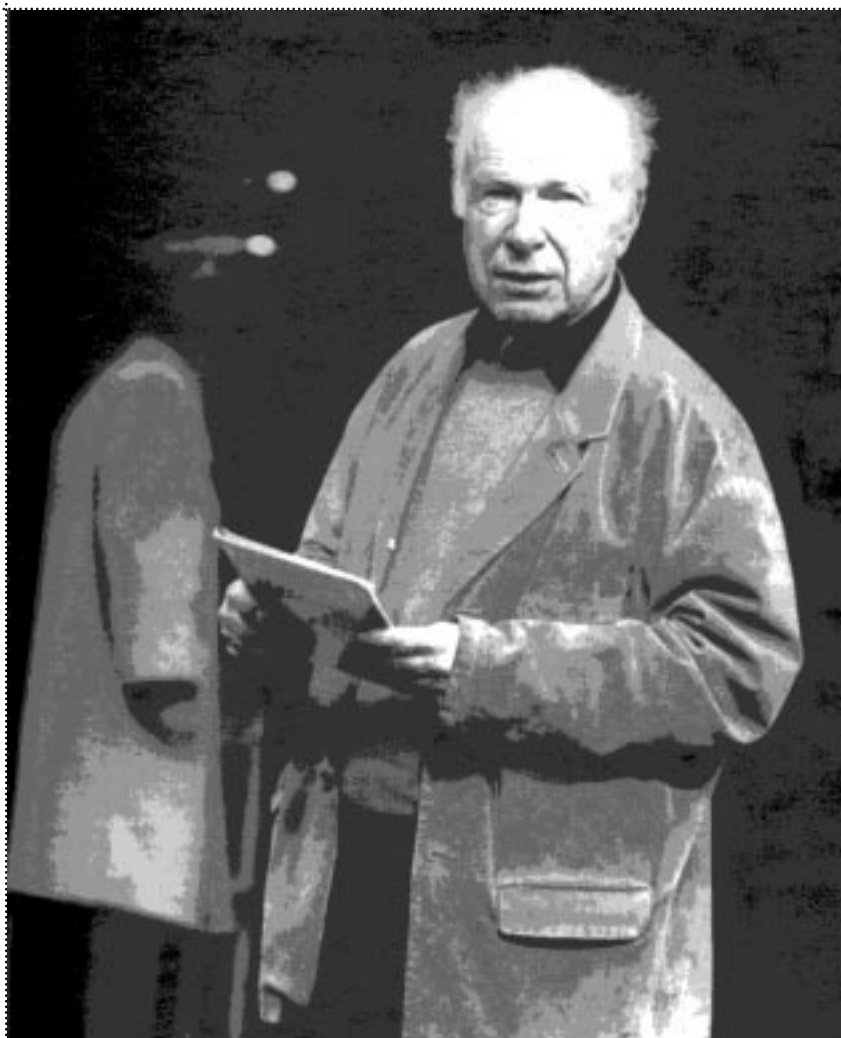
Ahí radica la diferencia con otros genios del siglo, mucho más dogmáticos y megalómanos. Brook sorprende por su humanidad, por su compromiso vital. Los dos espectáculos presentados en Compostela son una muestra del posicionamiento del artista frente a la realidad y a favor de la vida, en toda su extensión. Se sentó en el patio de butacas, el día en que se presentaba *Je suis un phénomène*, con la misma naturalidad con la que recibió, a pie de obra, en la escena, besos, felicitaciones y miradas de desencanto y frustración.

¿Qué sentido tiene hacer teatro hoy, en una sociedad dominada por el espectáculo, por el mismo espectáculo que denunciaba Guy Debord, cuando podemos ver

la más devastadora de las guerras sentados en el salón o cuando el presidente del estado más poderoso del planeta nos ofrece una tragicomedia que parece no acabar nunca?

Peter Brook: “Si a nadie le interesase, no habría teatro pues la gente que trabaja en él no trata de imponerlo a la sociedad. Y si hasta ahora hubo teatro en los más diversos países, es porque la gente lo ha querido así. Siempre existió ese equilibrio. .. Y el teatro no tiene nada que ver con los medios de

comunicación ni con su uso espectacular. Los medios tienen su propia función, y el espectáculo del Sr. Clinton, como dije esta mañana en la rueda de prensa, puede tener un profundo sentido dramático, pero sería incorrecto hablar de teatro, pues aún cuando la vida en sí misma es cómica (o dramática), no por eso debemos entenderla como teatro, ya que de serlo, el teatro no sería necesario. Son dos mundos completamente diferentes. Mas, ¿dónde está la diferencia?



TEATRO

Para mí sería como decir: dado que hay videos pornográficos, ¿para qué hacer el amor? Es posible que en el futuro la gente sea tan feliz con la realidad virtual como para no precisar hacer el amor, o viceversa. Es posible, pero la existencia de videos pornográficos no afecta al hecho de que una buena parte de la humanidad prefiera hacer el amor en cama. El teatro es un juego, y ésa es al razón de que en muchas lenguas (francés, inglés, alemán, ruso, no sé en español...), interpretar sea sinónimo de juego, y ese instinto humano de jugar es fundamental pues, paso a paso, ese juego teatral se convierte en expresión de los problemas e inquietudes humanas. Y amamos el teatro porque amamos el juego.

- *Usted renunció a una carrera de éxito, para tomar otro camino, un camino abierto a la búsqueda y la investigación. Despues de todos esos años, ¿qué ganó y qué perdió en ese proceso?* “Bueno, gracias por su generosidad, pero en realidad jamás tuve esa carrera y, por tanto, jamás la abandoné. Desde el principio me pareció necesario probar, investigar, experimentar, y siempre deseé relacionar mi trabajo con mi vida. Fue, por tanto, un proceso natural, algunas cosas resultaron más interesantes y otras menos, pero tener una carrera importante o recibir grandes premios jamás fueron mis prioridades. Lo que puedo decir es que viví mi vida, y eso es lo verdaderamente importante

- *¿Fue por eso, tal vez, que llegó a escribir que el teatro no era un fin en sí mismo, sino un medio? ¿Y en ese caso, un medio para qué?*

”Esa es su pregunta, mi pregunta, la pregunta que se hace todo ser humano. Podemos vivir sin plantearnos tal pregunta, que en realidad no tiene respuesta, pero es un motor, un motor que nos impulsa, nos guste o no, a continuar buscando esa respuesta que sabemos que jamás encontraremos, más en esa búsqueda hay algo que se abre, algo que crece. La otra posibilidad, la elección trágica, supone renunciar a buscar respuestas, sabiendo que no las hay; aceptar el mundo como algo que nunca entenderemos y, por lo tanto, no preocuparse de nada.

Comer, beber, joder y dormir. Hacer frente a las grandes preguntas de carácter metafísico o político, tiene que ver con esa disyuntiva entre una actitud conservadora, que significa evitar las preguntas incómodas, reconocer que el estado de cosas no es el ideal pero aceptarlo porque hay miedo al cambio, mientras la otra posibilidad implica continuar planteando interrogantes, pero sin ser tan estúpidos como para pensar que se van a resolver. Es una necesidad y esas preguntas que todos nos hacemos, son como una dinamo que hace que nuestra peripécia vital tenga sentido, y por supuesto que no vamos a descubrir *el sentido*, pero podremos vivir con más sentido. Y claro, hay muchos instrumentos que nos ayudan en ese proceso de búsqueda constante de sentidos y cada uno debe escoger su propio ámbito; puede ser la economía, la arqueología..., en mi caso incluso se podría decir que fue una cuestión genética, tuve la intuición de que podría encontrar mi camino en el teatro, y el teatro es el soporte para hacerme preguntas sobre la vida, a cada momento. Creo que la diferencia entre el teatro y lo que llamamos vida radica en que en el primero todo esta más concentrado, de modo que cuando es bueno, ese retazo de vida recreado durante un momento, aparece con mayor intensidad, y nos permite penetrar con más hondura en la fibra de la experiencia vital.”

- *En diversas ocasiones manifestó que no sigue un método concreto de trabajo, que siempre procura trabajar “fuera de contexto”. ¿Podría explicar dónde se sitúa?*

”Volvemos al juego, al partido de fútbol si prefiere. Siempre hay condiciones básicas, un adiestramiento básico, pero cada suceso, cada situación depende de factores que están siempre cambiando, pues cada partido es diferente, y para que haya vida en una representación teatral, lo que quiere decir que hay un texto muerto y una audiencia viva, para que ese texto muerto o esa idea muerta tenga vida, el propio juego tiene que tenerla, pero nadie puede establecer de antemano el tipo de juego, y menos desde un

punto de vista teórico, como tampoco puede hacerlo el entrenador de un equipo de fútbol. Puedes tener principios, como desarrollar el aparato corporal, la capacidad de respuesta, el modo en que los actores sienten o trabajan juntos. Hay reglas, claro. Pero imponer un estilo es algo muy diferente, es como imponer una coreografía a un equipo de fútbol.”

- *También ha afirmado que al comenzar un nuevo espectáculo, siempre parte de una especie de “intuición deformada”. ¿Cuál es el rol del actor, su función, su trabajo, su punto de partida?*

”En principio colaborar. El actor, todos nosotros, no somos sino instrumentos que intentan comprender. Cuando iniciamos el trabajo, desconocemos el resultado, que va a ser generado a través de diversos instrumentos. Pero esos instrumentos no son ordenadores, son seres humanos y el actor (o la actriz, por supuesto) tendrá que echar mano de todos sus sentimientos, de sus experiencias vitales, de su imaginación y de su experiencia técnica, tendrá que echar mano de todo eso, pero no como si todo ello fuese algo invariable, sino como parte de un proceso de crecimiento, que tiene lugar en los ensayos.”

- *En estos momentos se está produciendo, al menos en España, un intenso debate en torno a la supuesta muerte de la novela. ¿En qué situación se encontraría el texto dramático?*

”Una pregunta complicada. Me pide que me pronuncie en una de las más difíciles cuestiones. (Pausa, larga) Creo que el trabajo de todo artista es tratar de buscar una manera de ir mas allá de su propia visión de las cosas, de su propia lectura de la realidad. Se trata de una lucha dialéctica entre lo que parece ser la visión propia, que imaginamos completa, y la sensación de que hay otra lectura, más amplia y rica. He leído, en un periódico español algo que supuestamente debería ser un cumplido para mí, pues se afirmaba que yo era alguien que tenía la capacidad de ver más allá de la realidad. Yo no lo tomé como un cumplido, justo al contrario, pues pienso que ninguno de nosotros percibe suficientemente eso que hemos dado en lla-

mar realidad..., imagine lo que implica captar lo que está más allá de la misma. Nadie puede hacerlo, creo. Lo que si podemos hacer es comprobar lo limitados que estamos a la hora de acercarnos a la realidad. El autor, en el teatro actual, es nuestro colaborador más importante, y ahí están todas esas grandes obras con las que trabajamos, desde la tragedia griega, pasando por Shakespeare, hasta las piezas modernas; todo el teatro que se hace en el mundo occidental está basado en textos de los grandes autores como Calderón, Lope... El problema radica en que hasta el siglo XX, como regla general, el autor tenía la capacidad de ser generoso con el mundo e ir más allá de su lectura, hecho que, en ocasiones, lo convertía en el portavoz de toda una nación, pues los grandes poetas no hablaban de sí, ni de sus problemas, sino que presentaban los que afectaban a una amplia masa social. Esa capacidad de tener una visión generosa, en la que el autor abandonaba su rol para colocarse en el de los demás, en el de miles de seres humanos, fue decreciendo debido a muy diversas razones y ya sé que se trata de una cuestión compleja, pero sólo quiero decir que en el siglo XX, esa capacidad, esa generosidad que encontramos, por ejemplo, en grandes novelistas como Tolstoi, Dostoievski, Balzac, Zola.... en su visión del mundo, se ha difuminado, ha desaparecido. Hay excepciones como Beckett o Pinter, autores que en un espacio minúsculo consiguen crear un mundo enormemente complejo, que intentan ir mas allá de su propia realidad. Quizás el más interesante en la actualidad sea Beckett, quien da la impresión de ser minimalista, pero que crea situaciones que tocan cada una de nuestras fibras y cuando uno considera sus textos, descubre que pueden ser representados en todo tiempo y lugar y para todo tipo de gentes. Esa capacidad, sin embargo, es tan rara que la nueva escuela que ahora se está conformando en Inglaterra, en su conjunto y sin ánimo de crítica, muestra algunas carencias, y no de obras, sino de textos con la suficiente objetividad, de piezas en las



¡WOZA ALBERT! DIRECCIÓN: PETER BROOK

que la marca del autor no sea tan evidente, tan insistente. Y también habría que considerar que aquella vieja idea que ponía a los actores y directores al servicio del autor, es una idea muerta, pues, ¿quién dijo que el autor tiene que ocupar ese rol central? Esa es la razón de que yo haya trabajado durante tantos años con Jean-Claude Carrière que comenzó como guionista de cine, porque los guionistas aprenden desde un principio que su trabajo implica colaboración y eso supone abrir su visión, la visión de los actores, la visión de los directores, para intentar capturar algo nuevo. Esa es la naturaleza de la colaboración, que implica saber aceptar las propias limitaciones, y aprender a aprender. Que un director se coloque a sí mismo en el lugar del autor, afirmando que no hay buenos autores e insistiendo en su derecho a proyectar su propia visión de la vida, supone caer en el mismo error, pues el director pasa a ser un autor con similares limitaciones. Ante esta situación, que yo quisiera considerar temporal, habría tres posibilidades. La primera sería esperar a que aparezcan buenos autores o autoras. Luego, si no los hay, podríamos

trabajar en colaboración con los propios autores, de modo que autores, actores y directores, todos juntos, consigan hacer algo que, por separado, no podrían, porque pensar que el actor lo puede hacer todo es una estupidez, decir que el director sí puede es una arrogancia y, finalmente, el autor tendría que probarlo. Pero juntos, seguramente podrían hacer un buen trabajo. Y la tercera posibilidad, que puede ser una solución de emergencia, consiste en trabajar con otro tipo de escritores, personas con una formación diferente, como Colin Turnbull, un antropólogo del que tomamos diversos materiales para realizar el espectáculo *The Iks*. Y un antropólogo, cuando es bueno, tiene que tener talento para escribir, para escuchar y observar, para recoger lo esencial, pero sus intereses no están en sí mismo, sino en la vida, que es lo que aparece reflejado en su obra. Otro tanto ocurrió con los materiales de Oliver Sack, un doctor en neurología que tiene un único interés, usar su talento para captar y analizar la realidad concreta que lo rodea. Muy similar fue el trabajo que hice con Peter Weiss en el *Marat-Sade*, un autor que yo consideraba de los más interesantes pues aún cuando Weiss era miembro del Partido Comunista, no podía soportar la ortodoxia. Era pintor, poeta, y, como pintor, hacía collages. Cuando escribió dos de sus obras más importantes, *Marat-Sade* o aquella otra sobre Auschwitz, *The Investigation*, en ambos casos, no ofreció su propia visión como miembro del partido, sino que tomó documentos contradictorios, de modo que todo cuanto Sade o Marat dicen, son sus palabras originales, pero su talento como pintor de collages poéticos le permitió hacer una maravillosa construcción dramática con todo aquello. Esa es para mí la razón de que mucha gente en el teatro parta de obras del pasado o de documentos no literarios o no dramáticos del presente, quizás esperando que también los autores tomen buena nota de tales posibilidades y procedimientos y sean capaces de ofrecer una visión más amplia de la existencia. En cualquier caso también tengo que reconocer que

escribir es un trabajo muy duro, y más en una sociedad en la que el éxito de un autor y la continuidad de su trabajo depende de ofrecer una visión estrictamente personal. Por eso se trata de una cuestión verdaderamente compleja.”

- *En ese equilibrio, a veces imposible, entre forma y fondo, ¿qué pesa más?*

”La forma, sin más, está muerta. La forma siempre es temporal, y ésa es la esencia de la muerte. La muerte no es una tragedia, sino el reconocimiento de que la forma, en su naturaleza misma, desde la más minúscula partícula, es pasajera. Pero tampoco se puede hacer un espectáculo con ideas puras, pues no puedes proyectarlas en el aire. Tienen que adoptar una forma y la forma en teatro ha sido muy investigada, como en el teatro expresionista de principios de siglo, cuando se hacían experiencias con formas puras, con luces... y todo eso fue muy interesante pero, al final, lo que realmente interesa es el ser humano, y es sobre el ser humano sobre lo que se construye el teatro. La forma es importante, pero siempre es menos importante que la vitalidad y la energía que contiene. En el momento en que la forma se convierte en elemento fundamental, aparece la decadencia, como en el Barroco o en el Rococó. Evidentemente estos movimientos tienen su encanto, atraen y fascinan, pero son decadentes y deben ser contemplados desde esa perspectiva, carentes de vida. Ese es el motivo de que yo jamás comience a trabajar con formas prefijadas. Cuando uno trabaja en teatro, la forma puede aparecer el último día, a pesar de haber iniciado un proceso de crecimiento, de búsqueda, de supresiones y cambios, para buscarla; pero desde el momento en que un actor, un director o un escritor impone una forma desde el primer día, eso conducirá progresivamente a esa encantadora decadencia de la que hablaba. Ahora bien, como siempre digo, todo se puede ver desde la óptica contraria. Uno de los aspectos más importantes de la forma, radica en el hecho de que podemos trabajar en sentido inverso, de modo que una forma totalmente nueva, si se

va asimilando adecuadamente, puede llegar a mostrarnos, de forma inesperada y misteriosa, la vida que la sustenta. Esto se ve, por ejemplo, en el teatro japonés, chino o indio, en el que los aprendices comienzan su iniciación a partir de la simple imitación de sus maestros, sin comprender cuanto hacen, pero a través de la adquisición mimética de la forma, poco a poco van tomando conciencia de ella para, finalmente, comprenderla e integrarla plenamente. Esto también tiene su significación, pues en un momento como el que hoy vivimos, de tan profundas transiciones y transformaciones, la búsqueda de la forma también puede ser dinámica. Ayer leía un fragmento de Meyerhold, de cuando estaba dirigiendo, creo que una ópera, y en el que habla de cómo tuvo una idea durante los ensayos y de cómo le dio por pensar que sería verdaderamente extraordinario si uno de los actores al salir hiciese una serie de movimientos mientras los demás hacían otra. Finalmente le dijo a su ayudante de dirección, “haremos eso y después descubriremos por qué”. Justo lo contrario de lo que hacía Stanislavski.

- *Hace tiempo afirmaba que Grotowski era único. ¿En qué medida sus experiencias siguen siendo válidas?*

(Pausa, muy larga) “Creo que la respuesta tiene que ver con el hecho de que es único. Es esa singularidad lo que confiere valor a su trabajo, y también lo que le impide ser una panacea universal. El es único porque, debido a razones genéticas, psicológicas y so-

ciales, combinadas con un talento muy especial, investigó en una dirección muy concreta y esa dirección se fue haciendo más y más estrecha y, como si de un bisturí se tratase, le permitió ahondar en un área muy específica de la experiencia humana. Pero eso tiene relevancia o validez para muy poca gente. Quizás cuando hacía representaciones públicas, sus experiencias aportaban más, y a un mayor número de personas de todo el mundo, pero desde que dejó de hacer funciones en público, sólo pudo transmitir su calidad y su sentido a las seis u ocho personas que lo rodeaban y que trabajaban con él. Y ésto no es una crítica, sólo quiero decir que realizó un trabajo singular, un experimento singular... Por otra parte, tampoco debemos olvidar lo que la Madre Teresa dijo una vez, aquello de que “lo que hago es una gota en el océano y el océano está hecho de gotas”. Por eso, podemos decir que la extraordinaria calidad del trabajo de Grotowski es, en sí misma, un desafío y una fuente de inspiración para los demás.”

- *Uno de sus libros, There are no secrets, terminaba con un párrafo que venía a decir algo así: “Esta es la llave. Este es el secreto. Como pueden ver, no hay secretos”. Disculpe mi pregunta, pero ¿Podría decirnos cuál es el secreto? (Risas)*

“Lo que intento transmitir es que el secreto siempre está ahí, a cada momento, al alcance de la mano, pero sólo podremos hacerlo nuestro mediante un trabajo muy preciso, en la medida en que consideremos que hay algo misterioso y oculto por descubrir. En el teatro hay dos factores opuestos. En primer lugar tenemos una realidad mucho mayor de lo que podemos percibir y que, en cierta medida, está más allá de nosotros. Aprehender esa realidad en toda su extensión es una especie de ideal, pero ojo, porque el idealismo en sí mismo es muy peligroso porque nos lleva a ensoñar, no conduce al trabajo práctico. Por otra parte, esa lectura, esa recreación de la realidad tiene que producirse momento a momento, con mucha precisión, con un sutil trabajo técnico. El reto consiste en combinar ambos fac-

JE SUIS UN PHÉNOMÈNE.
DIRECCIÓN: PETER BROOK



tores, la pasión por descubrir la realidad a través de una mirada que se va construyendo segundo a segundo. Esa simbiosis puede verse con mayor claridad en la música. Cantar o tocar en una orquesta implica dar la nota precisa en cada instante, en cada segundo. Pero si sólo realizamos un ejercicio tecnicista, si no hay emoción, el resultado será verdaderamente frío. Y si poseemos emoción o inspiración pero carecemos de técnica, caeremos en el error contrario. Cuando estaba en la escuela primaria, teníamos una profesora de música que nos impresionaba mucho por el sentimiento que ponía tocando el piano. Daba conciertos para los padres y madres, y solía cerrar los ojos con emoción desbordada. Y un día le pregunté a alguien si no era maravillosa, y me respondieron que no, que era terriblemente mala, que era incapaz de dar una nota. Ahí reside la esencia de todo. Los secretos se desvelan segundo a segundo, en un proceso de trabajo integral, permanente, de búsqueda e indagación, estableciendo equilibrios entre todos los elementos: la voz, el gesto, la emoción, el talento, la luz, el espacio...”

- *Hace muchos años abandonó la dirección de espectáculos de ópera, afirmando que no disponía de las condiciones idóneas para realizar su trabajo. Recientemente presentó una ópera en Aix-en-Provence. ¿Cuál es la causa del retorno?*

(Larguísimo silencio) “Por diversión. (Risas) Habíamos hecho dos óperas en nuestro teatro de París, cambiando las condiciones de enunciación, y después un amigo mío, Stephane Lissner, quiso hacer una ópera siguiendo aquellos parámetros y me invitó a participar en el proyecto, y a veces, las decisiones importantes tienen que ver con quién te hace la propuesta. Por eso dije que sí, por diversión. ¿Por qué no trabajar con la obra concreta de un compositor concreto, que está entre los pocos que yo respeto en el mundo de la ópera?

Mire, si un director joven me pidiese consejo acerca de la oportunidad de dirigir una ópera, y si fuese un director con talento, le diría que no perdie-



JE SUIS UN PHÉNOMÈNE

se su tiempo. Pero si una madre me dijese que tiene un hijo para el que quiere un buen futuro, y me pidiese consejo, le diría que intentase convertirlo en director de ópera. ¿Por qué? En el mundo hay muchísimos directores de cine y resulta difícil hacerse un sitio, pues muchos tienen talento. También hay muchos directores de escena comenzando, y entre ellos también hay mucho talento, pero en la ópera no sólo hay muy pocos directores especializados, sino que hay trabajo de sobra. Y además, en la ópera se produce un fenómeno único, y es que cuanto menos trabajas más ganas. Si uno insiste, como yo, en tener tiempo para ensayar, inicia una lucha terrible y yo precisé de más de cuarenta años de carrera teatral para luchar, para estar autorizado a exigir nueve semanas para ensayos. Pero si el director pide trabajar sólo un mes, la compañía está encantada, y si sólo pide dos semanas, se lo agradecerán aún más. Y si considera que los cantantes no precisan ensayos y que es posible acabar el trabajo en tres días, mucho mejor. Por eso le diría a aquella madre de la que hablaba, que su hijo precisaría muy poco talento para triunfar en ese mundo, en el que, además, no hay paro.”

- *Los trabajos presentados en Compostela, ¿constituyen dos ejemplos de lo que en su día definió como teatro inmediato?*

“Para mí, al menos ahora, el rol de un director no radica en descubrir nuevas y sorprendentes formas; me gustó hacerlo en algún momento pero ahora ya no. Quizás los dos espectáculos que presentamos aquí hayan sido una decepción para la audiencia, quizás esperasen algo mucho

más espectacular, como algunas cosas que hice en el pasado. Puedo entender y participar de su decepción, pero en la actualidad mi principal interés se centra en aquello de lo que usted hablaba hace un momento. Quiero trabajar a partir de esos acontecimientos y situaciones que contienen elementos que pueden ser significativos y relevantes para la audiencia. En estos dos espectáculos creo que hay algo directamente relacionado con los interrogantes que todos nos estamos haciendo, conciente o inconscientemente.”

Retomando alguna de sus más queridas formulaciones, que nacen de la reflexión sobre la propia práctica (ejercicio siempre necesario, en cualquier profesión), Brook mostró y demostró en Compostela la “teoría del espacio vacío”, teoría que viene a señalar que la actriz (o el actor) constituyen el eje central, fundamental, del hecho teatral pues, a semejanza de un demiurgo, tiene la facultad (la capacidad hay que demostrarla) de crear con su juego escénico mundos insólitos, realidades (in)sospechadas-. Maurice Benichou o Natacha Parry, realizaron en Compostela un ejercicio interpretativo sorprendente e iluminador, una verdadera demostración de los principios del actor, al tiempo que Brook, con sus puestas en escena, mostraba que el rigor y la lógica interna son cualidades básicas (y tan olvidadas) de todo espectáculo, que la técnica y la tecnología debieran estar al servicio del producto final. Dos espectáculos de diferente factura pero creados a partir de la misma premisa: poseer coherencia y significación. Son muchas las lecciones que de ambas propuestas escénicas podemos extraer, pero ésa quizás sea la mayor y más duradera de sus aportaciones. Hacer necesario lo evidente; mostrar la gramática, la dificultad y la grandeza de las cosas que parecen más simples; formular problemas sin insinuar respuestas, y aventurar tantas, tantísimas claves y pautas, incluso en sus errores, los que muchos percibieron en *Je suis un phénomène* ■

EL ACTOR ANTES DE REPRESENTAR, DEBE EXISTIR

Entrevista de Adolfo Simón a Eugenio Barba

Q ué momentos señalarías de cambio a lo largo de tu trayectoria teatral?

Al comienzo, como cada director, tenía el afán de ayudar al actor. Después de la experiencia de mis cuatro años de estudio en Polonia... Allí estudié un año en la Escuela Teatral de Varsovia y, más tarde, conseguí el permiso para seguir el trabajo práctico con Grotowski, empecé con el Teatret, con jóvenes que no tenían experiencia y que, curiosamente, no habían sido admitidos en la escuela.

Por entonces era muy inseguro y tampoco los actores podían ayudarme, era gente muy joven... mi gran preocupación era cómo darles alguna indicación que pudiera ayudarles a construir... a ser eficaces, *eficacia* sería la palabra que resumiría mejor mi preocupación a lo largo de estos años... ¿cómo hacer para que el actor sea eficaz? Y cuando hablo de eficacia estoy hablando de comunicación con el espectador, esta relación a distintos niveles de seres *que se miran*, efectiva, emotivamente, a través de las palabras, melodía o asociaciones... estimulando los sentidos del espectador, creando así una especie de danza y no sólo lo que serían actos y gestos cotidianos que intentan recrear la cotidianeidad. Durante muchos años fueron los libros los que me ayudaron, intentaba buscar recetas... ¿cómo hacer para que...?, buscaba seguridad.

Leí los libros de Stanislavski, Meyerhold, Vagtangov y de otros grandes nombres de teatro, ellos fueron mis verdaderos maestros. Intenté aplicar la experiencia de mis antecesores, que utilizando idiomas y jergas diferentes se enfrentaban al mismo problema, "¿cómo hacer al actor eficaz". No el problema de estilo ni género sino de



cómo poder definir y ayudar al actor a encontrar su camino personal en la eficacia, más allá de la estética que maneja la escena. Lo entendí bastante temprano de una manera inconsciente. Llamo a Stanislavsk maestro, aunque no siga su estética, por su preocupación fundamental por la credibilidad de las acciones del actor, esto fue mi afán desde el principio.

- ¿Fue el trabajo sobre las acciones físicas lo que más te interesó de Stanislavski?

Exacto, todo su trabajo sobre la actuación, el método de las acciones físicas. Ya en los años 10, Stanislavski escribe que todo su trabajo anterior no tiene importancia, no es interesante para él, lo que más le interesa son las acciones físicas.

- ¿Qué extrajiste de Vagtangov?

Mucho, mucho... Vagtangov es el que de verdad ha llenado ese comportamiento mental, esa técnica mental que Stanislavski crea para construir la motivación desde la libertad que le daba Chejov. Pero es evidente que todo esto pasa a través de mi experiencia, primero en la escuela teatral en Varsovia y luego con Grotowski. Creo que podría decir que todo mi fundamento

stanislavskiano es más en el sentido que Mijail Chejov y Vagtangov lo entendieron, pero la fuente fue el trabajo de las acciones físicas. En lo que a mi trabajo concierne, el mayor descubrimiento fue el montaje inspirador que Decroux hace al mostrar que uno puede separar el dinamismo, el comportamiento físico del vocal y volver a juntarlos y esto ha sido uno de los descubrimientos más extraordinarios.

- Además de las posibilidades que este descubrimiento permitió...

Increíbles, y de gran inspiración para el actor y el director porque además ayuda a controlar los estereotipos, los manierismos en los que caemos, a saber cuándo se trabaja de una forma estilizada y cuándo se trabaja sobre comportamientos cotidianos. Ya en el novecientos es interesante ver cómo los reformadores rescatan de este teatro la organicidad y la presencia del actor, no sólo el momento de comunicación verbal sino también el poder de la materialidad, de la presencia... Sobre el entrenamiento hay algo muy interesante que resalto en mi libro *La canoa de papel*... Me pregunto, ¿por qué empezaron los reformadores a hacer ejercicios en el entrenamiento? ... ¿Por qué esta idea para empezar el proceso de un espectáculo?, porque el ejercicio aboceta el proceso creativo, es un estereotipo que repites todo el tiempo... ¿por qué hacían esto?... ellos lo inventan y lo aplican de una forma rígida como entrenamiento. Yo también empecé con esto y sé que da resultados, aunque entonces no era capaz de entenderlo. Con los ejercicios trabajas por un lado el dinamismo físico, el comportamiento escénico, separándolo de la interpretación, intentando crear una biología escénica a la que después se incorpora la voz y el texto;

antes no se hacía así, se pasaba directamente a interpretar, esta era la tradición europea, no había ejercicios, como mucho se hacía esgrima si se tenía que interpretar una escena de lucha. Con el entrenamiento, con los ejercicios, se inventa algo que no existía antes, una concepción por la que la presencia del actor es distinta a su quehacer cotidiano y ha de preparar cómo *existir*; el actor antes de representar debe existir, el actor ha de tener una presencia que funcione para el espectador, que puede consistir en gestos diarios pero que a diferencia de los cotidianos están hechos para que los vea el espectador. Y la técnica consiste en hacer las cosas lo más simples posibles pero para ser vistas por el espectador.

- ¿Qué evolución ha habido en la reflexión sobre tu trabajo desde los primeros escritos hasta esta Canoa de papel?

-Al comienzo escribí en primera persona sobre mis experiencias con el Odin... *Más allá de las islas flotantes*, el primer libro que se publicó, era la historia de cómo se trabaja en grupo, de los problemas técnicos, de dinámica de grupo, de la relación con la historia, el medio y la tradición... pero la clave surgió en América, en los encuentros con actores y directores de aquel continente; decían que mis experiencias eran europeas y que allí se convertían en colonialismo cultural, eran los años 60 cuando empezamos a ir... así que empecé a preguntarme si en la experiencia de un individuo de otro teatro no hay algo que objetivamente pueda ser utilizado, no sólo lo que se pueda llamar inspiración, influencia a nivel estético o de sugerencia, sino también a nivel objetivo, casi científico. Y es de estos encuentros con latinoamericanos que comenzó esta obsesión mía por encontrar un mundo de factores objetivos a nivel de oficio, a nivel de la técnica, es decir... a nivel de cómo el actor se enfrenta a la tarea de ser eficaz en su comunicación con el espectador.

-*Más allá de lenguaje o estética...*

Exacto, exacto... y creo que lo fundamental fue utilizar la biología, las ciencias humanas como punto de referencia... nada parece que es universal, pero no, si uno mira al ser humano, hay algo que es universal en él... las células,

nadie puede decir que las células de un blanco y un negro son diferentes... así que a un nivel biológico todos somos iguales... Por supuesto que existen aspectos relativos en el teatro... la personalidad del actor, la tradición en la que trabaja, el contexto histórico, elementos que hay que tener en cuenta, pero en todos los lugares y en todos los tiempos los actores utilizaron su cuerpo y su mente, de aquí tenemos que partir; y hablando con actores de la tradición europea y de la tradición asiática me di cuenta que para todos existía el mismo problema, la misma pregunta... ¿Cómo funciona sobre el escenario?, palabra horrible pero que es la que mejor define esa necesidad o urgencia en el intérprete de danza o de un texto de poder ser creíble y convincente para los sentidos y la mente del espectador, y de aquí comenzó toda esa última parte de mis escritos... encontrar lo que podrían ser a nivel objetivo algunos criterios y puntos de referencia que pudieran ser útiles a cualquier actor o bailarín a pesar del estilo, codificación y del contexto individual e histórico en el que viva.

- ¿Ha sido siempre denominador común el mismo problema en todas las culturas que has conocido?

Donde tienes un cuerpo, y cuando hablo de cuerpo me refiero también al espíritu que lo habita, podríamos hablar de corporeidad, hay el mismo problema; donde hay teatro y danza hay un ser en vida que establece una situación privilegiada con otro ser en vida: el espectador.

- *Oyéndote hablar parece que el director o pedagogo debían alimentarse de todas las fuentes posibles...*

Cada director es diferente, imagino que la mayoría de los directores son intelectuales, todos los directores que conozco son gente que lee, la lectura es una de las fuentes para alimentar la imaginación, no sólo leer lo que pertenece al oficio sino también sobre arte, literatura, imagen... A mí me ha ayudado mucho comprender que mi oficio puedo alimentarlo no sólo con disciplinas artísticas; son tan evidentes las afinidades o paralelismos que tal vez retomando la biología y la física

subatómica encontramos la imagen de cómo pensamos, por saltos de energías... todo esto no ayuda mucho al director para dar tareas concretas al actor pero sí me ayuda a comprender que existen más caminos para ser director de teatro.

Depende de cómo el director o pedagogo utiliza todo lo que la ciencia va descubriendo, de cómo lo transforma, la información *per se* no es útil... es un problema de metabolismo, como puedes comer en cualquier lugar y habrá una parte que expelas por superflua y otra que te alimentará formando tu núcleo secreto, tus capacidades de irradiación personal.

- ¿Cuál sería "el alimento" en el tiempo de aprendizaje para el actor que a ti te interesa?

El alimento podría ser indicar de forma clara los principios que alimentan las diferentes forma de trabajo. Al final toda mi visión de la antropología teatral es así, si tu miras a un ser humano no es la forma o su comportamiento lo que caracteriza la vida, su vida esta dada por cómo funcionan sus órganos. El tai-chí, por ejemplo, no trata de hacer este u otro ejercicio sino un tipo de ejercicio que permite superar los reflejos condicionados en nuestro comportamiento cotidiano, pero también puedo resolverlo haciendo el ejercicio del astronauta o andando a cámara lenta... La cuestión es no dejarse llevar por nuestros automatismos cotidianos y crear otros dinamismos, otras posibilidades de presencia. Es como descubrir el norte, cuando lo has descubierto puedes viajar en cualquier dirección, creas tus puntos cardinales y ya sabes todo lo que se necesita para sostener la presencia escénica, ritmo, la música... para mí es muy importante sentir que no me repito, hay ejemplos muy directos a los que recurro habitualmente, pero intento que las imágenes, las palabras sean nuevas y ayuden encontrar el norte.

- ¿Qué valor das al texto, a contar una historia en tus espectáculos?

Durante los primeros diez años hemos hecho sólo obras de autores contemporáneos que escribían para nosotros. Todo nuestro aprendizaje sobre la dramaturgia fue con autores que nos en-

señaron a tomar un texto y extraer miles y miles de informaciones que nos parecía que no estaban en un principio. El problema con el autor es que en nuestro trabajo se está cambiando constantemente, a veces vamos en direcciones hacia lo que será el espectáculo y otras no... necesitamos llegar a situaciones que nos sorprendan y que normalmente no podemos dominar, investigamos... aquí sería interesante la presencia del autor que con la palabra, la frase... Son los autores los que generalmente no se embarcan en un proceso de seis u ocho meses, que es lo que suele durar una obra del Odin, todo el equipo trabaja diariamente desde las ocho de la mañana hasta las seis de la tarde. Así el grupo recupera una de las tradiciones teatrales europeas, que el actor escriba escenas, fragmentos, tome elementos o segmentos de otra obra. Esta ha sido la forma de trabajar en los últimos años del Odin, pero el texto se vuelve un factor fundamental en esos hilos necesarios para poder tejer ese texto espectacular que permite al espectador oscilar de un horizonte a otro.

- *¿Trabaja el Odin a partir de creaciones colectivas?*

Es parecido... hay una mente colectiva más allá del liderazgo del grupo o la dinámica del mismo. Es hermoso ver como durante el trabajo se supera la individualidad, se crea un encaje en el que participa todo el equipo a cada momento y lo importante son los huecos que se forman en el encaje por donde el espectador ha de colarse. Sé que hay grupos en los que no firma nadie como autor, que oficialmente no tienen director, aunque todos sabemos que en la dinámica de grupo siempre hay alguien que toma el papel del líder aunque sea de forma secreta. En el Odin todo esto está claro, cada actor sabe qué tarea le corresponde y el director tiene la última palabra como responsable y representante ante el espectador.

- *¿Cómo son los "textos" del Odin?*

La fórmula de Artaud cuando dice que el teatro es poesía en el espacio, la poesía está en el tiempo, en el espacio con todas las reglas de la poesía... ¿Cómo transportar todo lo que

es bidimensional, con una gran fuerza de repercusión, de signos escritos sobre el papel, y convertirlo en escritura que golpee los sentidos? Es profundamente diferente esta transformación y ahí hay un gran misterio del actor al tomar lo que le emociona como lector individualmente y convertirlo en acción pública, social, donde docenas y docenas de espectadores viven esa experiencia y les sacude a nivel intelectual, sensorial, afectivo, espiritual... Al final de todo esto se sabrá si el director fue un buen capitán y pudo conducir el barco para que al salir el espectador, sienta que algo le ha tocado, sobre todo que no se haya aburrido. Cuando asisto al espectáculo junto al espectador soy como ese cirujano que cuando va a operar y ve que no funciona la anestesia vive por empatía la experiencia con el paciente.

- *¿Sobre qué querría hacer hincapié?*

Primero, que en un texto no hay nada superfluo, el autor ha puesto cualquier palabra como si de un gran laberinto se tratase y hay que entrar en el laberinto y explorarlo. Hay que quedarse en la primera frase y descubrir todas las posibilidades escénicas que contiene, todo lo explícito y todo lo que se puede presuponer y esto de rebajar sobre el detalle, de no acelerar para dar una interpretación, parar, luchar contra ese deseo de decir... "es esto de lo que se trata...", todo el tiempo ponerse en el lugar de construir con lo sencillo lo complejo, ¿por qué quiere Estragón quitarse los zapatos?... hay mil formas de quitarse los zapatos. Trabajar los detalles que la tradición teatral tenía y que pasó al cine mudo, Chaplin lo hace en *La quimera del oro* al coger el zapato... eso es lo que yo necesito de los actores, que al tomar un objeto hagan salir mil elementos de él, que al leer un texto descubran en la primera frase ese inmenso panorama, esa Atlantis escondida, y descifrarlo concretamente... preposiciones, melodías, ritmos... por eso me molesta cuando se trata un texto de forma superficial, se transforma en un bastón para alguien que no sabe utilizarlo.

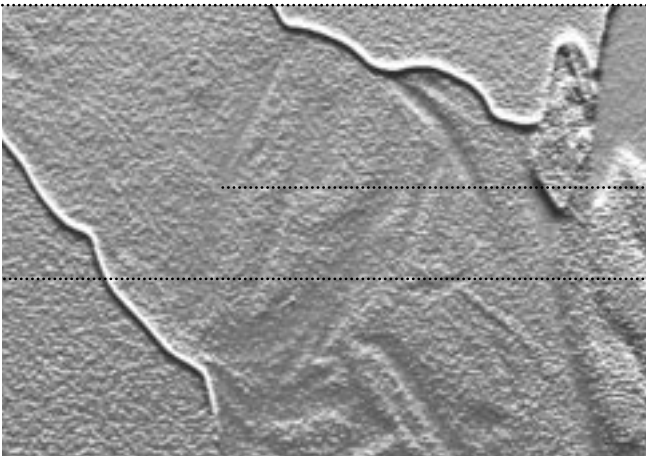
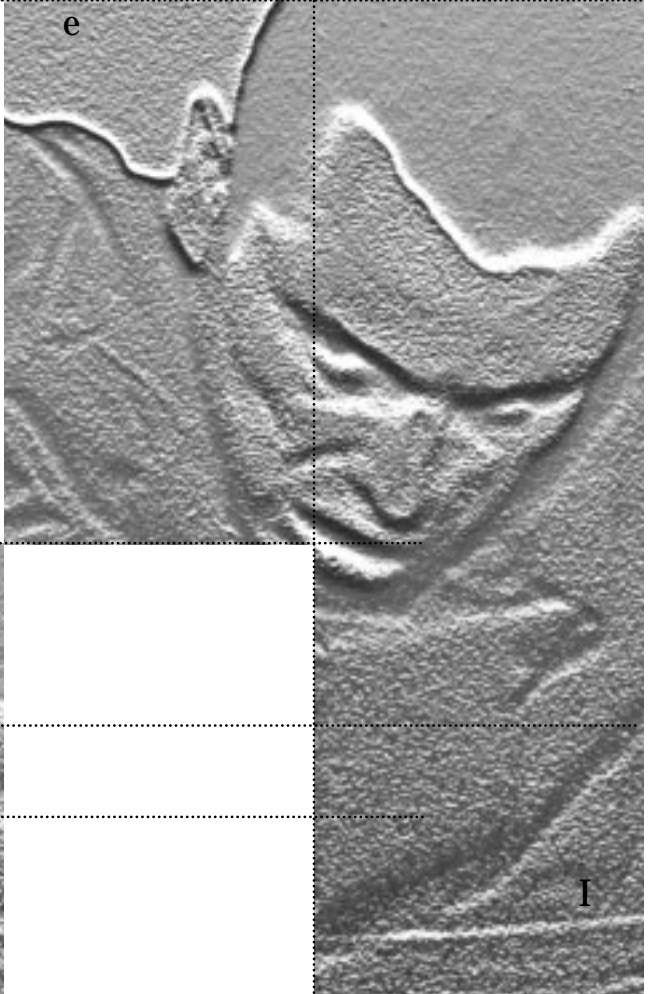
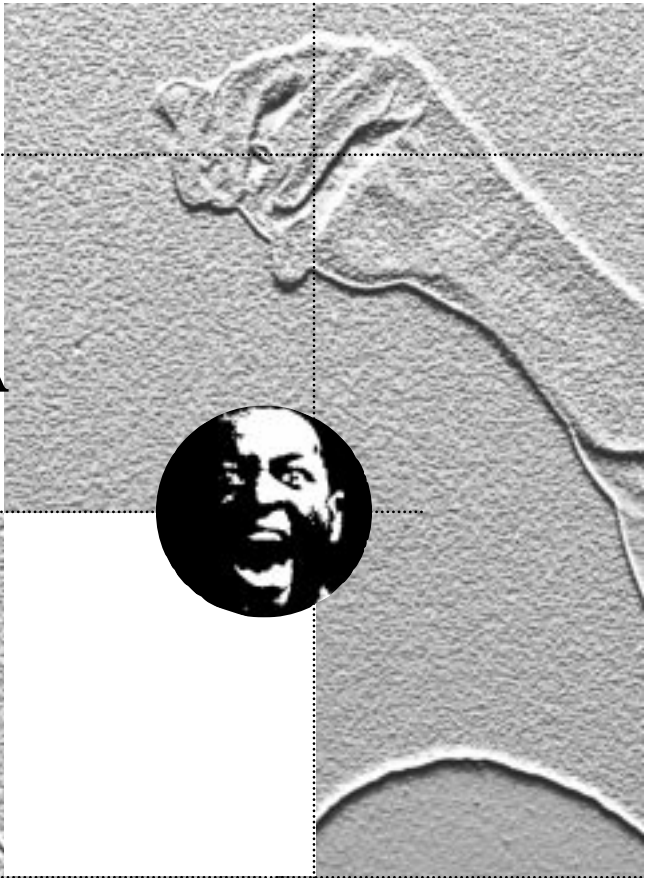
- *Pero el trabajo no es intelectual, sino físico...*

Hay muchas maneras de hablar del trabajo textual, aquí es el actor el que está trabajando, es el cuerpo entero el que piensa, el director no da propuestas. Después de cada improvisación se hace reflexión o justificación de lo que se ha hecho en cada opción que surge y que permitirá ver esa poliedricidad de la acción que el actor ha encontrado, maneras muy simples de ver cómo esa primera frase queda asociada a sensaciones de frío o calor, o un paisaje... todo esto ha de verse también a través de la voz.

- *¿Qué elementos en un proceso creativo, propuesto o no por los actores, son los que más te interesan?*

Al comienzo es la acción desnuda, sin nada, sin luz, sin trajes, sin objetos, sin lo que pueden ser todos los otros elementos que después van a crear las diferentes relaciones, la intensidad de lo que finalmente va a ver el espectador. A mí lo que me fascina es ver el pensamiento del actor a través de sus acciones y no el pensamiento de su cabeza sino todo el pensamiento de su ser, de su presencia, de su materialidad. Cuando veo todo eso me doy cuenta que sólo una parte puede ser utilizada, destilada, pero la primera parte del trabajo el actor debe vivirla en libertad, poder repetir sus clichés y estereotipos, una vez que ha vomitado todo eso, puede empezar a *escribir* dos centímetros más allá de sus límites. Pero con el tiempo cada vez es más difícil, porque ese *lugar desconocido* empieza a ser colonizado. Es necesaria la paciencia al principio del proceso, luego se podrá contar, pero en ese momento el actor se ha de relajar para poder crear. Para mí sería difícil trabajar con actores que no estuvieran entrenados en su propia autonomía; cuando los actores del Odin llegan al ensayo ya traen su propio espectáculo, crean textos... para mí el grupo es el hogar, la patria que se convierte en trampolín que me permite volar y yo soy al tiempo el trampolín del actor. Pero sería terrible que todo el mundo quisiera trabajar como el Odin ■

LA ESCENA IBEROAMERICANA



ARGENTINA. EL CANON DE LA MULTIPLICIDAD

por Jorge Dubatti

TEATRO/CULTURA

1 ¿Cómo comprender la singularidad histórica del *teatro argentino actual*? Hace falta salir del campo específico y acotado de la actividad teatral e ingresar en un territorio más vasto: el de la cultura. Creemos que el teatro de Buenos Aires sólo puede ser pensado cabalmente desde las nuevas condiciones de la compleja cultura de la ciudad, estrechamente parecidas a las de cualquier gran metrópoli del planeta, aunque con ciertas peculiaridades propias de la *periferia latinoamericana*.

Partimos de la certeza de que en los últimos quince años la cultura de Buenos Aires ha manifestado cambios de fondo. En consecuencia, es necesario definir nuevas condiciones epistemológicas (los fundamentos de

la actividad del conocer) para garantizar un acercamiento serio, riguroso y preciso al teatro actual.

Para conectar cultura y teatro consideramos indispensable escapar a las metodologías *ortodoxas* del análisis teatral y recurrir a la *transdisciplinariedad* de las *ciencias nómadas* de la que habla Néstor García Canclini².

Llamamos cultura, en un sentido general que se remonta a la definición de Edward B. Tylor³, a la dimensión integral de la vida de una sociedad, a todas las prácticas y las concepciones desde las cuales el hombre se relaciona con la realidad, la construye y habita el mundo. De acuerdo con esta definición, sostenemos que el teatro viene expresando, en su escala, a la manera de un *microcosmos*, un *nuevo estadio de la cultura argentina*, considerando ésta última como un *macrocosmos* abarcador de las diferentes expresiones artísticas.

2. NUEVO FUNDAMENTO DE VALOR

La presencia de un cambio en la cultura puede identificarse por la progresiva configuración de un *nuevo fundamento de valor*, es decir, por la constitución de un *nuevo núcleo básico en el que se asienta nuestra visión de mundo*.

Ese nuevo fundamento de valor, que rige en la cultura actual, tiene que ver con la *crisis de la Modernidad* y es el generador de un nuevo momento cultural que puede ser llamado "Posmodernidad" o "Segunda Modernidad" (según la distinción que hace de estos términos García Canclini, ver nota 2).

La aparición del nuevo fundamento de valor corresponde a los años de la posdictadura, con la *reapertura* del país al mundo y la consecuente *sin-cronización* de Buenos Aires con los grandes centros mundiales (en especial los de la civilización occidental). El proceso de asentamiento del nuevo fundamento de valor se profundizó en los 90 como consecuencia del *reordenamiento mundial* y los efectos de la globalización.

TEATRO



La puesta en crisis y cuestionamiento de los principios de la Modernidad llegan a Buenos Aires (y a otros centros urbanos de la Argentina) en el fin de siglo e implican un sólido golpe a varios de los basamentos en los que durante siglos (desde el XV en adelante) se afianzó el desarrollo civilizatorio de Occidente. El nuevo fundamento de valor se opone a la creencia en el proceso del avance de la Humanidad hacia una igualdad democrática y social; al mito del progreso infinito; al valor de *lo nuevo* como instrumento de cuestionamiento y *superación* de lo anterior; al proceso universal de secularización; al mito del dominio humano de la naturaleza; al principio racionalista del *saber es poder*.

El nuevo fundamento de valor despierta en las personas muy diferentes tomas de posición, que oscilan entre el rechazo absoluto y la aceptación acrítica del mismo. Por lo general, las actitudes más productivas se ubican en un lugar de tensión paradójica, sintetizable en la fórmula "ni apocalípticos ni integrados", la margen de una polarización maniquea.

3. ARTE Y VISIÓN DE MUNDO

Esa nueva forma de concebir la realidad y estar en ella, condicionada por la nueva situación histórica, se encarna como *metáfora epistemológica*⁴ en las creaciones artísticas.

Según Umberto Eco, "el arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica*; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad" (obra citada en nota 4, pp. 88-89).

En este concepto de metáfora epistemológica descansa nuestra hipótesis principal: muchas de las obras y es-



pectáculos del teatro argentino actual, especialmente los del "nuevo teatro argentino" (ver nota 1), constituyen *metáforas epistemológicas de nuestra manera actual de estar en el mundo*.

A diferencia de muchos de los teatristas cuya producción proviene de décadas anteriores, quienes suelen permanecer sujetos a una manera de comprender el mundo que responde a representaciones del pasado⁵, los creadores del *nuevo* teatro expresan en su obra –voluntaria o involuntariamente– el impacto de las manifestaciones de la nueva sincronización internacional.

4. EL CANON DEL TEATRO

ARGENTINO ACTUAL

En otra oportunidad diseñamos un modelo de periodización del teatro occidental, en el que buscamos relacionar la historia de la civilización con la historia del teatro⁶. Para dicha periodización propusimos que a cada una de las visiones de mundo sucesivas que constituyen la historia de la civilización occidental le corresponde un conjunto de *correlatos estéticos* que definimos bajo el nombre de *canon*⁷. Por ejemplo, la Edad Media, cuyo fundamento de valor es la noción de Dios (visión de mundo teocéntrica), posee un canon de teatro medieval. Creemos que la nueva visión de mundo de fin de siglo y el nuevo fundamento de valor, en tanto anclados en la cultura argentina actual, tienen como correlato un conjunto de poéticas teatrales que llamamos el *canon del teatro argentino actual*.

Dicho canon se caracteriza por la *ato-*

mización, la diversidad y la coexistencia pacífica, no beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo el *canon de la multiplicidad*.

Las nuevas condiciones estéticas generan un paisaje teatral "desdelimitado, de "proliferación de mundos" diversos (según el término de Josefina Ludmer). El efecto de la diversidad recorre todos los órdenes de la práctica teatral actual. Se observa tanto en el estallido de las poéticas dramáticas y de puesta en escena, como en las ideologías estéticas (implícitas en las obras o explicitadas teóricamente), las formas de producción y los tipos de público, así como en la aparición de nuevas conceptualizaciones para pensar el fenómeno de la diversidad. Entre éstas últimas, a manera de ejemplo, destacamos dos. En primer lugar, el término *teatrista*, que se ha impuesto desde hace unos diez años en el campo teatral argentino. *Teatrista* es una palabra que encarna constitutivamente la idea de diversidad: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo. Rafael Spregelburd sería un ejemplo de esta categoría: en sus espectáculos se desempeña simultáneamente como director, actor, dramaturgo y traductor.

En segundo lugar, la *multiplicación* de la noción de *dramaturgia*, que hoy incluye variantes sustanciales respecto de cómo se utilizaba esta palabra en el pasado. Hoy puede hablarse de dramaturgia de autor, de actor, de director o de grupo, según el sujeto productor⁸ de la escritura. En la mayoría de los casos estas categorías se integran fecundamente.

5. NUEVOS RASGOS

Las razones o causas de este fenómeno de la multiplicidad deben buscarse *transdisciplinariamente* en el análisis de la nueva cultura de Buenos Aires. Las relaciones entre teatro y cultura manifiestan al menos seis rasgos novedosos que condicionan y consti-

tuyen el funcionamiento del campo teatral:

a) *La quiebra del pensamiento binario* (en términos de David Lodge) y la *desaparición de representaciones ideológicas totalizadoras*. Laura Cerrato define este fenómeno como "destotalización": "Surge de percibir el mundo como un fenómeno múltiple, no como algo que encaja en un sistema o una superestructura, sino como fragmentos que funcionan cada cual por su cuenta y dependen de las manipulaciones a que uno los somete (...) Lo plural y lo subjetivo son llevados a sus potencialidades extremas"¹⁰. Esto marca el pasaje del "teatro de las grandes conceptualizaciones" a lo que hemos llamado el "teatro del balbuceo"¹¹. Ya no rigen, como en los 60, las polémicas de oposiciones cerradas (realismo-absurdismo, tradición-vanguardia, izquierda-derecha) ni se piensa dentro de los límites de un rígido discurso ideológico (el comunismo o el socialismo) o científico (el psicoanálisis). Ya no rige la confianza irrestricta en los poderes de la razón como instrumento de comprensión y sistematización de la realidad. La destotalización implica la asun-

ción del universo como misterio y opacidad.

b) Como resultado de esa "destotalización", el auge de lo *microsocial* o lo *microcultural* y las prácticas del *individualismo*. La mayor franja de creación teatral en Buenos Aires corresponde a lo tribal o microsocial, los grupos o individuos que trabajan con una estética propia desde los mandatos de intereses propios, y que reflejan la dimensión de la cotidianeidad inmediata (Michel de Certeau) que tanto se ha acentuado –por la caída de las grandes conceptualizaciones– en los últimos quince años¹².

c) *La crisis del pensamiento de izquierda* genera otra manifestación de la "destotalización": la atomización de la visión política que en el pasado unificaba a buena parte de los

grupos y teatristas argentinos. Entre 1930 y 1985 una vasta zona del campo teatral "independiente" se identificó con el progresismo de izquierda. La actual crisis de la representación política se vincula con otros dos aspectos de la nueva visión cultural: la caída del valor social de la militancia y el rabioso cuestionamiento a la clase política como corrupta y desconfiable.

d) El fenómeno de la *heterogeneidad cultural*, definida por José Joaquín Brunner como "algo bien distinto a culturas diversas (subculturas) de etnias, clases, grupos o regiones, o a mera superposición de culturas (...) Significa, directamente, participación segmentada y diferencial en un mercado internacional de mensajes que penetra por todos lados y de maneras inesperadas el entramado local de la cultura, llevando a una verdadera implosión de sentidos consumidos producidos/reproducidos y a la consiguiente desestructuración de representaciones colectivas, fallas de identidad, anhelos de identificación, confusión de horizontes temporales, parálisis de la imaginación creadora, pérdida de utopías, atomización de la memoria local, obsolescencia de tradiciones"¹³.

El campo teatral de Buenos Aires refleja claramente los síntomas de esa heterogeneidad en el momento de escritura de estas notas. En la cartelera actual coexisten en plena diversidad los más diferentes registros de producción, con sus consecuentes diversas representaciones de mundo: conviven los espectáculos de "globalización" (*Art, La Bella y la Bestia*) y los de "circuito específicamente nacional" (incluido el interior, por ejemplo los recitales de Soledad); los que guardan una continuidad directa con el pasado teatral "local" (como los sucedáneos de la revista picaresca) y las expresiones "tribales" o "microsociales" del teatro de autogestión (*Cinco puertas* de Omar Pacheco, *El manjar de los dioses* de Paco Giménez, etc.); las producciones del teatro oficial (un espacio heterogéneo que articula lo nacional, lo internacional y lo microsocial en su



programación) y las inscripciones de mundo "autobiográfico" de la dramaturgia (Carlos Alsina, Mario Cura, Daniel Veronese, etc.).

e) El efecto de *relativización del sentido temporal* y la coexistencia de tiempos o *multitemporalidad*. Se pone entre paréntesis la noción de *lo nuevo* como cuestionamiento a *lo viejo* y se crea la ilusión de que los fenómenos estéticos más diversos pueden coexistir democráticamente sin choques ni polarizaciones. En el campo teatral de Buenos Aires coexisten espectáculos modernos y posmodernos, incluso junto a expresiones "premodernas" si se tiene en cuenta el auge del folclore, la vuelta a las poéticas populares del siglo pasado o las representaciones religiosas. Laura Cerrato, en el ensayo citado, llama a este fenómeno la "destemporalización". Fiel a la mirada *paradójica* del fin de siglo, el nuevo teatro argentino sostiene una relación ambigua con la categoría de *lo nuevo*, noción fundamental en la historia del arte moderno (en la medida en que el devenir teatral ha evolucionado desde el Renacimiento hasta el siglo XX a partir de la superación y la crítica de la estética/la visión de mundo anterior). En cuanto a *lo nuevo*, por un lado, el teatro argentino afirma la creencia en la posibilidad de descubrir formas inéditas a través del cultivo consecuente de la experimentación; por otro, a la manera posmoderna, concibe que hoy, paradójicamente, lo nuevo es *la muerte de lo nuevo* y recupera las tradiciones ancestrales más variadas, ya sea locales o universales, del sainete al drama social, del simbolismo al melodrama, porque "ya no puede hacerse nada nuevo", "ya todo ha sido descubierto, inventado y probado", de acuerdo con el fenómeno de la *destemporalización*. Una doble vuelta de tuerca: la "muerte de lo nuevo" es algo nuevo en la historia del arte occidental.

f) *El pasaje de lo socioespacial a lo socio-comunicacional*¹⁴, a partir del auge de sofisticadas tecnologías comunicacionales (televisión, satélites, redes ópticas). La cultura de lo sociocomunicacional introduce tres nuevas variables que condicionan fuertemente la posi-



ción del hombre frente al principio de realidad: las ideas de "transparencia del mal" (la saturación de la multiplicidad, que de tanto ver no deja ver nada), el "simulacro" y la virtualidad como instrumentos del "asesinato de la realidad"¹⁵.

6. DICTADURA Y SINCRONIZACIÓN INTERNACIONAL

Coincidimos con Nelly Richard en la percepción de que tanto en Chile como en la Argentina el cambio de visión de mundo coincide con la apertura de las culturas nacionales a lo internacional luego de la experiencia traumática de la dictadura¹⁶. Richard afirma: "El fracaso de la historia como continuidad ascendente, el decaimiento de los ideales totalizadores de revolución social proyectados finalmente (*sic*), la crisis de absolutos y la consiguiente fractura de la imagen político-revolucionaria de la conciencia portadora de una verdad dogmatizada (lucha de clases o partido), la revalorización de la democracia como respuesta antitotalitaria dentro de un marco pluralista de concertación social, la reformulación de los protagonistas combatientes a partir de la desmitificación del proletariado como clave única de triunfo libertario y el surgimiento de nuevos sujetos socialmente diversificados que reclaman su derecho minoritario a la diferencia, son *factores de la experiencia post-dictatorial* de los países latinoamericanos que acercan su nuevo horizonte político a los cambios *destotalizadores* de estado-poder-sociedad-instituciones cifrados por la teoría posmoderna de lo microsocioal" (p. 218).

No coincidimos, por supuesto, con quienes piensan la *facilidad* del ingreso de la nueva visión de mundo a la

Argentina como resultado del *vaciamiento ideológico*, la *despolitización* y la cultura del miedo producidos por el horror de la dictadura. Sin duda el impacto del abominable Proceso Militar en la cultura argentina actual es hondo, pero se vincula con otros aspectos, muchos de ellos trágicos y ligados a *lo imperdonable*. No debe olvidarse que el cambio de visión de mundo (la crisis de la Modernidad) es también visible en contextos históricos internacionales que no padecieron dictadura. El canon de la multiplicidad es una manifestación planetaria, sincrónica en todos los grandes centros culturales del mundo.

7. DIVERSIDAD DE POÉTICAS

Estas nuevas condiciones culturales generan un canon teatral para cuya caracterización nos centraremos en un aspecto: la diversidad de poéticas. En el campo teatral la poética (ver definición en nota 7) es compleja e involucra tanto al texto dramático como a la multiplicidad de signos del texto espectacular. A su vez, en tanto concepto *desplazable* a diversas focalizaciones, esta noción permite estudiar poéticas de dirección, de escenografía, de vestuario, de actuación, musical, etc. Así pueden distinguirse recortes de análisis que favorecen (epistemológicamente, es decir, desde los fundamentos del conocer) la percepción del fenómeno de la diversidad. Por ejemplo, en relación a la producción de Daniel Veronese, podrían discernirse múltiples perspectivas: la poética de *El líquido táctil*, la poética de toda la dramaturgia de Veronese, la poética de su concepción escénica particular para *El líquido táctil*, su poética general como director, la poética del Periférico de Objetos, su relación con la poética del teatro de objetos en general, etc.

A quienes frecuentan el *nuevo teatro argentino*, la sola mención de un grupo breve de teatristas les valdrá para observar el fenómeno de la diversidad encarnado en sus respectivas poéticas (en la doble dimensión estético-ideológica): Ricardo Bartís, Rubén Szuchmacher, Vivi Tellas, La Banda de la Risa, Macocos, De La Guar-

da, La Pista 4, Urdapilleta-Tortones, Grupo Catalinas Sur, El Periférico de Objetos, Rubén Pires, José María Muscari, Alberto Muñoz, Javier Margulis, Grupo Teatro Libre, Claudio Hochman, El Descueve, Libertablas, Nucleodanza, Eva Halac, Compañía La Arena, etc.

Por otra parte, las poéticas de dramaturgia (de autor, actor, director y grupo) ratifican la percepción de la multiplicidad¹⁷. Un intento de sistematización de este corpus en una visión *cerrada* o *rígida* de rasgos precisos sería tan utópico como la *novela del universo* proyectada por Goethe. El ya citado José Joaquín Brunner elaboró en su libro *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales* (1988) una metáfora (la que da título a su ensayo) válida a la hora de pensar que la unidad de las poéticas de la nueva dramaturgia argentina sólo puede hallarse, paradójicamente, en las categorías de *falta de unidad*, *multiplicidad* y *heterogeneidad*. Cuatro rasgos de esa "irreductibilidad a lo uniforme" caracterizan la nueva dramaturgia argentina:

a) *La absoluta diversidad de poéticas*. Es imposible reducir a un sistema de líneas hegemónicas la percepción de la atomización de poéticas o *micropoéticas*; la homogeneización en un único modelo implica la pérdida de la singularidad histórica del período. La visión de conjunto es la de la heterogeneidad. Baste mencionar algunos de los exponentes más destacados de la nueva dramaturgia para percibir esa irreductibilidad: Daniel Veronese, Mario Cura, Patricia Zangaro, Adriana Genta, Federico León, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Carlos Alsina... Tantos y tan distintos son los casos que la lista de taxonomías se tornaría infinita. La nueva dramaturgia manifiesta una franca diversidad de motivaciones, mundos y estilos coexistentes. Las grandes certezas se han quebrado y, como consecuencia, todo está permitido para la nueva dramaturgia. Hay una absoluta libertad estética, una suerte de molecularización, de *estallido en mil pedazos*, acorde con la necesidad de dar cuenta, de múltiples maneras, de un esta-



do de perplejidad frente a la realidad argentina e internacional. La diversidad se instala incluso dentro de la misma producción de un autor: si se analiza, por ejemplo, la totalidad de la producción dramática de Veronese o de Spregelburd, es imposible discernir una poética homogénea, sin quiebras, uniforme.

b) De acuerdo al auge de lo *microsocial* y el *individualismo*, la nueva dramaturgia acentúa las variables de *lo autobiográfico*, *lo individual*, *lo grupal* o *lo tribal*. Los dramaturgos ya no escriben desde un discurso hegemónico internacional, ya no se reúnen en la abstracción de una superestructura sino que trabajan desde la propia visión molecular, desde la subjetividad individualista o de tribu. "Por eso hay historias, no historia", afirma Eduardo Pavlovsky en su último ensayo¹⁸.

c) La ausencia de dogmas o discursos totalizadores previos que puedan ser *ilustrados* con el texto dramático determina que la *construcción del sentido* es *a posteriori* de la escritura. Santiago Kovadloff expresa muy bien la condición de esa incertidumbre: "Creo que no se escribe para decir algo que de antemano se sabe, sino para llegar a saber qué se quiere decir"¹⁹. En tanto no se está ilustrando una certeza previa ni la escritura se pone al servicio de un pensamiento ya articulado racionalmente, los textos evidencian un efecto de *oscurecimiento*, de *opacidad*, que a veces llega al hermetismo. Han desaparecido totalmente la voluntad pedagógica, la redundancia que todo lo aclara, la literalidad evidente, el monologismo unívoco, el lenguaje denotativo y escolar. El discurso teatral se ha cargado de un impulso autorreferencial, deja de ser vehículo de

comunicación directa y se autorreconoce como substancia, se opaca, se vuelve sobre sí mismo.

d) Resultado de la destemporalización, se observa una *relación paradójica con la categoría estética e ideológica de lo nuevo*. A la vez se cree en lo nuevo pero *lo nuevo ha muerto*. Los autores son concientes de esa absoluta libertad que les abre camino tanto para volver a las tradiciones del pasado como para buscar opciones inéditas a partir de los estímulos más diferentes, locales o internacionales.

8. ASTERIÓN, DRAMATURGIA DEL MISTERIO

De acuerdo con lo que venimos sosteniendo, describiremos sumariamente la poética teatral de *Asterión* (1991), unipersonal de Guillermo Angelelli, en tanto metáfora epistemológica de la representación del mundo complejo y diverso de las últimas décadas del milenio, un mundo *sin centro fijo*, en permanente mutación e *incomprensible* para la razón en tanto ha abandonado las estructuras binarias de oposición porque las considera formas de un falso ordenamiento. Angelelli reelabora en su escritura dos cuentos de Borges: *La casa de Asterión* y *La escritura del Dios*, ambos de *El Aleph* (1949). De acuerdo con el nuevo fundamento de valor, que implica la experiencia de pérdida de certezas del racionalismo moderno, la quiebra de las formas de representación *binarias* de la realidad y la asunción de la *opacidad* del universo, Angelelli parte de la figura del Minotauro/Asterión (mezcla de hombre y animal) para elaborar una *poética del monstruo*.

Más allá del plano de la ficción o *mundo representado* por *Asterión*, el espectador palpa en la poética de esta pieza lo desconocido, lo inapresable, lo que se intuye sólo por instantes e inmediatamente se oculta y opaca tras velos imposibles de correr. Lo monstruoso es para Angelelli sinónimo de lo desconocido, y su *poética del monstruo* es metáfora del misterio, de lo que da miedo, de lo que permanece en la oscuridad, de la intuición de un nuevo orden ya no antropológico. *Asterión no habla* de lo monstruoso si-

no que semantiza con el sentido de lo monstruoso el conjunto de opciones estéticas de su poética. Lo monstruoso como *unidad morfo-temática* promueve una identificación con lo desconocido a través de una percepción sensorial/emocional, no racional ni pedagógica. Lo monstruoso puede llenarse con todos y cada uno de los sentidos que el espectador quiera otorgarle: es el misterio del mañana, de lo incomprensible de un mundo que flota en el espacio sin rumbo conocido, del inconsciente, de la presencia del horror y de la muerte en el corazón del hombre y en sus acciones (especialmente en la Historia), del reconocimiento de la pérdida de confianza en la razón como instrumento de conocimiento y *dominio* de la realidad... La poética del monstruo es correlato de la crisis de la modernidad y ratificación de que el hombre palpa un nuevo orden de lo real, no antropocéntrico. "Lo monstruoso –nos señaló Angelelli en una entrevista– es el lugar donde uno ya no es dueño". Angelelli descubre una contigüidad entre el personaje del monstruo Asterión y el espacio en que habita, el laberinto: ambos participan de lo incomprensible, de una sustancia secreta que no se puede penetrar, y esto los hace a la vez horribles e insostenibles, pero también auténticos y veraces. Asterión no sólo vive en un laberinto sino que él mismo es un laberinto, de la misma manera que lo son el hombre, la historia y el mundo.

Tanto Asterión como su casa son metáforas de la máquina del universo. Una máquina que no es absurda sino que posee un orden (tal vez el orden del caos) cuya intuición nos es inaccesible.

La poética del monstruo es metáfora epistemológica de la nueva forma del hombre de estar en la realidad, de habitar el mundo. *Asterión* posee los rasgos característicos del teatro posmoderno en la Argentina. Y no es casual que Angelelli haya buscado un estímulo para su creación en los cuentos de Borges, autor que prefigura desde una posición todavía moderna la tópica de la posmodernidad. *Asterión* no ilustra un dogma previo sino que diseña una poética cuya intelección, a posteriori, permite comprender ciertas claves de la posición del hombre frente a la realidad. Ante la incertidumbre, no asume ni una posición "apocalíptica" ni otra "integrada": como la rata del experimento que relata, elige otro camino, una forma de conocimiento que escape a la estructura binaria de representación de la realidad. Como el teatro posmoderno, articula una doble relación paradójica con lo nuevo: lo afirma cuando investiga en el campo de las nuevas estrategias actorales y de composición textual; lo pone entre paréntesis cuando se sumerge en la mítica ancestral de Narciso y Minotauro, o cuando pone en un mismo nivel simbólico el mito de origen griego, un experimento de laboratorio y una canción

de Boris Vian, a través de un proceso de igualación u homogeneización que parece anular las diferencias genéricas que estos textos poseían en el pasado. *Asterión* encarna una visión de mundo relacionable con el concepto de fin de milenio y posmodernidad, pero llega a ella a través de una experiencia marcada fuertemente por las elecciones autobiográficas, personales o tribales, no por la religación con una *escuela* o una *estética* compartida conciente y deliberadamente en todo el mundo. Participa así del vasto estallido de poéticas, de la atomización y molecularización de las formas de expresión y representación, que ya no responden a discursos conceptuales totalizantes. Es un texto que instala y pierde permanentemente su *centro*, que produce un efecto de fragmentación, de yuxtaposición y diversidad, de confluencia en un mismo espacio de materiales heterogéneos, aunque unificados por una poética de la diversidad. Finalmente, cabe señalar su capacidad para dar forma teatral a lo ininteligible, lo que no se puede comprender ni descifrar. Teatro "sagrado", en suma, según las palabras de Peter Brook (*El espacio vacío*): aquel que hace visible lo invisible. Y en los 90 lo invisible involucra nuestra condición de ser desconocidos para nosotros mismos²⁰.



9. ADVERTENCIA

Pero en el cierre de estas reflexiones cabe una salvedad, formulada por Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*. Con ella esperamos relativizar nuestras certezas, sembrar un campo de duda y ambigüedad sobre nuestras afirmaciones. En el texto de Calvino Marco Polo le dice a Kublai Kahn unas palabras significativas que esperamos resuenen en el lector: "Nadie sabe mejor que tú, sabio Kublai, que no se debe confundir la ciudad con las palabras que la describen"²¹ ■

FOTOS: ASTERIÓN DE GILLERMO ANGELELLI.

NOTAS

1. Llamamos "teatro argentino actual" a toda la actividad escénica y dramaturgía nacional que se desarrolla a partir de la posdictadura en diferentes líneas estético-ideológicas. Dentro de dicho concepto amplio, incluimos otro más restrictivo: el de "nuevo teatro argentino", que corresponde a la franja específica de la producción de los teatrístas que ingresaron al campo teatral en los últimos quince años, es decir aquellos que comenzaron a escribir, dirigir, actuar, bailar, etc., desde mediados de los 80 hasta hoy, en la etapa democrática que se abre después de la dictadura de 1976-1983.
2. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*. Formas de entrar y salir de la Modernidad, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
3. Tylor escribió en 1874: "Cultura (...), tomada en su amplio sentido etnográfico, es ese complejo de conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras aptitudes y hábitos que el hombre adquiere como miembro de la sociedad". Véase Guillermo Magrassi, *Cultura y civilización*, en Torcuato S. Di Tella (supervisor), *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, pp. 140-142.
4. Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Editorial Ariel, 1984.
5. Véanse nuestras consideraciones en el artículo *El teatro frágil*. Procesos de pauperización y de cambio en el teatro argentino actual *Revista Teatro/CELCIT*, a. VIII, n. 9-10, 1998, pp. 3-8.
6. Véase Jorge Dubatti, *Hacia una periodización del teatro occidental* (1997). En prensa en el volumen *El teatro laberinto* (Ediciones Atuel).
7. No sólo se trata de un cierto tipo de macro-poética sino de la relación que las poéticas sostienen entre sí dentro de ella. El canon es el organismo de interrelación de las poéticas, las poéticas mismas y su inclusión en un sistema de producción, circulación y recepción determinado por una comunidad textual o artística. Dicho canon opera también como metáfora epistemológica de la

visión de mundo y su fundamento de valor. Por poética de un texto entendemos el conjunto de constructos morfo-temáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura signica, generan un efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica. Para ampliar estas nociones, véase Jorge Dubatti, *El teatro laberinto* (en prensa).

8. Recién en el fin de siglo se ha comprendido en la Argentina –aunque todavía con mucha resistencia por parte de los tradicionalista– que la dramaturgia no es sólo aquella producida por escritores de gabinete, que trabajan en soledad un texto, luego lo acercan a una compañía o un director y tratan de que se lo represente los más fielmente posible a como fue pensado. Por el contrario, hoy se aceptan con mayor libertad al menos cuatro formas principales del concepto de dramaturgia: de autor, de actor, de director y de grupo, con sus respectivas combinaciones y casos especiales. Se reconoce como dramaturgia de autor la producida por escritores de teatro, es decir, dramaturgos propiamente dichos en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación. Dramaturgia de actor es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. Dramaturgia de director es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. De hecho, los textos de dramaturgia de actor o director pueden publicarse (en nuestro caso hemos editado tres en diferentes libros: *Postales argentina*, *Mococos*, *adios y buena suerte* y *El puré de Alejandra*) y pueden leerse como piezas con enorme interés. En un sentido complementario, muchos autores trabajan hoy con un concepto de obra abierta que hace que sus textos sean disparadores muy libres de lo espectacular, sin preocuparse por fijar estrictamente las matrices de puesta en escena: *Cámara Gesell* de Daniel Veronese o *Mar en calma* de Alfredo Rosenbaun son ejemplos de esta actitud.

9. David Lodge, *Modernism, antimodernism and postmodernism*, en su *Working with Structuralism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1981.

10. Laura Cerrato, *Lo posmoderno en la literatura de habla inglesa*, en su *Doce vueltas a la literatura*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1992, Cap. XII, pp. 153-169.

11. Véase al respecto nuestro estudio preliminar a Eduardo Pavlovsky, *Teatro I y II*, Buenos Aires, Ediciones Atuel, 1997-1998.

12. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, París, Gallimard, 1980.

13. Hermann Herlinghaus y Monika Walter (eds.), *Posmodernidad en la periferia*, Berlín, Editorial Laren Verlag, 1994. La cita proviene de la excelente introducción de los editores:

¿Modernidad periférica versus proyecto de la modernidad? Experiencias epistemológicas para una reformulación de lo posmoderno desde América Latina, pp. 11-46.

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

15. Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1991.

16. Nelly Richard, *Latinoamérica y la Posmodernidad*, en Hermann Herlinghaus y Monika Walter (eds.), libro citado, pp. 210-222. Véase también Nelly Richard, *Periferia cultural y descentramiento postmoderno*, en Rosa María Ravera (comp.), *Estética y crítica*. Los signos del arte, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 67-76.

17. Véase Jorge Dubatti, *Texto y contexto de la nueva dramaturgia argentina*, *ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* (Madrid), n. 60-61 (julio-setiembre 1997), pp. 19-25.

18. Eduardo Pavlovsky, *Psicodrama y literatura*, *Concepción del Uruguay* (Entre Ríos), Ediciones Búsqueda de Ayllu, 1998.

19. Santiago Kovadloff, *La paradoja del escritor*, en Marcelo Percia (comp.), *Ensayo y subjetividad*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 97-98.

20. Para ampliar este análisis, véase nuestro Guillermo Angelelli y la poética del monstruo en Asterión, en J. Dubatti (comp.), *Acerca de Borges*. Ensayos de poética, política y literatura comparada, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1999, pp. 199-210.

21. Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 1998, p. 75.



CHILE. DUELO TEATRAL A TRAVÉS DE MISHIMA/SADE

por María de la Luz Hurtado

LA TEATRALIZACIÓN DEL TEXTO
Desde el último año del siglo, en este 1999, me pregunto cuáles son las claves del teatro que hoy día se realiza en Chile, a la luz del imbrincado nexo que a través de este tiempo se fue tejiendo entre este arte y la sociedad. En él, me interesa especialmente desde dónde los creadores teatrales elaboran su propuesta interpretativa de su tiempo y entorno, cuáles son los lenguajes que articulan principalmente para remecer, provocar, transgredir la cultura establecida o los discursos dominantes.

La autoría dramática ha sido la forma más reconocible de discusión crítica de nuestra realidad en los dos últimos siglos. Es habitual encontrar en las historias del teatro una consignación primeramente de las obras escritas por dramaturgos del país en cuestión o de puestas en escena originales de un colectivo teatral de igual rai-gambre. Sin embargo, cada vez más el punto de vista y posición frente a la realidad se constituye a partir de una fuerte impronta marcada por el director o el colectivo teatral, que interactúa con un texto base de tal manera de elaborar una visión propia, de la cual brota una experiencia única y diferente respecto a otro posible trabajo teatral con ese mismo texto o finalmente, con la lectura personal de su texto escrito.

Esta forma creativa es fruto de una síntesis entre dos posturas frente a la puesta en escena que prevalecieron sucesivamente en este siglo: la primera, al escudriñar detenidamente un texto mediante una hermenéutica que buscaba identificar el núcleo expresivo de una obra, en un sentido de unidad de los elementos y correlación

unívoca entre estilo de la obra y de la puesta en escena –lo que se dio en llamar “ponerse la servicio de la obra”. Esta encontró en la segunda mitad del siglo su opuesto al tomar toda obra escrita como un *pre-texto* para una puesta en escena, en la cual ésta se descomponía en sus estructuras de espacio, tiempo, personajes, relato, etc., para ser utilizados desagregadamente, ya sea con un sentido lúdico, estético o ideológico, en una intertextualidad tan abierta que la obra primera desaparecía o se rearmaba con una significación muy otra de las posiblemente generadas desde su sola estructura original.

En el primer caso, la teatralidad buscaba ser transparente en relación a la obra escrita: dejarla ver, ilustrarla con todas las posibilidades evocativas de los lenguajes sensoriales. En el segundo caso, importaba dejar en evidencia la transgresión respecto al procedimiento anterior, afirmar una autoría escénica que reivindicaba una postura iconoclasta respecto al autor y a su modo canónico de interpretarse, especialmente, al clásico.

Frente a estas posturas polares de teatro ilustrativo del texto y de teatro espectáculo anti-narrativo (que muchas veces se emparentó con el teatro-imagen) existe en la actualidad la ya aludida tercera alternativa que encuentra ejemplos paradigmáticos en el teatro chileno actual, y que evidencia una otra manera de apropiación del texto desde la puesta en escena. En este acto, el director busca manifestar su posición a la vez frente a la realidad como frente al teatro mismo. Realiza mediante su puesta una reflexión y un manifiesto que entrelaza lo personal, lo histórico y lo estético. Lo interesante es que esta fuerte impron-

ta se establece a partir de una actitud de respeto a la *resistencia* que ofrece el texto escrito de origen, conservando por entero su elaboración textual. Una circunstancia particular de la reciente temporada teatral nos permite ejemplificar lo anterior: la puesta en escena durante 1998 de un mismo texto: *Madame de Sade* de Yukio Mishima, por dos directores teatrales que lideran movimientos estéticos muy diferentes en la escena: Rodrigo Pérez y Andrés Pérez.*

MADAME SADE O LA TEATRALIZACIÓN DE LA PALABRA EN LA PUESTA DE RODRIGO PÉREZ

Quartetto de Heiner Müller fue la primera aproximación del director Rodrigo Pérez a un texto que, basado en *Relaciones peligrosas* de Laclos, se remite a la exploración desgarrada y tortuosa del deseo, el sexo, la identidad, la fidelidad, la traición y la muerte. Este juego de máscaras, travestismos, confesiones hirientes como cuchillos y desencanto cruel frente a las relaciones humanas, vehículos de placer y frustración del deseo absoluto, es encarnado por Müller en dicho texto.

La opción de Pérez en este montaje fue dejar clara la anécdota a través del despliegue del texto en escena: “No hice más metáfora que dejar las ideas claras para posibilitar el ejercicio de libertad del espectador”.¹ El texto es para él el núcleo de dicha posibilidad, texto que se autoreflexiona en tanto teatro a la par que sustenta la acción y la discusión dramáticas. Rodrigo Pérez sostiene que Müller no deja caer las ideas sobre el texto sino que “el texto se constituye en estructura que sostiene a las ideas”.² En este lugar de privilegio del texto, el traba-



MADAME DE SADE SEGÚN LA PUESTA DE RODRIGO PÉREZ

blemente. La palabra que interpela los códigos establecidos de la realidad, que sumerge en zonas de necesidad, deseo y ansiedad que pocas veces osamos ya no tan sólo actualizar en acciones vividas sino incluso traer a nuestro pensamiento y fantasía, resuenan provocativamente en la sala, interrogando no sólo a los personajes entre sí sino el mundo interno de los espectadores. Esos últimos no encuentran en la escena un apoyo esclarecedor del dilema ni un anclaje de la polémica en los personajes presentes, ya sea en los que representan o a los que aluden como cita histórica. Los espectadores más bien, seducidos por la palabra cargada de emoción, se remiten a su propia memoria personal, a los referentes de su psiquis y sus pulsiones reprimidas en oposición al mundo prescriptivo y normativo que habitan cotidianamente y sostiene su mundo de sentidos. La transgresión del lenguaje se transforma en cada mente en una discusión crítica respecto a su uso esclerotizado, y se debate en su interior intentando descubrir el sentido de cada nueva proposición que contrarresta la anterior.

De esta manera no se desarrolla el conflicto como confrontación del accionar corporal de los personajes: se desarrolla en nuestra mente catapultada por el lenguaje vertido por los actores y que inunda en tanto sonido el espacio del teatro, electrificado ante el horror y la belleza de ese curso de pensamiento sobre la experiencia de lo humano y la experiencia trágica que se deriva de la asunción total de su condición carnal y espiritual.

Por cierto, la relación de lo dicho y la *realidad* es siempre opaca: el discurso no es un medio clarificador sino un laberinto de ocultamientos, tergiversaciones y sinceramientos parciales, cargados de emotividad pasional. Nuevamente, como en *Quartetto*, la palabra se disfraza en el juego transpuesto de lo oculto y lo aparente de cada cual, aquí, por la figura ahora dolorida y físicamente reprimida (por su encarcelamiento) del Marqués de Sade, aunque capaz aún de ser fulguramiento desafiante.

Rodrigo Pérez fudamenta en el con-

jo del actor ha de ser un vehículo lo más transparente posible, que soporte y enuncie dicho texto más que *encarnarlo* en un sentido realista-psicológico. Pérez para ello trabajó no tanto la relación del actor con el personaje sino del actor con el texto. “Y en este caso particular de este montaje de *Quartetto*, importa además la relación que se establece entre el texto, que ya lo tiene el actor, y el espectador. Más allá de imágenes: no hay teatro de imágenes”.²

Madame de Sade de Mishima sitúa por segunda vez a Rodrigo Pérez ante un texto de una textura y complejidad equivalente a *Quartetto*.³ Temáticamente, la atmósfera enrarecida y decadente de la vida cortesana pre-revolución francesa, donde la transgresión más radical de Sade del erotismo y de la religiosidad se cruzan y ventilan en el seno de su familia, implicando a su esposa, a su suegra, su cuñada, la sirvienta y dos amigas arquetípicas: una desenfadada y vivida y la otra, beata y moralizadora. En este mundo de mujeres, Sade es, en ausencia, el epicentro de las intrigas, las confesiones, los celos y el escudriñamiento de su *verdad*, ya que todas han

tenido una peculiar relación con él y son incapaces de restituirle una lectura única que permita condenarlo o salvarlo, mientras él permanece recluido en prisión.

La puesta en escena de Rodrigo Pérez pone en relación a estas seis mujeres en un marco de gran ascetismo. Ante una cámara y piso rojo y un espacio vacío para la actuación, enmarcado por seis sillones (donde cada una de ellas permanecen sentadas en tanto actriz testigo de las otras cuando éstas asumen el rol del personaje, con un mínimo de utilería, las mujeres se enfrentan y relacionan a través del *decir* el texto, donde las cadencias, silencios, tensiones, ataque y repliegues se elaboran desde el trabajo de la voz hablada y el sonido, desde la expresividad más fina del rostro y del cuerpo: el brillo de los ojos, el gesto apenas perceptible de la mano, la contorsión insinuada del talle.

Este minimalismo visual deja todo el espacio al despliegue intenso, conflictuante, interrogador de la palabra en permanente confrontación consigo misma y, desde ella, con la realidad elusiva que intenta aprehender y que una y otra vez se escapa irremedia-

texto socio-político actual de Chile y el mundo su énfasis en la palabra como eje de su estética teatral: “Cada vez con mayor velocidad, el poder se apropia de los discursos y formas que aparecen como críticos haciéndolos propios y, por lo tanto, desgastando su poder crítico. De este modo, en mi trabajo intento hoy recuperar el discurso en la escena. Así recorro al texto como punto de partida en mi trabajo de dirección. Intento que el texto (que parte siendo literatura) se convierta en discurso provocador de sentido en tanto sobre la escena se ubica dentro de una estructura y un contexto. Así, en la puesta en escena aparece hoy el texto como el soporte de los demás signos escénicos y dichos signos son seleccionados para tensionar, subrayar, contradecir o bien distanciar, aislando el discurso”.³

Obviamente, no se trata de un teatro discursivo sino de una puesta en escena de la palabra dramática: “Permanecer en silencio. El espacio escénico y su uso proporcionan el soporte al discurso. Es decir, el espacio y los cuerpos que en él habitan resultan ser el silencio del discurso, sus espacios en blanco. De ahí mi necesidad de espacios despojados, de modo que cuando la palabra se calla permanezca en nuestro oído su eco repitiéndose en el vacío y el espectador pueda completar, con su biografía personal destilada en su imaginario, las fracturas y carencias de la verdad que está siendo puesta en escena.”⁴

EL TEATRO CARNAVALES DE ANDRÉS PÉREZ

Al contrario del teatro íntimo y de cámara en el que ha incursionado preferentemente Rodrigo Pérez, la tradición de Andrés Pérez es la del teatro de calle, del teatro de circo, del teatro de hemicírculos griegos, al aire libre, donde la tragedia se proyecta hacia un público multitudinario y diverso, donde la catarsis se ve favorecida por un ritual que compromete integralmente los sentidos y, frente a esa belleza poética, recupera la energía de la fiesta colectiva.

Andrés ha complementado su hondo enraizamiento en la cultura popular

indoamericana (destaca en esta línea su *PopulVuh*, 1993, remontado durante 1999) y la cultura popular chilena: *La negra Ester*, basada en las décimas autobiográficas de Roberto Parra, 1988, el mayor fenómeno teatral chileno de las últimas décadas, por su éxito de público y su provocación estética, con el abordaje particular de clásicos europeos, en especial de Shakespeare. El director ha sintetizado diferentes corrientes y metodologías teatrales, siempre atento a proyectar los símbolos e imagería antropológica de la cultura en la que se inserta, teniendo especial importancia su paso por el Teatro del Sol de Arianne Mnouchkine y su estudio del teatro oriental.

Mishima es alguien a quien Pérez puede comprender y confrontar en ese su contradictorio arraigo a sus tradiciones ancestrales, su choque con la modernización y occidentalización de Japón y con la alteración del sentido de lo sagrado y de la belleza, así como su problema con lo permanente y lo efímero, con lo heroico y lo degradado. El lenguaje de Mishima es excesivo, intrincado, generador de ambientes bizarros, donde la crueldad, la muerte, las oposiciones más brutales están presentes con una belleza inquietante.

Mishima vivió el desgarramiento de los opuestos irreconciliables, en un mundo y una personalidad que no le permitían la integración ni la armonía interna. Para él, “lo sagrado es bipolar. Está hecho de dos abismos que quizá sólo constituyan uno, invirtiéndose la mancha en bendición, convirtiéndose lo impuro en la vía de la purificación. (...) Si la ley fundadora de lo humano es sagrada, su transgresión también lo es y la pompa de los príncipes sólo representa la cara iluminada de la inmundicia”.⁵ Esta dualidad también se expresa en lo sexual en una confusión del deseo con la vergüenza, en su pulsión de dolor, sacrificio y muerte, en el sadomasoquismo. En su novela de rasgos autobiográficos *Confesiones de una máscara*, el protagonista “no cesa de ver que su verdad se cambia en mentira y su mentira en verdad, deslizándose, co-

mo un tobogán, de una cara a la otra de él mismo: lo que parecía el interior era el exterior y lo que parecía el exterior era el interior. (...) En consecuencia invadido por la sensación de una impostura inextricable, sentía que iba convirtiéndose en “uno de esos seres que no pueden creer en nada que no sea la falsa apariencia”.⁶

En este contexto, la inmersión en el mundo de Sade que realiza Mishima adquiere sentido; también, la ausencia corporal del Marqués: sólo indagamos en él a través de su imagen deformada en el espejo de las mujeres que han participado de su vida directa o indirectamente. La puesta en escena de *Madame de Sade* de Andrés Pérez incorpora a sus opciones escénicas la complejidad del mundo de Mishima y de Sade: la propia materialidad de la escena y sus códigos conllevan y expresan estas dualidades en tensión.

En primer lugar, esta obra de sólo personajes femeninos es encarnada sólo por actores de sexo masculino. Esta dualidad hombre/mujer no se juega con los códigos del travestismo: de hombres que quieren borrar las huellas de su masculinidad para convertirse en o ser mujeres, sino que desde su masculinidad no ocultada *actúan* lo femenino. Esto deja en evidencia la convención de lo teatral, para lo cual recurren por ejemplo a las técnicas de los Onnagata del teatro japonés y del teatro Noh que apasionó a Mishima.

Esta falsa apariencia de lo femenino que por contrapunto también falsea lo masculino, se exagera en maquillaje y especialmente vestuarios. A primera vista, hay una suntuosidad exultante en el vestuario que evoca esa época cortesana francesa, de lujuria decadente, pero en una segunda mirada captamos la ironía y juego realizado en esa imagen. Los elementos utilizados son de desecho, pertenecen a otros contextos, cotidianos y pedestres, algunos de una modernidad tecnológica reciente, y su re-utilización impregna aquella época con el espejo degradado de la nuestra. Los collares que adornan los escotes de los actores están hechos de

pinzas para colgar ropa, los destellos de los trajes provienen de compact discs dispuestos graciosamente, las pelucas están confeccionadas con rollos de virutilla para limpiar ollas, etc. Las descomunales pelucas intervienen el equilibrio corporal del actor: "El equilibrio y el desequilibrio de llevarlas. (Se) maquilla a los actores que representan a mujeres que se maquillan de mujeres".⁷

La expresividad actoral es llena de energía, de ludismo, de guiños con el texto. La actuación suele ser frontal a público, envolviéndolo y desafiándolo más que refiriéndose a los juegos inter-personajes. La dinámica en momentos se vuelve delirante pero, a pesar de eso, la desproporción y desmesura, el grotesco que brota de la confrontación de las apariencias y el ser, el recorrido de las palabras por un mundo de preguntas, acusaciones, confesiones y transgresiones, va dejando un sedimento cada vez más persistente de amargura y, por que no decirlo, de vacío trágico.

La sensualidad de las texturas, el colorido, las voces disonantes y las referencias verbales se tornan en la puesta en escena de Andrés Pérez en una apariencia que clama por su contrario. Lo pletórico deja paso y evoca al vacío, lo manchado y tosco busca la belleza. En estas antípodas carnavalescas, que ponen en contacto lo profano con lo sagrado en una efusión corporeizada de los opuestos del orden dicotómico, la parodia es un lenguaje buscado por Pérez para evidenciar las pretensiones de ése y este mundo disociado de lo popular.⁸

DUELO SIN VÍCTIMA

Creo que han habido pocas oportunidades tan privilegiadas en la escena chilena de apreciar de modo tan nítido dos maneras de escenificar un texto. El *Pérez versus Pérez* de sus respectivas *Madame de Sade* no implica sólo variaciones de estilo, de acentos, sino representa dos escuelas y búsquedas diametralmente distintas. Como si el vértigo de los opuestos que asolaba a Mishima se hubiera encarnado en estas versiones simultáneas en el tiempo y en el espacio chilenos, antípoda



MADAME DE SADE, SEGÚN LA PUESTA DE ANDRÉS PÉREZ

a su vez del mundo europeo y asiático que impregna la obra del autor japonés.

Lo interesante de esta experiencia, por otra parte, es detectar que ambos directores realizan un diálogo intenso entre el lenguaje y el mundo evocado por Mishima y sus propias búsquedas y planeamientos como directores que tienen una impronta definida, una trayectoria acumulativa y, en este momento de sus vidas (ambos, pertenecientes a una generación de "adultos jóvenes", en su decenio de los cuarenta), un oficio y creatividad maduras. No es posible decir que uno u otro realizó una versión más adecuada, cercana o verdadera respecto al texto-fuente. Lo más probable es que una y otra encuentre mayor afinidad con la sensibilidad de cierto tipo de espectadores, y menos con la de otros. La radicalidad de las propuestas probablemente genere también rechazo visceral en algunos.

Sin embargo, creo que un receptor dúctil y receptivo gozará de la complementación que ambas propuestas ofrecen. La de Rodrigo Pérez, íntima, intensa, en un juego de emociones contradictorias que parte por el verbo y sus infinitas zonas de exploración del pensamiento crítico, con actuaciones y diseño depurados y racionalmente dibujados, acentuando una dramaticidad trágica. En los términos de Brook y Grotowski, podría acercarse a un teatro "pobre" que construye, avivando mediante el actor, en

un espacio vacío. La de Andrés Pérez corresponde en estas categorías a un teatro "tosco", a uno que evidencia su teatralidad en todo momento como un juego de pastiches de imagería de circo pobre, donde se goza el simulacro, se parodia la artificiosidad de un refinamiento europizante de "alta cultura" y se realiza en una ecuación indisoluble entre la forma y el fondo, entre el juego de máscaras de Mishima y Sade en busca de un absoluto teatral. Su teatralidad expresa la tragedia de la obra, la de la belleza, el sexo, las conductas, relaciones y afectos humanos. La de ser no sólo representación de la representación (como *El gran teatro del mundo*) sino más aún, la representación de la representación de la representación (A. Pérez: *un hombre que se maquilla como una mujer maquillándose de mujer*), en juego de espejos concatenados que se fugan al vacío ■

NOTAS

(*) Rodrigo Pérez dirigió por primera vez *Madame de Sade* en 1994, en un trabajo docente.

1. Pérez, Rodrigo: Sobre la dirección de *Quartetto*. 1997. En revista *Apuntes* n° 112, Santiago, Escuela de Teatro Universidad Católica, págs. 59-62.

2. *Ibid.*

3. El discurso en la escena. 1999. Revista *Apuntes* n° 115. Escuela de Teatro Universidad Católica, Santiago.

4. *Ibid.*

5. Millot, Catherine. 1996. El erotismo de la desolación. En Gide-Genet-Mishima; La inteligencia de la Perversión. Colección *Espacios del Saber*, Buenos Aires, pág. 148.

6. *Ibid.*, pág. 163. Citas de Confesiones de una máscara de Mishima.

7. Pérez, Andrés. 1999. Una dirección. *Madame de Sade*, de Yukio Mishima. Revista *Apuntes* n° 115, op cit. pág. 52.

8. Toda parodia traslada los acentos del estilo parodiado, recarga en él unos momentos, deja otros en la sombra: la parodia es intencional y esto es didáctico por la particularidades del lenguaje parodiante, por sus sistemas de acentos y su estructura. Bajtin, Mikhail. 1970. *Tabelais y Gogol*. (El arte de la palabra y la cultura cómica popular). Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1986, pág. 504.

ESPAÑA. PRIMER INTENTO DE UN BALANCE

DE FINAL DE UN SIGLO QUE ES, A LA VEZ, FINAL DE MILENIO

por Ricard Salvat

Dado que, en el número 8 de esta revista, publicamos un artículo titulado *El teatro catalán, una llama que se apaga*, dentro del apartado La Escena Iberoamericana 1996; el presente trabajo pretende ser, en cierto sentido, una continuación, actualización y complemento del anterior. Este artículo obtuvo un cierto eco. Se publicó en la revista *Ubú* de París –considerablemente cortado– y en Pennsylvania, en la revista *Estreno*, donde apareció completo como en Buenos Aires.¹

Durante los dos años que han transcurrido, la situación que señalábamos en nuestro anterior artículo no ha mejorado. Al contrario, la ceremonia de la confusión se ha ido generalizando y, a pesar de que el teatro de Barcelona, más que el de Madrid, atraviesa por un momento de una vitalidad insospechada, nada hace suponer que el teatro que se está programando especialmente en los teatros oficiales y subvencionados, responda a una verdadera política cultural definida, a una planificación preparada y previamente estudiada.

Con todo, han empezado a aparecer unos elementos muy positivos. Por ejemplo, el 5 de mayo, en el recién estrenado, L'Auditori de Barcelona, el Institut de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona presentó el Plan Estratégico del Sector Cultural de Barcelona para el 2004. De he-

cho a lo largo de todo 1998 se han producido, una serie de reuniones entre los profesionales y los representantes de las instituciones que dieron pie a una larga serie de encuentros y a la publicación de un opúsculo titulado *Jornades de reflexió i debat. Per una nova etapa de les Arts Escèniques a Catalunya* (Jornadas de reflexión y debate. Por una nueva etapa en las Artes Escénicas en Cataluña)². En el Teatro Mercat de les Flors tuvo lugar un seminario sobre danza (*Cooperació Internacional en el Camp de la Dansa*), los días 30 de abril y 1 y 2 de mayo.

El 23 de abril es, de hecho, la Fiesta Nacional de Catalunya, aunque no de los llamados Países Catalanes. Es el día nacional de Catalunya aunque no es su fiesta oficial. La fiesta oficial es el 11 de septiembre, cuando se conmemora una de las derrotas de las tropas catalanas a manos del ejército español. Pero el día en que todo el pueblo de Catalunya se lanza a la calle para comprar un libro,

como mínimo, y regalar una o varias rosas, es el día en que toda Catalunya es una fiesta, una espléndida afirmación de su alteridad. La fiesta del Día del Libro se ha exportado y, directa o indirectamente, se ha ido convirtiendo en una fiesta de afirmación cultural y por extensión, nacional. Curiosamente, ese día, el 23 de abril, es el día en que murió Cervantes y el día que, según el calendario inglés murió Shakespeare (como es sabido el calendario inglés y el castellano no coincidían absolutamente como en la actualidad). Pues bien, ese día emblemático, la Generalitat de Catalunya, o sea, el gobierno catalán, publicó nada menos que en la última página del rotativo parisino *Le Monde*³ un anuncio en donde se ve una fotografía aérea, tomada desde el norte de Inglaterra hacia el sur, destacando claramente los límites de Catalunya dentro de la península Ibérica. Al estar invertida la situación geográfica habitual, en la foto, la punta de África

que se ve, está en el norte, y la punta última de Gran Bretaña está en el sur. Figuran sólo ocho ciudades europeas en este plano aéreo. Lisboa, Madrid, Barcelona, París, Londres, Amsterdam, Roma y Berlín. La foto a que nos referimos está en el centro de la página y hay cinco líneas de texto arriba y debajo de



TEATRO



ROMEU I JULIETA, SEGÚN LA PUESTA DE MAURICE DUROZIER

la fotografía. En el texto inferior, con un titular: “La Catalogne, un pays du Nord—se puede leer—: Quel que soit votre point de vue, vous n’y verrez que des avantages. Par sa situation stratégique pour entrer sur les marchés européens et comme plate forme commercial vers le reste du monde, pour sa productivité élevée et son esprit d’entreprise, pour la haute qualification de ses travailleurs, parce qu’elle reçoit un investissement étranger supérieur à 4,6 milliards de dollars annuels et qu’elle accueille plus de 2600 multinationales, pour toutes ces raisons et plus encore, la Catalogne est, sans aucun doute, un pays du Nord. ou peut-être du Sud? Generalitat de Catalunya. Gouvernement Catalan”.

Abierta la página en el sentido habitual del diario, el texto que acabamos de transcribir queda privilegiado e, insistimos, la parte norte de Inglaterra está en el sur. Pero el periódico se vende plegado y si se invierte la fotografía aparece la geografía como es, o sea, con África al sur e Inglaterra y un trozo de Noruega, al norte. Pero invirtiendo la página se lee lo siguiente: “La Catalogne, un pays du

Sud: Quel que soit votre point de vue, vous n’y verrez que des avantages. Pour sa grande qualité de vie, pour le climat, pour la culture et l’art, pour son histoire, parce que le mer Méditerranée et aussi les Pyrénées s’y retrouvent, parce qu’elle a le soleil, qu’elle a du charme et, surtout, parce qu’elle possède des traditions, dont certaines sont même exportées dans le monde entier, comme le 23 avril, Journée mondiale du livre, la Catalogne est, en définitive, un pays du Sud. Ou peut-être du Nord? [@cidem.gen-cat.es](http://www.catalonia.com.info). Generalitat de Catalunya Gouvernement Catalan.”

Según informa *El Triangle*, el único semanario en catalán que se publica en Barcelona (el otro sería *El Temps* y se publica en Valencia), en un artículo no firmado con el siguiente título: *Pujol se gasta más de trescientos millones en exposiciones*, se lee: “El gobierno catalán, por otro lado, se volverá a gastar este año sus dineros por el día del Sant Jordi con sus anuncios en la prensa internacional. Las siete inserciones que aparecerán en los diarios The Times, Le Monde, La República, Frankfurter Allgemeine, The Washing-

ton Post, Público y Diario de Noticias costarán cincuenta millones en total.⁴ Somos de la opinión que el anuncio, que nos ocupa, de una perfección última en su intento de ganar mercado, es tan perfecto y estudiado que en el fondo revela la problemática de Catalunya a través de un gobierno que está en el poder desde hace prácticamente veinte años. ¿Que es Catalunya? ¿Qué es España? Si España es un país del sur, como en el fondo piensan todos los europeos —aunque a menudo digan lo contrario—, ¿sería Catalunya la única parte Norte de este Sur Ibérico? O, por mucho que mire a Europa —Europa para los catalanes suele ser siempre París— y que a través de París admire y, a menudo, contacte con las multinacionales americanas, también Catalunya es, en el fondo del fondo, un país del sur de Europa. Cabría recordar ahora el libro de José Saramago *La balsa de piedra*, en donde España y Portugal se desprenden de Europa y bajan navegando hacia su espacio natural: Sudamérica.

Resulta además que, con toda la teoría de las Autonomías, —algunos preferimos decir Nacionalidades—, las regiones que durante el franquismo eran “mérito Sur” como dirían en México, ahora tienen una vida cultural de la que Barcelona y Catalunya tiene mucho que envidiar.

Pero esta sigue siendo la cuestión: ser o no ser europeos. Tener una estructura teatral o no tenerla a la manera europea. En los dos últimos años se han inaugurado magnos edificios, el Teatre Nacional de Catalunya, obra de Ricardo Bofill, en 1997, con una temporada anterior 1996-97 de tanteo, en uno de sus tres escenarios —llamada sala Talleres—. En marzo de 1999 se inauguró —al otro lado de la calle— el Auditorio Nacional de Catalunya, para conciertos y recitales de canciones, este último, obra del arquitecto Rafael Moneo. Sorprendentemente, ni uno ni otro proyecto fueron sometidos a concurso, como tampoco lo fue la reconstrucción del Gran Teatre del Liceu (Gran Teatro del Liceo), o sea nuestra Opera, para entendernos. En Italia, la reconstrucción de La Fenice,

como es norma de la Unión Europea, salió a concurso público y fue muy reñido. En Madrid, el proyecto de ampliación de El Prado y la ampliación del Centro de Arte Reina Sofía, salieron a concurso.

Curiosamente sí salió a concurso el diseño de las butacas del Teatro Nacional y, en la ópera, –el nuevo Liceu–, la decoración pictórica de los rosetones de la sala.

La mayoría de estos edificios dependen de la Generalitat de Catalunya, pero conviene recordar que el Ayuntamiento está preparando otro magno complejo arquitectónico que se llamara La Ciutat del Teatre y que constará del Teatre Mercat de les Flors –que existe en la actualidad– y que dirige Joan María Gual. De hecho este teatro es lo más cercano que Barcelona tiene a Teatro Municipal, aunque en sus largos años de funcionamiento no ha tenido nunca una compañía estable. Además, allí, a su alrededor, se construye la nueva sede del Institut del Teatre, donde habrá dos Teatros, el nuevo Teatre Lliure, donde también habrá dos Teatros, las nuevas sedes del Museo del Teatro y del Centro de Investigación, Documentación y Difusión, organismos paralelos al Institut del Teatre, ambos dependientes de la Diputación de Barcelona, y una teoría de edificios aledaños.

A primeros de este año, apareció una inquietante noticia en el diario *El Mundo*. Allí se decía que Joan María Gual no coincide con el modelo que Lluís Pasqual ha dibujado para La Ciutat del Teatre, Gual declaraba: “El proyecto se nutre de tres elementos que ya existen y no sería bueno que alguno de ellos desapareciera en manos de otro”.

“Lo bueno es respetar la idiosincrasia de cada uno de ellos, porque en la pluralidad es donde está la riqueza –añadió Gual.

“En cambio, el documento de trabajo que presentó el comisionado del proyecto (Lluís Pasqual), hace algunas semanas, apuesta por una desaparición de las fronteras, entre el Mercat, el Institut del Teatre y la nueva sede del Lliure en el Palau de l’Agricultura”.⁵

Los edificios de nueva planta: el Institut del Teatre y el Teatre Lliure, se concedieron sin previo concurso y, el proyecto general de posible funcionamiento común, fue concedido “a dedo” por el anterior alcalde de Barcelona, Pasqual Maragall, actualmente aspirante a la presidencia de la Generalitat, a Lluís Pasqual, actual codirector del Teatre Lliure. Esta decisión fue considerada muy poco democrática por la profesión teatral barcelonesa y generó una serie de reacciones en cadena de protesta y algunas dimisiones, como la de Albert Boadella (estaba involucrado en uno de los proyectos, el del nuevo Teatre Lliure en el Palau de l’Agricultura). Estas protestas no han impedido que todo siga igual y que los profesionales del país, prácticamente ignoren lo que sucederá en esta faraónica y mayestática Ciutat del Teatre. No podemos dejar de preguntarnos ¿Habrá público para tantos Teatros? ¿Es lógico copiar en *grandeur* los edificios que construye París, cuando Francia tiene unos cincuenta y nueve millones de habitantes y Catalunya solo seis? Como dijo, hace tres años, por radio, un director de un magno museo de la ciudad –en la actualidad ya dimitido– lo importante es crear grandes jaulas de canarios, aunque luego no quede claro si tenemos suficientes canarios para llenarla. Esto es lo que sucede con nuestros recién inaugurados museos; el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y el Centro de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). Si somos un país del Norte, y en los mapas de propaganda a que nos hemos referido, Barcelona está destacada a la par de Berlín, por ejemplo, Barcelona debería tener los mismos teatros subvencionados que tiene Berlín y, sobre todo, programados con el régimen de que poseen la mayoría de los teatros subvencionados de Berlín. Cabe recordar que los teatros subvencionados catalanes y españoles funcionan con el criterio de programación *en suite*, o sea, en continuidad. Funcionan igual que los teatros privados. No hay programación alterna. Como máximo se presentan nueve o diez títulos de producción propia,

frente a los quince o treinta que presentan algunos teatros nacionales europeos. Pero empiezan las contradicciones. En este momento una empresa privada, Focus, programa en el Teatro más antiguo de la ciudad y, dicen algunos, que de España, el Teatre Principal, nada menos que *La casa de Bernarda Alba*, con dos de las mejores actrices españolas, María Jesús Valdés y Julieta Serrano (son once actrices en escena). Mientras tanto, el Teatre Nacional de Catalunya programa en una de sus salas *El criptograma* de David Mamet, obra que es ideal para ser programada por un teatro privado, pues cuenta con sólo tres actores y un niño –de hecho son dos porque así lo exigen las reglas sociales españolas–, con un decorado único como es habitual en la *pièce bien faite* de los teatros de boulevard.

Sigamos analizando lo que sucede en la cartelera barcelonesa: curiosamente uno de los grandes éxitos del momento lo produce y dirige la compañía El Tricicle, la única compañía procedente del teatro-imagen catalán que aún sigue fiel a esta manera de entender el teatro. La Fura dels Baus, Els Comediants, La Cubana, etc., se han pasado todos al texto. Pero El Tricicle está produciendo desde hace unas temporadas obras de texto, con espectáculos buscadamente comerciales como *Políticamente incorrecto*, de Ray Cooney o *La cena de los idiotas* de Francis Veber, con los que han obtenido y obtienen grandes éxitos de público.

Posiblemente, a parte de finales de los años 40 nunca hubo tanto teatro comercial en Barcelona, ni se consiguieron tantos éxitos. La moral del éxito comercial está condicionando la cartelera barcelonesa hasta extremos inquietantes. Por ejemplo, el programa doble compuesto por una obra de Tom Stoppard y otra de Peter Shaffer, repite un acierto de la cartelera londinense de hace un año, y que es en sí mismo una gran *trouvaillie*, porque el mismo número de actores y actrices pueden representar las dos obras. Visto en Londres, el programa era un prodigio de ironía, excelente humor inglés.

Aquí aunque se veía que la directora –Tamzin Townsend– intentaba seguir el modelo inglés, los productores decidieron cortar unos catorce minutos de la obra de Stoppard y dar un tono absolutamente desmadrado de farsa, digamos mediterránea –en la mejor línea de la Cubana– al programa inglés. Con tanto corte el texto que debe durar unos cuarenta o cuarenta y cinco minutos, como máximo, quedaba incomprensible. La crítica juzgó lo que vio –y lo juzgó muy mal– y no lo que Stoppard habría escrito, que es por cierto un excelente ejercicio de estilo postpirandelliano. El público en el estreno quedó absolutamente desconcertado: total, que a las tres semanas de explotación se quitó la obra de Stoppard del proyecto y, en la actualidad, se representa sólo la obra de Shaffer, en un tono mucho más desmadrado y, en la línea del teatro popular de La Cubana, en las antípodas de las versiones que habíamos visto –hace muchos años–, en Barcelona, por Paco Moran y, en Madrid, por Fernando Guillén.

En el momento de escribir estas líneas, la cartelera barcelonesa tiene en cartel: *La venganza de Don Mendo* de Pedro Muñoz Seca, *Políticamente incorrecto* de Ray Cooney, dos espectáculos unipersonales: uno de Pepe Rubianes (*Rubianes solamente*) y otro, de Angel Pavlovsky (*Orgullosamente humilde*), *El sopar dels idiotes* de Francis Veber, *A todo tango* de Fernando Ríos Palacio y Elba Picó, *Cantonada Brossa*, –sin duda el espectáculo más interesante del momento– en el Teatre Lliure un entrañable homenaje a nuestro poeta vanguardista fallecido a finales del año pasado.

Las tres obras del TNC: *Els gegants de la muntanya* de Luigi Pirandello, *El criptograma* de David Mamet y *Utopista* de Joan Montanyés. Las ya mencionadas *Comedia negra* de Shaffer y *La casa de Bernarda Alba*. En el emblemático teatro Romea la compañía El musical más pequeño presenta un espectáculo con la actriz y cantante Nina. Cabe citar además la presencia del Teatro Negro de Praga, y el espectáculo *Visto y no visto* con los cómicos Faemino y Cansado, en el teatro Villarroel.

Este es el panorama de los teatros de gran formato y formato medio.

Los espacios llamados alternativos, herederos del prestigioso teatro independiente de los años 50 y 60 representan, en su mayoría, autores catalanes: una obra de Toni Cabré, un programa poético de Miquel Martí i Pol la que seguirá una obra de Gerard Vázquez, una obra de Francesc Pereira, un texto cubano de Tomás González, un espectáculo sobre el poeta Gabriel Ferrater, una obra de Dario Fo y Franca Rame y, prácticamente, en los teatros de pequeño formato nada de mayor interés si exceptuamos *El sueño de una noche de verano* en la muy libre versión de Ever Martín Blanchet y *Cecilio in Memoriam* interesante musical o intento de ópera de Eduardo Diago.

Como se puede ver ningún autor actual importante aparte de Mamet, sólo dos clásicos modernos, Lorca y Pirandello, ningún clásico anterior al siglo XX e, insistimos, gran profusión de teatro comercial.

La impresión, general, como puede verse es de una gran desorientación. Desorientación que con su voluntad polemizadora, el inteligente periodista Manuel Trallero denuncia con las siguientes palabras: “En Cataluña, hay instituciones, infraestructuras culturales que se han convertido en verdaderos castillos encantados, con el señor en su interior, parapetado a cal y canto, sin dejar entrar ya no una mosca, sino un simple rayo de mala luz, sólo pensando en conspirar para mantenerse en el puesto. Todo es secreto, opaco, como si se estuviera fabricando allá dentro la primera bomba atómica catalana, o preparando los planes para la próxima invasión de Andorra. Han conseguido blindarse por completo las críticas, pero han dejado de interesar, son simples mausoleos sin el menor atisbo de vida. La cultura catalana, que sobrevivió con heroísmo al genocidio del franquismo, ahora se encuentra, con la excusa de la normalidad democrática, atenazada por cuatro mandarines culturales y secuestrada bajo el peso de unas administraciones asfixiantes, paralizadoras,

a quienes parece habérseles acabado las ideas por completo”.⁷

No se si sabrán que el proyecto del Teatro Nacional de Catalunya para cuya preparación se pagó una compañía al actor Josep Maria Flotats (compañía Flotats) durante doce años (1984- 1996), así el actor pudo llevar a cabo un largo aprendizaje como director, no podía acabar peor. Conviene recordar, asimismo, que el señor Flotats tuvo una temporada de prueba (1996-97) y que el día de la inauguración oficial del Teatro que fue el 11 de septiembre de 1997 –recordemos la fiesta nacional catalana–, se dedicó a insultar al Conseller de Cultura, cargo que corresponde a un Ministro de Cultura en el Gobierno Catalán. (Organizó un escándalo de una absoluta incomodidad, totalmente desagradable, al que siguieron todo tipo de descalificaciones mutuas, operaciones de acoso y derribo de Flotats, una temporada funcionando el Teatro con el director dimitido. El director dimitido, a su vez, a lo largo de la mencionada temporada, insultó al Gobierno a cada rato y, al país, o sea Catalunya, que por lo visto no le había dado todo lo que según él, Francia le habría dado. Como castigo de Flotats a sus vasallos no estrenó la comercial pero inteligentísima obra *Arte* de Yazmina Reza, programada para la primera temporada oficial. Cabe deducir que los derechos los compraba él en persona, no el Teatro, y luego ha inaugurado la presente temporada en el Teatro Marquina de Madrid, donde ha tenido un éxito comercial y crítico fuera de serie. Tanto que, por lo visto, se dice que continuará la próxima temporada.

Como un crítico recordaba, esta obra cuando se montó en Madrid ya llevaba veintisiete versiones diferentes en todos los escenarios importantes del mundo. Por tanto, Flotats no hizo, en absoluto, lo que hizo Jean Vilar cuando tuvo que abandonar el TNP, ni cuando Giorgio Strehler tuvo que abandonar el Piccolo Teatro de Milán, después de 1968, durante cuatro años. Uno y otro siguieron programando obras de gran rigor, y

de ninguna voluntad comercial. El Teatro Nacional de Catalunya, ha tenido una programación cultural coherente con, por ejemplo, el estreno de dos obras difícilísimas, casi imposibles: la espléndida *El maniquí* de Marcè Rodoreda y la apasionante pieza de Lluís Cunillé *Apocalipsi*. Se estrenó uno de los mejores textos de estos últimos años *El lector por horas* de José Sanchis Sinisterra, se dio a conocer el muy arriesgado espectáculo *Esperando* de Joan Grau, a cargo de la Compañía Sèmolà Teatre y se estrenó un Shakespeare, cosa que no había sucedido nunca en un teatro subvencionado por la Generalitat de Catalunya. No olvidemos, asimismo, la revisión de un clásico de este siglo, *Galeata*, de Josep Maria de Sagarra. Luego, ha habido espectáculos extranjeros desde *La Géométrie des Miracles* de Robert Lepage a *Masurca fogo* de Pina Bausch, esta última se presentará a finales de junio.

Quisiéramos decir que el trabajo de Georges Lavaudant con *Els gegants de la montanya* es, con mucho, el mejor espectáculo que se ha visto en el Teatro Nacional desde 1984, ya que consideramos a la Compañía Flotats como germen del actual Teatre Nacional de Catalunya. Coincidimos absolutamente con el crítico Joan-Anton Benach cuando afirma: "El espectáculo del TNC es magnífico desde todos los puntos de vista, el mejor de cuantos ha fabricado hasta hoy".⁹ Cabe destacar las palabras de Marcos Ordoñez, cuando se refiere al estrepitoso fracaso de la versión de *Romeu i Julieta* presentada en el Mercat de les Flors, durante esta temporada, con dirección del francés Maurize Durozier, al preguntarse: "¿No cree Joan Maria Gual -director del Mercat de les Flors-, que en Catalunya hay suficientes directores capaces de ligar un *Romeu i Julieta* superior al de Durozier?"¹⁰ Creemos que esta pregunta es extensible a los directores del Teatre Nacional de Catalunya y del Teatre Lliure.

No se ha esperado a que terminara la temporada para hacer balance. Y el argumento es que el Teatre Nacional de Catalunya sólo ha recaudado una tercera parte en comparación con la



APOCALIPSI DE LLUIS CUNILLÉ

temporada en que Flotats dirigía el Teatro. Es evidente, que Domènec Reixach no posee la imagen cultural que es necesaria para llevar adelante un Teatro Nacional como el que nos ocupa. Es evidente, que los consejeros que se sacó de la manga el Sr. Reixach como coartada culturalista y excesivamente demagógica, son demasiado jóvenes y no tienen ninguna experiencia en estos difíciles menesteres. Ninguno ha trabajado en ningún Teatro Nacional Español o extranjero. Uno de los consejeros, Sergi Belbel, no debía dirigir nunca en la primera temporada que aconsejaba e, indirectamente, gestionaba. Con todo, ya ha sido mucha conquista que ninguna obra de Josep Maria Benet i Jornet ni de Sergi Belbel se montara durante esta temporada, como pasó en las últimas temporadas en el Centre Dramàtic de la Generalitat que dirigió Domènec Reixach y de la que estos autores fueron consejeros fieles y, por lo visto en aquel momento, únicos. Sí lo han hecho ambos en una sala alternativa y en días alternos, presentando sus obras *El gos del tinent* (*El perro del teniente*) de Josep Maria Benet i Jornet y *La sang* (*La sangre*) de Sergi Belbel, ambas dirigidas por Toni Casares en la Sala Beckett, que dirigió José Sanchis Sinisterra hasta que abandonó

Barcelona. Pero, hay que ser objetivos, la temporada del Nacional tiene una coherencia cultural y de riesgo muy interesante, como la han tenido las propuestas brechtianas del Mercat de les Flors de esta temporada (Lavaudant, Teatro de la Abadía, Lincovsky,...).

Nadie parece querer recordar que fue noticia destacada en los periódicos que *La gaviota* (*La gaviota*) de Anton Chejov, dirigida por Flotats en el TNC costó exactamente 139.957.490 pesetas¹². Pero la ceremonia de la confusión es tan grande y los infinitos poderes de Flotats deben ser tantos, que el muy lúcido Sr. Trallero, en respuesta a unas declaraciones de Domènec Reixach,¹³ escribió: "No podía ver a Flotats, y de hecho no puedo verlo todavía ahora, ni en pintura. Siempre haciendo el mismo papel de *prima donna*, el único que sabe representar, el de Josep Maria Flotats. Sin embargo, sólo puedo decir en descargo mío, no como una justificación, pero sí al menos como una posible explicación a tamaño error, que ni en la más horripilante de las pesadillas hubiera podido imaginar lo que ha venido tras su marcha. Les pido públicas disculpas por no haber imaginado que en ocasiones la realidad supera con creces a la ficción".¹⁴

Pocos días después aparecía la noticia en el mismo periódico que "El plan de reordenación del entorno de la Ciutat del Teatre sigue en vía muerta"¹⁵. Como ven la confusión se suma a la confusión. Los que estamos en contacto con espectadores jóvenes, estudiantes, notamos que la desorientación y la desesperanza entre la juventud crece por momentos. Con lo fácil que sería atajar todos estos problemas dando los cargos de responsabilidad cultural, como sucede en las democracias avanzadas europeas, por concurso público. Ya nunca más un político debería declarar que un cargo cultural es sólo un cargo de confianza político. En Madrid, ya existe un Teatro que se ha concedido por concurso, el Teatro Madrid que dirige José Manuel Garrido.

Curiosamente en la Ciutat del Teatre ya han tenido que dar a concurso de

ideas los alledaños de esa ciudad, concurso que ganaron los arquitectos Ramón Sanabria, Lluís Comeron y Ramón Artigas. Nadie podrá discutirles la aportación que ellos hagan a la Ciutat del Teatre, porque han sido adecuadamente consensuados, pero sí la de los arquitectos de los edificios principales y al director del proyecto general.

Sorprendentemente, los más críticos con la situación general son los que más prebendas han tenido hasta ahora. Por ejemplo el arquitecto Oriol Bohigas y el actor y director Adolfo Marsillach. Ellos nunca aceptan que a dedo han tenido todos los cargos habidos y por haber. Ahora, eso sí, cuando los cargos se han empezado a desvanecer son increíblemente críticos. Bohigas escribe: "Es difícil plantear una política cultural si los artistas y los intelectuales no se comprometen, y es difícil enderezar un progreso económico si no hay empresarios comprometidos. Desgraciadamente, éstas son dos graves deficiencias de Cataluña".¹⁶ Cabe recordar que Oriol Bohigas fue Consejero de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona y de hecho responsable de todo el urbanismo barcelonés en los años de gloria que precedieron a la Barcelona'92.

Adolfo Marsillach, por su parte en un libro titulado *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*¹⁷ se ha dedicado a insultarnos, a todos los compañeros de profesión. Está dando un espectáculo absolutamente lamentable. Solo dos personas, que nosotros sepamos, se han atrevido a plantarle cara: el gran escritor Francisco Umbral¹⁸ y el dramaturgo Alberto Miralles, quien afirma lo siguiente: "Esta desdichadas memorias destilan rencor. Y no se entiende que Marsillach lo tenga si toda su vida ha disfrutado de más privilegios que nadie. Sin embargo, ha sabido crearse una fama de rebelde que contrasta con el hecho comprobable de que su rebeldía ha obtenido los mayores beneficios durante todos los regímenes políticos que ha habido en España desde 1940: fascistas, de centro, socialistas y derechas. Por alardear de rebelde le zurró Emilio Romero cuando



EL LECTOR POR HORAS,
DE SANCHIS SINISTERRA

Marsillach le acusó en *Interviú* de franquista. Marsillach lanzaba piedras a los tejados ajenos, siendo el suyo de cristal. Por eso Romero lo dejó K.O. en sus *Crónicas malditas* del 3-9 de agosto de 1978, de la misma revista, limitándose a contar los beneficios obtenidos por Marsillach, en su pasado "rebelde": "Si tú eres Adolfo Marsillach, gran director escénico, estupendo actor y amante de la libertad, todo eso se ha producido durante el tiempo del Régimen que detestas. Pero además el Régimen ha sido contigo comprensible, liberal y generoso. Fuiste director del Teatro Español, un Teatro Nacional (...). Inauguraste el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo con el *Marat-Sade*, naturalmente subvencionado (...). Tomaste parte también y muy justamente- en los Teatros Nacionales (...). Por todo ello te dieron un día el Premio Nacional de Teatro. Todo eso fueron los grandes cimientos de Marsillach, a los que contribuía la Dictadura desde el Ministerio de Información ¿Qué es lo que hacia la dictadura contigo? Pues no tenerte en el exilio como a Arrabal o Alfonso Sastre, sino darte escenarios y dineros".¹⁹

Una gran actriz, no para de hablar mal de sus compañeros, sobre todo de los actores de televisión -que a veces están espléndidos por su naturalidad-; Fernando Fernán Gómez se dedica a maltratar en público a un pobre señor que le pide un autógrafo en una Feria del Libro de Madrid.²⁰ El grave crimen cometido por el lector-admirador fue que le había

solicitado un ejemplar de edición anterior al libro que promocionaba²¹. El Premio Nobel, Camilo José Cela, en mitad del año Lorca, se dedicó a insultar a los posibles seguidores gay del gran poeta y a criticar la aportación de Lorca. Mario Gas, un director de quien todos comentan que es capaz de montar tres obras a la vez, organiza un homenaje a Brecht en Madrid, en el Festival de Otoño, titulado: *Brecht x Brecht, cincuenta voces para una sola voz* y siendo barcelonés no cuenta con dos actores que en aquel momento estaban representando *A la jungla de les ciutat* -y era en un lunes, día de descanso de las compañías-, sobre esta obra comenta Joan Casas: "A lo largo del año de Brecht ha habido espectáculos, recitales y actos académicos diversos, un panorama rico en el que destaca, por muchos méritos diversos, la puesta en escena de *A jungla de les ciutats* (...). Un trabajo provocador, seguramente imperfecto y conflictivo, pero que agitaba la comodidad intelectual en que se ha instalado el espectador barcelonés y apelaba a su inteligencia, a su imaginación, a sus limitaciones y carencias²². Conviene recordar que Barcelona ha sido la ciudad brechtiana por excelencia durante la segunda mitad del siglo²³. Recientemente, José Luis Gómez se dedicó a insultar inaceptablemente a una periodista de Canal Plus, porque le preguntó por qué en lugar de reponer por tercera vez el espectáculo Valle Inclán no estrenaban la obra de Agustín García Calvo anunciada. Canal Plus y CNN Plus pasaron los desafueros del director en sus programas informativos de los días 15 y 16 de mayo. Los grandes actores del país están representando el teatro más comercial de la historia: *Master Class* de Terence McNally (Núria Espert), *El hombre de la Mancha* (José Sacristán), o bien como gran regreso Marsillach que critica a sus compañeros que no imitan a los actores ingleses²⁴, vuelve como actor -tras diecisiete años de ausencia- con *Quién teme a Virginia Woolf*, de Edward Albee (proyecto que arrebató a Lluís Pasqual quien los había pro-

gramado para el Teatre Lliure) y no, por ejemplo, con *El rey Lear*, proyecto al que –por edad y por categoría y, dadas las exigencias que tiene con sus compañeros actores–, le correspondería enfrentarse.

Con todo, insistimos que a pesar de esa inmensa ceremonia de la confusión que, quizá, sea el último canto del cisne del teatro que viene de los tiempos anteriores a 1975, la vitalidad en Barcelona, Madrid y en las autonomías y nacionalidades es extraordinaria. Y uno prefiere alinearse al lado de aquellos programadores culturales que trabajan con visión de futuro, por ejemplo, con lo que dice Ferran Mascarell, director gerente del Institut de Cultura de Barcelona: “El resultado del trabajo realizado por más de trescientos cincuenta representantes del ámbito de la cultura, es un plan de acción con cerca de cien proyectos que situarán el sector cultural con la fuerza necesaria que permita convertirse en uno de los principales motores de las transformaciones de Barcelona en una ciudad del conocimiento. El Plan dibuja un escenario de futuro en que Barcelona se sitúa como una de las capitales culturales europeas. Una ciudad metropolitana, con una ciudadanía que hace de la práctica cultural una dinámica de la cohesión social, que continúa liderando la industria editorial y que comparte la capitalidad del audiovisual y el cine en el Estado, que innova contenidos, atrae creadores de todo el mundo y proyecta su trabajo internacionalmente, que incorpora el nuevo paradigma digital a la vez que dinamiza y difunde todos aquellos elementos que la convierten en singular, como el patrimonio y la cultura popular y tradicional”.²⁵

Ya en un próximo trabajo, les prometemos contarles si los políticos del 2000 siguen los planes creados por un colectivo de profesionales de larga trayectoria o prefieren seguir con la designación “a dedo”, de los proyectos arquitectónicos y culturales, saltándose, como hasta ahora “a la toreña”, las normas establecidas y cada vez más seguidas por los países de la Unión Europea ■

NOTAS

1. Ricard Salvat. “Barcelone sur scène” - “Barcelona on stage”, en revista ‘UBU . Scènes d’Europe-European stages’, n° 6. París, abril 1997. pp 3-8.
2. Ricard Salvat. “El teatro catalán: ¿Una llama que se apaga?”, en Teatro CELCIT, n° 8. Buenos Aires, 1997, pp. 32-36
3. Ricard Salvat. “El teatro catalán: ¿Una llama que se apaga?”, en ESTRENO. Cuadernos el teatro español contemporáneo. Vol. XXIV, n° 2, Pennsylvania, otoño 1998, pp. 18-23.
4. VV.AA. La cultura motor de la ciutat. Pla estratègic del sector cultural de Barcelona. Institut de Cultura. Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1999.
5. Le Monde. París, viernes 23 de abril de 1999. n° 16871 p. 32. Cabe recordar que los viernes se publica el suplemento “Le Monde Livres”.
6. “Pujol es gasta més de 300 milions en exposicions”, artículo sin firma publicado en El Triangle. Setmanari d’informació política, social i cultural, n° 436, Barcelona, 21 de abril de 1999, p. 16.
7. Nuria Cuadrado. “El director del Mercat y Lluís Pasqual discrepan sobre La Cuitat del Teatre. En el Mundo (sección Catalunya). Barcelona, 30 de enero de 1999).
8. Nos referimos al espectáculo La venganza de Don Mendo de Pedro Muñoz Seca, que se representa en el teatro Arnau de Barcelona, con dirección y producción de El Tricicle.
9. Manuel Trallero. “Ministerio de Cultura”, en La Vanguardia, Barcelona, 7 de marzo de 1999.
10. Sobre este espectáculo véase el comentario de Gregorio Morán, “El arrebato teatral de Madrid”, en La Vanguardia (sección Sabatinas intempestivas), Barcelona, 24 de abril de 1999, donde Morán afirma: Yazmina Reza hace un prodigio de lo políticamente correcto donde cada espectador ve lo que quiere ver.
11. Josep-Anton Benach. “Pirandello un gigante director”, en La Vanguardia, Barcelona, sábado, 17 de abril de 1999.
12. Marcos Ordoñez. “Grrrrreus qüestions”, en el diario Avui (sección “Quadern de Teatre”) Barcelona 1° de marzo de 1999,
13. El Mercat de les Flors programó en 1998 cinco espectáculos dedicados a homenajear a Brecht: Tambour dans la nuit y La Noce chez les petits-bourgeois, ambos espectáculos presentados por el Odéon-Théâtre de l’Europe y dirigidos por Georges Levaudant: A la jungla de les ciutats coproducción del Centre Dramàtic del Vallès y el Mercat de les Flors, con dirección de Ricard Salvat; Cipe dice a Brecht, de Cipe Lincovsky; El señor Puntilla y su criado Matti del Teatro de la Abadía, con dirección de Rosario Ruiz Rogers y, por último, el espectáculo de Ramón Simó Happy end, versión de cámara de la comedia musical de Brecht-Weill. Además cabe considerar el espectáculo presentado por el Institut del Teatre, Els fusells de la marc Carrà espectáculo dirigido por Oriol Broggi.

12. Redacción, La gaviña costó casi 140 millones, en La Vanguardia, Barcelona, 18 de diciembre de 1997.
13. Nota de la Agencia EFE: “Reixach defiende la línea del TNC pese al descenso de la recaudación” en La Vanguardia, Barcelona, sábado 10 de abril de 1999.
14. Manuel Trallero, “¿Qué vuelva Flotats!” en La Vanguardia, Barcelona, miércoles, 14 de abril de 1999. El artículo de Trallero levantó inmediatamente adhesiones al destituido Josep Maria Flotats, pidiendo los lectores su vuelta al TNC. Entre todas ellas destacamos las cartas al director publicadas en La Vanguardia de Núria Castellvell Díez “Felicitación a Manuel Trallero” (17.IV.99), Roser Bartomeu Llorens, “¿Que vuelva Flotats!” (27.IV.99) y Carmen Villariño Pérez “Flotats a casa!” (27.IV.99).
15. Santiago Fondevila, “El plan de reordenación del entorno de la Ciutat del Teatre sigue en vía muerta”, en La Vanguardia, domingo 25 de abril de 1999.
16. Oriol Bohigas, “Los que van a Madrid a trabajar”, en el País (sección Catalunya), martes 20 de abril de 1999.
17. Adolfo Marsillach, Tan lejos, tan cerca. Mi vida. Tusquets Editors. Col. Andanzas, n° 352, Barcelona, noviembre de 1998.
18. Francisco Umbral, “Marsillach se cabrea” en El Mundo (sección “Los placeres y los días”, Madrid, 25 de noviembre de 1998.
19. Alberto Miralles, “Las Memorias del rencor”, Asaig de Teatre, n° 16, Barcelona, junio de 1999, pág. 54.-1
20. Véase Antonio Muñoz Molina, “Fernán Gómez. Retrato de un hombre raro” en El País, suplemento dominical n° 1166, Madrid, 31 de enero de 1999. pp 10-12.
21. Fernando Fernán Gómez, El tiempo amarillo: Memorias 1921-1953, Madrid: Debates. Col. Literatura n° 1, Madrid 1990.
22. Joan Casas, “Adeu, Brecht” (“Adiós, Brecht”) en Serra d’Or n° 461. Publicaciones de l’Abadía de Montserrat, Barcelona, mayo de 1999, pág. 32.
23. Véase Ricard Salvat, “Brecht y Barcelona”, en Barcelona. Metròpolis Mediterrànea, n° 39. Barcelona, enero-febrero de 1998, pp. 16-23.
24. Sol Almeda, “Adolfo Marsillach: Yo lo hubiera hecho mejor que Dios”, en El País, Suplemento Dominical n° 1169, Madrid, 21 de febrero de 1999. El artículo abarca desde la página 10 hasta la 19. Marsillach afirma en la página 14: “Hay un cosa poco seria, una enorme distancia entre la disciplina y el rigor de un actor inglés y un actor español. Sobre todo en el teatro, que es donde más se ve y yo conozco mejor.”
25. Ferran Mascarell, s/n título, en Barcelona motor del coneixement. Pla estratègic del sector cultural de Barcelona. Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 1999, pág. 9

PERÚ. CUERPO Y POLÍTICA EN LA DRAMATURGIA DE YUYACHKANI

por Magaly Muguercia

TEATRO

A partir de los 90 el concepto de la teatralidad en el grupo peruano Yuyachkani ha experimentado modificaciones esenciales. Por provenir de una larga tradición de compromiso en las luchas sociales, los cambios que han tenido lugar en el grupo son apreciados por el público y la crítica no solo en su implicación estética (mayor o menor aceptación de los nuevos estilos y lenguajes) sino en relación con su proyección política.

Ya en 1989 el espectáculo *Contra el viento* suscitó una viva polémica en la que algunos reprochaban al grupo su abandono de las tesis de la violencia revolucionaria, mientras que otros, curiosamente, lamentaban su persistencia en una óptica insurgente.

Esta oscilación en la lectura política de sus espectáculos se agudizó con el estreno, en 1990, de *No me toquen ese valse*, ocasión en la que un sector del público los impregnó de subjetivismo extremo, pesimismo, apoliticismo, etc. *Hasta cuando corazón*, en 1994, y *Retorno*, en 1996, reabrieron la polémica.

En 1987 presencié en Lima un espectáculo de Yuyachkani que desconcertó a algunos: *Encuentro de zorros* alteraba pautas muy definidas en el teatro político latinoamericano desde los años 60.

Referido centralmente a conflictos de la sociedad peruana (violencia y pauperización urbanas; dramáticos choques y asimilaciones culturales provocados por las migraciones desde la sierra andina hacia la capital), el espectáculo, sin embargo, no proponía una observación analítica, a distancia, de su objeto (la sociedad), como hubiera correspondido a la tradicional actitud didáctica. La carreta sobre la cual se arracimaban aquellos endurecidos buscavidas de Lima ponía en circulación sobre el espacio escénico (que incluía ostensiblemente a los espec-

tadores, ubicados por ambos lados de la escena) un tipo de lógica no asociada como norma al arte militante y popular.

En un tiempo en el que se iniciaba el doloroso proceso –que resultaría irreversible– de fragmentación y disolución de la izquierda peruana, esta dramaturgia parecía más preocupada por habitar los intersticios que por converger hacia un sistema unitario; mientras Sendero Luminoso sacralizaba la opción por la violencia y el poder, el itinerario errático de la carreta no sugería la marcha compacta y unilineal de la determinación histórica y la lucha de clases. Algo se “desvanecía en el aire”.

Se confundían en un mismo espacio los menesterosos y pícaros de la ciudad marginal con los dos zorros míticos de la novela de Arguedas.¹ La proliferación sobre la escena de la carencia material extrema generaba, paradójicamente, vigorosos estallidos de rock. *Encuentro...* sobresaltaba la percepción tradicional.

Algunos se alarmaron, pero muchos vimos inscrita en aquel escenario una atractiva apertura de lo político a los registros de la fantasía, el sueño y el juego. Poco tiempo atrás yo me había referido al “viaje a la subjetividad” que estaba realizando el teatro político del continente.² *Encuentros de zorros* parecía confirmar mi apreciación.

Aquel camino de subjetivación de la dramaturgia trajo aparejadas nuevas preguntas que los actores y el director-dramaturgo comenzaron a hacerse en torno a cómo organizar los intercambios y la circulación de los cuerpos en el espacio total de las relaciones escénicas (incluido el espectador). De manera incipiente este teatro intentaba incluir en la estrategia de lo liberador la producción de un cuerpo-sujeto capaz de intervenir en la historia.

Me gustaría llamar la atención sobre la

manera en que, en la dramaturgia de Yuyachkani, aparecen imbricados los movimientos de subjetivación de las visiones y la dimensión corporal; e igualmente sugerir el sentido político que el grupo y los espectadores derivan de esta relación entre subjetividad y cuerpo.

El concepto de cuerpo que empleo no alude a éste solo como entidad natural, fisiológica, ni tampoco solo al cuerpo personal. Me interesa investigar el *cuerpo social orientado a la acción*: cuerpo motivado, productor de deseo, que, además de tocar el mundo con los sentidos, moviliza energía para su transformación. Lo político lo entiendo en el sentido amplio de una interacción social que incide, en algún plano, sobre relaciones de poder y trata de afirmar o subvertir un orden de dominación. No restrinjo la noción de política a la relación de oposición a (o defensa de) los grupos hegemónicos y las instituciones que los representan (Estado, capital...), sino que la hago inclusive de terrenos de resistencia no institucionales y no macrosociales (íntimos, cotidianos).

Dice Randy Martin: “Toda producción requiere un cuerpo. También lo requiere la producción de historia humana.”³ Martin, estudioso marxista de los aspectos performativos de la cultura, llama la atención sobre un hecho al parecer *natural*: usualmente, en nuestras representaciones, asociamos lo político solo con una actitud de la conciencia. Pocas veces imaginamos que las expresiones de resistencia o de poder estén determinadas en algo esencial por una instancia corporal, por la promoción de movimiento y energía social en el espacio, y por motivaciones radicadas en un nivel particularmente carnal de nuestra experiencia. Pocas veces nos interrogamos sobre el fundamento material, físico, del protagonismo en la historia, o sobre el papel

del cuerpo personal y social en la producción de relaciones –solidarias, participativas, democráticas, reintegradoras, energizantes, subversivas– en las que se materializa la resistencia a algún sojuzgamiento.

Esta acción de relegar lo corporal tiene un origen histórico. La cultura de la modernidad ha favorecido una separación entre la mente y el cuerpo en que la primera subordina al segundo. Tal dualismo –que se manifiesta también como un divorcio entre el sujeto y los objetos, entre práctica y teoría, entre afecto y razón, entre naturaleza y sociedad– expresa la necesidad de los poderes dominantes de des-subjetivizar el mundo a fin de ponerlo bajo su control.

En la época del capitalismo tardío la marginación del cuerpo adquiere también la forma de una primacía de lo reproductivo sobre lo productivo –de un imperio del signo sobre el deseo, para decirlo en términos de Martin. Tal sería el resultado de condiciones civilizatorias– lógica de consumo, supertecnología, sociedad de la comunicación masiva que, mediante una inflación simbólica, domesticar por nuevas vías al sujeto y lo despojan de protagonismo.

Desde esta perspectiva, prácticas teatrales que sugieren una dimensión política en el empleo corporal y que tratan de reactivar el principio de la productividad y la energía en las estrategias de lo emancipador, se convierten en fecundos modelos de acción social que contribuyen a renovar los contenidos de la resistencia.

El cuerpo, desde luego, no es depositario *per se* de un principio liberador. No cualquier énfasis sobre la *razón somática* –en el teatro o en otros ámbitos de la vida– contribuye necesariamente a articular estrategias contra la dominación.

Hay esencializaciones de lo corporal que se desentienden de la conexión del sujeto con la historia, y que proclaman al cuerpo fuente metafísica de una libertad que no tiene referente en la aspiración a un orden más justo y humano en la sociedad. Tales visiones alimentan un dualismo cuerpo-mente a la inversa que nuevamente inmoviliza al sujeto al despojarlo de su totalidad.

Pero también hay experiencias teatrales que *dilatan* la presencia –personal y co-

lectiva– con el fin de resistir a lo autoritario y excluyente, de acoger la diferencia, de alentar la participación y de movilizar la del poder. El teatro tiene una posición privilegiada para cumplir esta función liberadora puesto que su naturaleza doble –como generador de símbolos y como promotor de acción real– le permite no sólo representarse simbólicamente este horizonte utópico sino producirlo.

SUBJETIVACIÓN Y ACCIÓN REAL

La dramaturgia es el conjunto de prácticas que articulan de una manera intencionada las acciones dramáticas y las inscriben en el tiempo-espacio de la *performance*; el medio de esas acciones es la palabra, el multilingüismo del espectáculo y también la corporalidad del actor y el espectador. De manera que la dramaturgia tiene formas específicas de operar, que se expresan en una dimensión física y que rebasan el escenario para constituir socialidades reales: la de la interacción entre los actores y el público y la del funcionamiento de este sistema en relación con el contexto social mayor en el que se inserta.

Existe en el teatro una estrecha relación entre la manera en que los artistas se plantean la relación sujeto-objeto –el lugar que le conceden a la subjetivación en los procesos de apropiación del mundo–

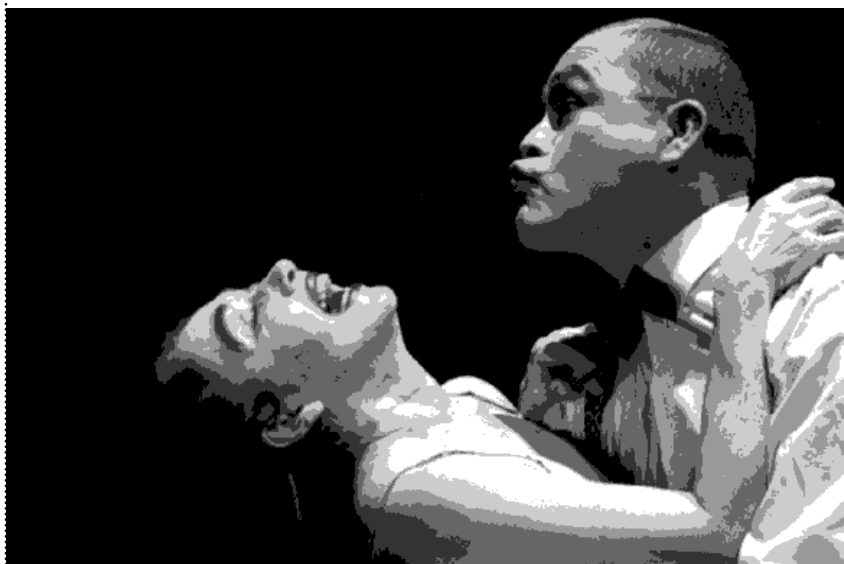
y el funcionamiento de lo corporal. El tipo de producción de subjetividad que una dramaturgia privilegia aparece siempre vinculado a las opciones que ésta hace respecto al tratamiento de lo corporal.

En el caso de Yuyachkani, creo que su profundización en el empleo de lo corporal resulta inseparable de la apertura de su dramaturgia, desde los años 80, a un tipo de producción de subjetividad no constreñido a lo racional; e inseparable también de la indagación que ellos han realizado, mediante sus prácticas escénicas, en dinámicas propias de las esferas íntima y cotidiana del sujeto.

Yuyachkani surgió como grupo en 1972 movido por el propósito de explicar la realidad peruana y contribuir al cambio revolucionario de ésta. Hubo un tiempo en el que creyeron que esa realidad confusa e insatisfactoria para la gente estaba *afuera*. Para que el teatro pudiera dar cuenta de ella era necesario mantener entre el sujeto (actor, dramaturgia, espectador) y el objeto (la realidad social) una separación que permitiera el diagnóstico veraz. Si se infiltraban en el conocimiento zonas poco controlables de la subjetividad como el afecto, la intuición o el inconsciente, obviamente la distancia *científica* se acortaría y el sujeto contaminaría el objeto, impidiendo su develamiento.

La dramaturgia de esta primera etapa,

NO ME TOQUEN ESE VALSE, UNA APUESTA TRASCENDENTAL A LA UTOPIA



en aras de su propósito político, acentuó el componente racional. (“Al principio *craneábamos* el noventicinco por ciento. Hoy nos permitimos un espacio para asediar –no *cranear*– las cosas que nos inquietan.”⁵)

Sin embargo, el trabajo práctico del grupo desde muy temprano dispensó una atención muy particular a lo corporal. ¿Dónde estuvo el origen de esta preocupación?

En la historia de Yuyachkani ha tenido gran importancia el vínculo con Eugenio Barba y su teatro. Esta ha sido una influencia que –al inicio en una tesisura polémica– durante casi veinte años los ha fecundado, incitándolos a integrar a sus visiones sociológicas de lo teatral un enfoque antropológico y suministrándoles también un importante instrumental técnico. Sin embargo, la motivación profunda de esta persistente indagación en torno al cuerpo, anterior incluso a sus contactos con la antropología teatral, tiene que ver con la temprana identificación que el grupo hizo de *lo cultural* (expresada en su perenne investigación de lo andino y de los procesos de hibridación en Perú) como la matriz mayor dentro de la cual tendría que generarse el proyecto revolucionario peruano. Yuyachkani descubrió muy pronto –siguiendo la tradición de Mariátegui, Arguedas y Flores– la necesidad de establecer la conexión entre lo político y la cultura. (Este sería el tema de otra investigación imprescindible: lo cultural en la dramaturgia de Yuyachkani.)

Lo cierto es que, muy en los inicios de la formación del grupo, los *yuyas* se enfocaban en dilatados procesos dedicados a *hacer*, en busca de la realización física de las imágenes. Formaba parte de la cultura de estos actores el cultivo sistemático de su potencial físico. Es posible que ellos no hayan tomado plena conciencia en aquella época de la conexión entre esta empeñosa agencia del cuerpo y los fines políticos del grupo; pero sí comprendieron que era importante el cultivo de lo corporal para garantizar que la escena estuviera viva. Intuían que, para realizar su objetivo político, la dramaturgia debía suministrar verdad no sólo en términos cognoscitivos, sino *verdad escénica*, es decir, credibilidad en términos de la vitalidad y la organicidad comprometidas

en la acción. (Llamo aquí organicidad a la cualidad de la acción autorregulada, no mecánica, procedente de la coherencia interna del sistema.)

Para garantizar este otro tipo de verdad era necesario encontrar recursos que despertaran la fuente de lo que Marco de Marinis ha llamado la “acción real” sobre la escena.⁶ Estamos pues ante un tipo de teatro político que supo tempranamente lo que hoy en día es objeto de teorización por parte de pensamientos liberadores alternativos: la necesidad de valorar como esencial en una acción liberadora el carril físico en el que transcurre la conversación del sujeto con el mundo.

Para asumir el reto de una escena viva y creíble Yuyachkani perfiló la estrategia de la *acumulación sensible*. Esta categoría de trabajo acuñada por ellos alude al descubrimiento e internalización por los actores, a través de improvisaciones, de los *contenidos corporales* (y también de las asociaciones temáticas) suscitados por un estímulo dado.

En el curso de los procesos de entrenamiento-improvisación aparecen ideas, palabras, pero también gestos, sensaciones, ritmos, texturas, tipos de movimiento y relaciones proxémicas, cualidades de energía diversas, de las cuales el actor se apropia. Estos contenidos corporales no son meras soluciones utilitarias, *formas* para ilustrar externamente una sustancia temática que es más interna. Los contenidos corporales que libera la improvisación resultan constitutivos, a la par con los conceptos, de un núcleo de sentido a comunicar. La *acumulación sensible* moviliza pues no sólo un cuerpo-objeto (un cuerpo instrumental que *ilustra*, dependiente de la discursividad), sino un cuerpo-sujeto capaz de propagar acción real y transformadora.

La improvisación, que es la vía a través de la cual se produce la *acumulación sensible*, constituye un importante recurso generador de dramaturgia en Yuyachkani. Consiste en procesos prácticos que los actores desarrollan durante los entrenamientos o en la preparación de un montaje. En la improvisación el actor, a partir de una motivación o tema dados previamente, libera por vía eminentemente intuitiva, sin la mediación del análisis, respuestas sicofísicas a las que

él da una cierta organización o estructura; estos microsistemas de acciones y toda la gama de contenidos corporales que aporta la improvisación no suelen constituirse como enunciados, ni necesariamente encarnan en una narrativa; es decir, conservan un principio predominante no discursivo, aunque también aporten a lo simbólico y conceptual.

Los materiales que por vía de la *acumulación sensible* suministra el actor, proveen a la dramaturgia de una fuente que no es básicamente cognoscitiva –“mi diagnóstico sobre el mundo”– sino de naturaleza *sintiente* (radicada en sensaciones, en movilidad, en impulsos, en irrupción corporal). Los procesos de montaje por lo general reservan otros momentos para la profundización en lo conceptos.

Creo que fue en *Músicos ambulantes* (1983) cuando por primera vez desplegaron una estrategia que traía a primer plano lo corporal. Miguel Rubio ha dicho: “Antes de *Músicos*... no cabe hablar de *presencia* en nuestros trabajos.”⁷

Para referirse al tema de la multiculturalidad peruana (y a la utopía del país donde fuera posible vivir “todas las sangres”) partieron de *Los músicos de Bremen*, de los hermanos Grimm. El material seleccionado los obligó a explorar, al unísono, el comportamiento de cuatro animales y el de cuatro tipos socio-culturales muy diferenciados entre sí y a imbricar lo uno en lo otro (un burro serrano, una gata selvática, una gallina criolla y un perro “chicha”⁸ trataban de construir, a partir de sus respectivas diferencias, una historia común).

Durante las improvisaciones, el actor mezclaba estímulos de procedencia múltiple (animal, persona, dato sociológico, sociológico, cultural). Cada entrada al tema incitaba a una específica elaboración en lo corporal (puesto que para actuar estos animales humanizados el actor debía partir de una alteración básica de su presencia física).

No tenía mucho sentido tratar de mantener esta dramaturgia en el carril estricto de la *objetividad*. Aquí era imprescindible jugar, y el juego tiene que ver en última instancia con un componente no racional. (*Músicos*... surge originalmente del deseo del grupo de abandonar por un momento la obra *seria* y producir un

divertimento). La divisa de mantener una distancia *científica* quedó pospuesta. *Músicos ambulantes* fue el primer hito de la dramaturgia de Yuyachkani en el que convergieron la subjetivación de las visiones (abandono de la actitud racionalista predominante) y el empleo privilegiado del cuerpo. El resultado fue un clásico del teatro latinoamericano que, quince años después, continúa vivo y movilizador sobre la escena.

Vino después el unipersonal *Baladas del bien-estar* (1985). Inspirado en textos de Brecht, constituyó un intento conciente del grupo de trabajar sobre la conciliación del elemento racional con las emociones –coexistencia negada por los que hacían interpretaciones reduccionistas de Brecht. Teresa Ralli estaba embarazada y esto sugirió a la actriz y al director introducir un segundo plano (una subpartitura) en el espectáculo: “una mujer presenta al hijo el mundo al que lo trae”.⁹

La dramaturgia se instaló así sobre una motivación secreta que era de índole personal, íntima y a la vez particularmente física: la maternidad real de la actriz. Por segunda vez dentro de la trayectoria del grupo en los 80 subjetivación y corporalización aparecían como componentes privilegiados de la dramaturgia e interactuaban.

Cuando en 1986 el grupo produjo *Encuentro de zorros*, ya tenía por lo tanto en su haber una experiencia de investigación escénica que tendía a liberar la subjetividad y a asignarle al cuerpo una función no meramente instrumental.

Encuentro de zorros propuso de nuevo –como en *Músicos...*– una metáfora referida al país como totalidad. Pero la apropiación de este mundo cada vez más violento, híbrido y desencajado que era Perú, así como la ausencia de respuestas nítidas que ofrecer frente a estos trastornos, impusieron nuevos desafíos a la dramaturgia.

El grupo optó por acercarse al conflicto social desde una simultaneidad de perspectivas de las cuales la distancia racional sólo era uno de los componentes. Moderaron las pretensiones de *objetividad* e intentaron una estrategia que ellos llamaron *asedios múltiples*.

“Migración, marginalidad, violencia cotidiana, poder. El sueño, la vigilia, el mi-

to y la historia brindan puertas de acceso. Una realidad conflictiva confusa no se rinde a un sólo tipo de asedio.”¹⁰

En esta cita los términos “sueño” y “mito” contrastan con “vigilia” e “historia”. Estos últimos aluden a un principio de racionalidad, mientras que los primeros enuncian la dimensión subjetiva en la que se adentra la dramaturgia de Yuyachkani.

En compañía del escritor Peter Elmore los actores y el director habían llevado adelante un largo proceso de improvisaciones a partir de cuentos y novelas de Arguedas. Una comisión de dramaturgia se encargaba de seleccionar los materiales resultantes, proponer los textos y concebir una narrativa. Pero la propuesta dramática inicial sufrió importantes cambios cuando ya la obra había sido estrenada. Tras probar en las primeras funciones con una organización de los materiales que, según el testimonio de ellos, era “más lógica y lineal”, acabaron por permitir la entrada en escena de una fuerza que durante el proceso del montaje había estado pugnando por emerger.

Fue entonces que aparecieron sobre la escena los zorros de la novela de Arguedas y comenzaron a convivir, sorprendentemente, con los cotidianos marginales de Lima; estos cholos humildes se apoderaron de una tarima drásticamente iluminada y ofrecieron un inesperado momento de rock que sacudió la sala con agresivas sonoridades electrónicas. “Entonces entramos a jugar con lo onírico, a darle su espacio real.”¹¹

En *Encuentro...* por primera vez el grupo operó intencionadamente con una zona de subjetividad antes excluida. El onirismo, el inconsciente, se instalaron como una fuerza generadora en el centro de la dramaturgia.

Los zorros o el rock no hablaban por lo positivo y demostrable, sino por lo virtual y deseado. El espectáculo otorgaba presencia real a los fantasmas. La voz racional pasaba a ser sólo una entre aquellas que permitían al sujeto construirse y construir la realidad. El espectáculo, en consecuencia, moderó la actitud didáctica y apeló a un nivel de percepción menos intelectual en el espectador.

Al mismo tiempo, el propósito represen-

tacional, simbólico se combinó con una mayor atención al acto escénico mismo, la promoción de acción real. Del compromiso en la escritura escénica de zonas *oscuras* de la subjetividad resultó un reforzamiento del papel de lo corporal y energético.

Encuentro de zorros constituyó una evidente problematización de la perspectiva tradicional que tendía a colocar lo político sobre el eje de una conciencia esclarecida. Al acoger la lógica del sueño (los zorros) relativizando lo racional y a enfatizar el interés por la intensidad del acto en sí (el rock) más allá de su connotación simbólica, este grupo de tradiciones militantes ya no relacionaba lo liberador sólo con la necesidad; la nueva dramaturgia le abría un espacio al deseo.

A partir de *Encuentro de zorros* cada nuevo espectáculo ha sido resuelto dentro de algún encuadre onírico: no es fácil para el espectador diferenciar hoy, en los espectáculos de Yuyachkani, el ámbito de lo soñado y el de la realidad-realidad.

Contraelviento (1989) se constituyó totalmente como una enunciación desde el mito (encarnación fabulosa, circularidad, no mera dialéctica razonadora). En *No me toquen ese valse* y *Adiós Ayacucho* (1990) los personajes estaban visiblemente dispensados de la coherencia cotidiana porque su realidad como ficción era que estaban muertos. Eran fantasmas de expresar entrecortado, como corresponde a las apariciones. En *Hasta cuando corazón* (1994) los personajes se relentizaban y flotaban en el espacio de lo soñado mientras que la representación de la realidad-realidad (el vetusto solar y sus vecinos) poseía una fijeza, una desnudez y un brillo que tampoco provenían del paisaje cotidiano. *Serenata* (1995) fue la radiografía de una relación de pareja, fragmentada y discontinua como el flujo inconsciente. En *Primera cena* (1996) lo soñado infiltró una dramaturgia realista hasta lograr que, sobre la mesa de comedor de un apartamento limeño, una reina fantástica diera a luz (mientras que un guisado puesto al fuego esparcía su aroma doméstico entre el público). En *Retorno* (1996) –quizás el inicio de un nuevo camino– desaparecieron el barroquismo y las copiosas su-

perposiciones que solemos asociar al registro onírico. Pero el peso del silencio y la tesitura monocorde del espectáculo colocaron a los dos personajes en una especie de pliegue del tiempo que los mantenía suspendidos fuera de la realidad-realidad. Esta aplanada discusión sobre deseos vagos alejó visiblemente el discurso de un objetivo instrumental.

LA RAZÓN Y LA ENERGÍA

Regresemos al momento posterior a *Encuentro de zorros*. A fines de los 80 Perú vivía una fractura total de realidades y valores. La violencia se había generalizado. Imperaba la matanza indiscriminada de la población civil en la que compartían parejo protagonismo Sendero Luminoso y el ejército regular. La sensación de amenaza física se imponía sobre cualquier otra relación en la experiencia social. El debate comenzaba a colocarse más allá de izquierdas y derechas. El próximo espectáculo del grupo se inspiró en el testimonio de la única campesina sobreviviente a la masacre ocurrida en el pueblo de Soccos. (Fue por esta misma época que Francisco Lombardi produjo su película *La boca del lobo*, también sobre el desbordamiento de la guerra). *Contrael viento* (1989) significó una reacción artística muy elaborada ante el drama de la violencia estructural desencadenada. No hay que olvidar que pronunciarse en tales circunstancias ponía en peligro la integridad física de los actores. Esta escritura desde el ojo de la tempestad adoptó el mito como modelo narrativo. El héroe debía recorrer hasta sus últimas consecuencias un camino de infortunios en busca del talismán salvador. (Este héroe era dual y estaba representado por dos hermanas: Colla, la mujer organizadora que apostaba al futuro, y Waco, la mujer guerrera que esgrimía la vara de matar y exigía acción radical en el presente). Pero también en otro plano el mito brindó un modelo a *Contrael viento*. El grupo había investigado exhaustivamente la Fiesta de la Candelaria, en Puno, y desde la perspectiva que abría este referente cultural, la dramaturgia incorporó el principio de energía e invención propio del pensamiento mítico. Sobre la escena danzaban con sus propias autonomías y se proyectaban hacia el espectador fuertes haces de

excitación sensorial que descansaban, muchos de ellos, sobre la destreza práctica de los actores: interpretación en vivo de los instrumentos musicales, acrobacia, canto coral, danza, máscaras, empleo virtuoso de las voces y de los objetos, pirotecnia. El despliegue de imaginaria andino-mestiza era exuberante: la China Diabla, los pishtacos –legendarios vampiros andinos que toman la grasa de sus víctimas–; la virgen, el diablo, el arcángel, el huaco tratado como máscara.¹² El popular equeco andino –una estatuita en forma de vendedor ambulante cargado de vituallas– se transformó en un dios de gran volumen, que deambulaba por el escenario, de su abigarrada carga ahora formaba parte la foto de un desaparecido. En esta puesta operaban varias simultaneidades: se ofrecía a la percepción un cruce de lo etnográfico y lo político-histórico; el principio narrativo convivía con la celebración; lo trágico, con el espíritu tumultuoso y erótico de la subversión carnalesca. La enorme sensualidad y el lujo expresivo descansaban sobre la evidencia de los muertos de una guerra real. El relato avanzaba voluntarioso, progresivo y lineal; pero la celebración, con sus estallidos, sus saltos y la diversidad de sus ritmos, fracturaba esta linealidad. Cuando la presentación en La Habana tuvo la sensación de que dos lógicas funcionaban al unísono en este espectáculo y que cierta rigidez en el elemento narrativo dificultaba aquel juego. Hoy comprendo que lo que entonces percibí fue el momento de máxima tensión de un paradigma didáctico-narrativo en retirada, a punto de ser desplazado por una nueva indagación sobre la teatralidad. El debate fue vivo. Algunos le reprocharon al espectáculo arbitrariedad en las citas etnográficas, o bien ambigüedad en relación con el conflicto político en curso –o ambas cosas–. Otros reconocieron en esta dramaturgia una clave de complejidad. En el plano de la repercusión política la pregunta del día era: ¿Seguían o no defendiendo ellos la legitimidad de la violencia revolucionaria? Interrogado por un periodista sobre el alcance de significaciones del espectáculo, Miguel Rubio declaró: “Efectivamente, encontramos razones que van más allá de la política.”¹³ (No obstante lo cual *Contrael-*

viento le valió al grupo una muy terrenal amenaza de muerte). Miguel argumentó que no les interesaba el mito como “un camuflaje para decir las cosas alegóricamente” y subrayó: “Para nosotros el teatro es una realidad (como lo es el mito para quien lo asume); no es un espejo ni una realidad de carambola, es una realidad en la que actores y espectadores comparten un momento de su vida (...) Quizás allí resida uno de los valores subversivos fundamentales del arte y del teatro; no solamente en la justeza de las ideas que seamos capaces de transmitir cuando las palabras que usamos están dirigidas sólo al pensamiento”.¹⁴ Aquí empezaba a perfilarse la utopía del teatro como vida, como producción que trasciende el dominio estético y es fuente no sólo de metáforas, sino de transformación real. En el interior del mito se tensan dos principios: la explicación del mundo y su invención. De manera análoga a partir de *Contrael viento* la teatralidad de Yuyachkani reproduce un contrapunto entre *la razón y la energía*, entre la explicación del mundo y su invención. Puede con justicia decirse que éste ha sido el principal pivote de su dramaturgia en los 90.

EL CUERPO-SUJETO

En 1990 se estrenó *No me toquen ese valse*. Perú continuaba sumido en un clima de violencia alucinante, con toque de queda estricto en la ciudad y peligro de muerte para los transeúntes. El grupo se había visto obligado a encerrarse en la sala de Lima porque era cada vez más riesgoso girar al interior del país o hacer sus usuales presentaciones en espacios abiertos y populares. Al caos físico (Perú era “un cuerpo atrocemente lacerado”, ha dicho el crítico teatral Santiago Sobrón)¹⁵ se sumaba la tragedia de una izquierda cuyos proyectos se desmoronaban. Acababa de morir el investigador Alberto Flores Galindo, quien había sido mentor del grupo en lo político y en la investigación cultural. La situación los lanzó hacia un interior físico (el espectáculo confinado a la sala de Lima) que era también existencial (necesidad de mirar adentro, de re-conocerse). Rebeca Ralli había continuado trabajando con el personaje del loco de *Encuentro de zorros*, que ella había interpretado; a esto incor-

poró una investigación escénica sobre la poesía del español León Felipe. Fueron estos los componentes básicos del boceto que, en compañía del actor Julián Vargas, mostró al director. Algunos tuvimos la suerte de asistir al estreno de este espectáculo en Cuba. Un fuerte haz de luz caía sobre la actriz, sentada sobre una silla de ruedas. Para mí fue una sensación de *dejà vu*. (Ella había avanzado hacia mí por el largo corredor de un hospital habanero. Iba en silla de ruedas. Sus piernas inmóviles estaban expuestas a mi mirada. Apoyada en muletas, ella salió a conseguir frutas en la ciudad desabastecida). Dos años antes la actriz había viajado a Cuba para someterse a una operación luego de un accidente en *Encuentro de zorros*. "Nos tomaremos unos rones en La Habana por todas las escaseces", decía el personaje. Citaba una carta real escrita por la actriz. Hasta ese momento los actores de Yuyachkani usaban su *material personal* –episodios de vida, memoria emotiva y sensible, miedos, fantasías, creencias– como un elemento que, mediado por la improvisación, daba suelo vivencial y verdad escénica a las imágenes. Pero lo íntimo y personal no pasaba al plano temático. Esto fue violado definitivamente durante el proceso de gestación de *No me toquen ese valse*. El trío de creadores decidió incorporar a aquella dramaturgia el elemento común de sus propias vidas personales en crisis (pérdida de parejas, soledad, trastorno de mitos y utopías). "*No me toquen ese valse* es el momento en el que incluimos el *nosotros* en el trabajo. Dejamos de hablar de los demás y hablamos de los que componen el grupo. La violencia no era sólo en los periódicos..."¹⁶ El drama de la comunidad se expresaba también como lo opresivo y desestabilizador en el espíritu y en la materialidad física de estos dos actores-personajes. Este grupo no venía sin embargo de una tradición sicologista. ¿Cómo se conjugaba su habitual propósito político con esta actitud tan cercana de la introspección? El discurso de *No me toquen ese valse*, no obstante el uso que hace de las motivaciones personales profundas del actor, no opera en una dimensión propiamente sociológica; aquí la teatralidad está enclavada en la dimensión de lo vital, en el plano que con-

cierte a una subjetividad corpórea y volcada a la acción, lo cual permite presentar el deseo no sólo como subjetividad reprimida sino como movimiento transformador hacia el exterior. (Deleuze y Guattari, en la perspectiva del psicoanálisis materialista, han dicho que "una salida a caminar esquizofrénica es mejor modelo que una acostada neurótica en el sofá del analista")¹⁷. El espectáculo resultó un crucial experimento sobre la construcción de presencia del actor y un viraje del grupo en su actitud hacia el público. El primer texto que decía la actriz era un verso de León Felipe: "Siento esta noche heridas de muerte las palabras". Puesto que la razón fallaba, era preciso actuar *con todo*. El territorio de la actriz era ella misma sobre su silla de ruedas, anclada en un extremo del escenario. El actor-percusionista Julián Vargas permanecía separado en su propio territorio, detrás de las baterías. Eran artistas pobres de cafetín nocturno y, según la *partitura secreta*, estaban muertos. Actuaban como apariciones, en un bar destruido por la guerra, para un público invisible. Recientemente tuve la oportunidad de presenciar una reconstrucción del proceso de montaje de este espectáculo. El primer material que los actores mostraron al director para invitarlo a trabajar juntos fue una secuencia en la que ellos se desplazaban ambiciosamente por todo el espacio y derrochaban movimiento. Esta primera versión aparecía la previsible representación de una crisis de la identidad. El director observó insatisfecho el boceto y pidió a los actores: "Hagan lo mismo, pero en la inmovilidad." A partir de ahí las consignas del director a los actores fueron: no describir, condensar, concentrar, contener, ocultar, producir acción *verdadera y precisa*, cargarse de gran fuerza con un mínimo de movimiento visible. Rebeca, por ejemplo, mostró al director una improvisación de tai-chi. Miguel le pidió: "Quiero que esas pulsaciones y que esa misma nota tan viva estén en el espectáculo; pero ocultar la secuencia y dejar sólo ese camino fuerte." De ahí resultó una especie de *danza sentada* (en la silla de ruedas) que dio la pauta básica de la energía retenida, enigmática, que caracteriza a *Valse*. El director propuso la siguiente imagen de trabajo a los actores: "una

plancha va a caer sobre tu cabeza y las paredes van cerrándose por los lados". De este modo ellos comprimían el movimiento, lo encerraban en una *cúpula* y el gesto no realizaba nunca la totalidad de su trayectoria. Este enmarcamiento y especie de balbuceo corporal que se producía generaban un tipo de presencia fragmentaria y parca, pero también incandescente. Describir una dramaturgia corporal es una sospechosa tarea pues, en rigor, no es posible trasladar a palabras lo que pasa en el cuerpo. La acción, por su misma naturaleza, es irrepresentable. Pero debo intentar crear un puente de palabras. Lo que Yuyachkani logró con este trabajo corporal fue la producción de lo que convencionalmente podríamos llamar una *presencia discontinua*. El principal contenido corporal de *Valse* era la oscilación. El dilema entre parálisis y vitalidad reproducía en el nivel físico el núcleo de sentido de este espectáculo. Este no era el sujeto moderno típico, construido por una lógica dialéctica, linealmente orientada a *resolver la contradicción* (a recomponer la identidad perdida). Era más bien un sujeto posmoderno, en el sentido de que lo organizaba una lógica deconstructiva, que asumía la incompatibilidad de los fragmentos. En este sujeto precario lo discontinuo y la productividad no eran términos excluyentes. En *No me toques ese valse* la *presencia discontinua* tuvo el rasgo adicional de su agresividad. Este es un dato clave del espectáculo que tiene que ver con la construcción de una dramaturgia del espectador. Los actores se proyectaban hacia el público y en términos *sintientes* lo interpelaban. Según el testimonio de Rebeca Ralli: "Mi expectativa hacia el público era provocar. Decir: "¡Escúchame! ¡Mírame! No puedo evitar que me mires desnuda. Quiero tocarte de alguna manera. Me atrevo a desnudarme." (Rebeca habla de desnudo en sentido figurado). En *Valse* siento que estoy en la frontera entre el personaje y la actriz y que en cualquier momento me voy a tirar frente a ese público y voy a lograr que se desnude como yo me estoy desnudando. Mis ojos a veces le dicen: Decir la propia verdad. Estar en peligro."¹⁸ Julián Vargas refiere: "En *Valse* yo me siento en constante peligro y vaivén. Como en la cuerda floja. No tengo apoyos,

no me puedo mover, no puedo escapar. Mi situación física concreta es tambaleante. Quiero llegar a las emociones con el público y sentir cuál es su respuesta. Sentir esa respuesta a través de la zona de peligro.”¹⁹ Imaginen cuán lejos se encuentra esta actitud de la discursividad persuasiva de una dramaturgia didáctica. Ambos actores subrayan la aguda naturaleza *sintiente* de su experiencia. Además, ponen el acento en la sensación de oscilación o ausencia de estabilidad (“frontera”, “cuerda floja”). Juegan *en el filo de la navaja* y se arriesgan a desintegrarse; de ahí la dominante de peligro físico referida por ambos. Esta producción de deseo proyectada hacia el espectador saca a éste de su patrón de percepción habitual e intenta proveerle el antidoto contra la parálisis, contra los automatismos mentales. Los actores y el director-dramaturgo tuvieron que realizar un minucioso trabajo artesanal con micro-ritmos y energías, conjugar brotes de fuerza y espacios de silencio e inmovilidad en aras de una estrategia que organizara estos planos provocativos para la percepción del espectador. La *presencia discontinua* de *Valse* no construyó pues un cuerpo-sujeto absorto en sí mismo, sino un cuerpo-sujeto combativo. En un contexto social de encogimiento del ser, este desafiante protagonismo del cuerpo que interpelaba al espectador, apabullado por la violencia y el miedo, dio sentido político a la dramaturgia. En *No me toquen ese valse* se rompe el delicado equilibrio entre razón y energía que *Contrael viento* había preservado. Esta dramaturgia privilegia sin reservas el plano de la acción real sobre el aspecto narrativo. Miguel Rubio ha descrito el criterio dramático de *Valse* como la construcción de una fábula “ocurrencial, no lógica” en la que domina la dimensión física, con su carga de impulsos y motivaciones siempre explicables”. *Valse* significó una suerte de doble marginalidad. Es un salto al vacío. En *Valse* buscamos un espectador-creador; provocar en él sus propias imágenes, que el espectador no sea un espejo que reproduce [...] Sabemos que eso puede lanzarnos a una incoherencia absoluta. Hay que atreverse, pero con responsabilidad”.²⁰ Renunciar al principio ordenador del relato y pretender establecer la relación de comuni-

cación sobre la base de los reclamos socialmente poco legitimados del cuerpo puede, desde luego, generar nuevos tipos de incomunicación.

Creo sin embargo que *No me toquen ese valse*, con todas sus zonas de riesgo –y precisamente por ellas– resultó una apuesta trascendental que el grupo hizo a la utopía de una cultura diferente, capaz de rescatar, para la resistencia, la perspectiva del deseo movilizado y, para la noción de lo político, un horizonte en el que razón y energía, mente y cuerpo, así como lo íntimo y lo social se integrarían.

Después de *No me toquen ese valse* (y de *Adiós Ayacucho*, un espectáculo creado en esta misma fecha), vino un periodo de incubación –también de implementación de nuevas estrategias para la sobrevivencia– que se prolongan casi tres años. En 1992 tuve la suerte de volver a visitar a los *yuyas*. Habían organizado –una vez más bajo el ojo desconfiado del gobierno y la ultraizquierda– un evento que ellos llamaron *Gritando todavía*. Era una convocatoria a las distintas artes y al pensamiento social a resistir desde la cultura. “¿Cómo persistir?” fue la frase que hilvano la reflexión de Miguel Rubio en la apertura del evento. Concebido meses atrás, el encuentro vino a realizarse pocos días después de la detención, por el gobierno de Fujimori, del Presidente Gonzalo, mítico líder de Sendero Luminoso. El grupo estaba por ese entonces atravesando una etapa de reajustes organizativos y cierto malestar. Recuerdo que se anunciaba una consulta electoral en el país y al interior del colectivo nadie parecía encontrar su opción, ni en la abstención, ni tampoco en las escuálidas plataformas de los partidos de izquierda. Por esos días Miguel viajó a La Habana a un taller con Antunes Filho. Al regresar, el grupo inició un periodo sabático y se dispersó por el mundo, cada cual con su proyecto personal. Seis meses después –a principios de 1994– volvieron a encontrarse en Lima. Los cuatro espectáculos que vieron la luz entre 1994 y 1996 pertenecen a una nueva etapa: el Yuyachkani de post-guerra. El país ha sido “pacificado” e impera un desembozado discurso neoliberal. La sociedad peruana se moderniza y se privatiza al tiempo que los desplazados por la

guerra retornan a sus pueblos. Esta migración a la inversa es promovida por el gobierno con pragmatismo, sin tomar en cuenta el trastorno cultural que este movimiento de reconstitución conlleva. Proliferan, en la capital neoliberal, excitantes gasolineras encristaladas abiertas al consumo las veinticuatro horas y diligentes Mac Donald’s; el negocio de los juegos computarizados desplazó de sus locales a viejos comercios limeños. A los rebotes de “terrorismo”, así llamados, la modernización reacciona con oficio. Los intentos de suprimir las nubes de vendedores ambulantes de las calles de Lima han tenido menos éxito.

En *Hasta cuando corazón* (1994) Teresa Ralli corre por todo el escenario y arranca papeles pegados sobre las paredes desnudas del teatro. Les prende fuego en un gran tanque y se lava las manos en las llamas. Lo que su personaje parece destruir es un tipo de comportamiento político en el que ya no cree más.

El año pasado Miguel Rubio viajó a Andahuaylas –en la sierra– y compartió en un camión, durante dos mil metros de descenso, con campesinos desplazados que regresaban a sus pueblos. En la guerra esos campesinos habían estado en bandos opuestos. Ahora iban a reconstruir juntos un puente. “Ellos sabían hacia dónde debían ir”, dice Miguel. “Yo sí tengo un dilema: saber si tengo que regresar.”²¹ En el espectáculo *Retorno* (1996) dos personajes extraviados en un desnudo paraje andino tratan de dilucidar hacia dónde va el camino. Al final del espectáculo uno declara: “...ya no es tan importante si vamos o venimos, sino más bien saber qué vamos a hacer cuando lleguemos.”²² Hoy a muchos nos es familiar esta sensación –que está en Yuyachkani– de carecer de un proyecto político y vital estructurado. Si persistimos –los que persisten– en un ideal al que podríamos llamar socialismo no es porque sepamos con certeza cómo hacerlo encarnar.

El dilema de Yuyachkani en la actualidad parece ser cómo renovar el concepto y las estrategias de lo liberador –en el teatro y en la vida– sin olvidarse de su historia y sin hacer concesiones al engañoso orden dominante (otra vez un tipo de angustia familiar).

En 1990 *No me toques ese valse* produjo un

cuerpo-sujeto ambiguo pero combativo. En 1994, en el Perú de la incierta reformulación de los proyectos, *Hasta cuando corazón* opta por el predominio de una *presencia latente*, cuya naturaleza y sentido político intentaré precisar. El espectáculo comienza y termina con el pulso sordo de un corazón (la idea de lo latente, del secreto rumor). En el nivel alto del escenario el decorado sugiere los balcones de una casa de vecindad amenazada de desalojo, lo que, inevitablemente, proyecta un símbolo del país. Una aparición casi estática en este nivel refiere a los personajes a la realidad-realidad –la sociedad, la vida de la pequeña gente–; enseguida los personajes se desvisten y descienden al nivel inferior. Avanzan hacia proskenio primordiales –lentos, blancos, flotantes–. Los cuerpos se recortan contra una luz difusa. Las mujeres, en prendas interiores; los hombres con el torso desnudo. La mirada es un *leit motiv* que recorrerá de principio a fin el espectáculo: dirigida al frente y a lo lejos, escruta el horizonte. La dramaturgia ha comenzado a construir el espacio del deseo. Se trata obviamente de personajes que esperan. Están solos. No discuten un proyecto común. No intercambian a nivel verbal alguna comunicación. Solo monologan. La socialidad escénica que verifican se da en términos de esquivas miradas y de muy contenidas y fragmentadas interacciones físicas, que recuerdan los *balbuces* del gesto en *Valse*. Los cuerpos hacen poco contacto unos con otros. Este código de una socialidad corpórea leve y entrecortada se consolida durante una larga secuencia inicial: el *baile*, durante el cual los siete actores pronuncian sendos monólogos escritos expresamente por el novelista Peter Elmore. Este es el único momento de desarrollo de un texto verbal en el espectáculo. El baile sugiere una semi-vigilia, una morosa siesta pueblerina, interrumpida a cada tanto por una marinera o un vals. Cada vez que la música quiebra este espacio de soledad y mínima vibración, el grupo de actores produce una reacción fugaz para enseguida regresar a su básica apatía. (Yuyachkani ha cultivado durante años la ejecución de la delicada marinera limeña y de la música tradicional peruana; la secuencia, por tanto, cita un arraigado lenguaje de tra-

bajo codificado por el grupo). En *Hasta cuando...* Yuyachkani incorpora elementos de la poética y las técnicas del maestro brasileño Antunes Filho. Los espectáculos de Antunes suelen ser magnéticos fenómenos escénicos en los que resuenan las constantes del comportamiento humano y al mismo tiempo las paradojas de la identidad brasileña. Su teatralidad incorpora una perspectiva arquetípica y sus actores aprenden a construirse una presencia oscilante, como de cuerpo extra-mundano que flota, basada en técnicas precisas de desequilibrio corporal. La influencia de Antunes sobre Yuyachkani tiene su origen en la participación de Miguel Rubio en el taller que el director brasileño brindó en La Habana, en 1992. Hugo Salazar²³ definió *Hasta cuando corazón* como “una fábula crepuscular”, pletórica de virtualidades”.²⁴

La lógica de esta dramaturgia es, en efecto, velar, ocultar, sugerir algo que está, pero sin irrumpir. Eso que subyace son deseos, patrones culturales profundos, energías originadas en el inconsciente colectivo. Son estas fuerzas sustentadoras de la resistencia las que el nivel corporal objetiva mediante la construcción de la *presencia latente*. De este espectáculo dijo también Salazar: “en la escena *habla* una razón somática; y esto inquieta y perturba profundamente”.²⁵ Mirko Lauer advirtió igualmente el fuerte condicionamiento corporal de la puesta y caracterizó la secuencia clave del encuentro de los dos Cristos –que culmina con una danza de tijeras– como “un perfecto comentario posmodernista sobre las relaciones entre el cuerpo y la razón”.²⁶

En el programa de *Serenata*, un espectáculo de 1995, Miguel Rubio reconoce su fascinación por la idea de *prejuego* desarrollada por Meyerhold. El *prejuego* sería el movimiento imperceptible del cuerpo un instante antes de involucrarse en la actuación: pequeñísimas acciones y movimientos de los ojos, labios, respiración, etc.”²⁷ Son micro-gestos que todavía no están en lo social, sino en una *zona intermedia*, como si viniera a la superficie el pozo de la motivación, lo no visible del cuerpo que incubaba la acción. Creo que esta idea de *prejuego* suministró a los actores la pauta física concreta que los guió en la construcción de la *pre-*

sencia latente. La secuencia del *baile* que antes describí sería un momento de escritura escénica especialmente concentrado en esta indagación. En concordancia con la idea del *prejuego*, *Hasta cuando corazón* explora un registro de energía tenue y tamizada (¿energía “femenina”?) que induce movimientos velados, ralentización, acciones que no se agitan hacia el exterior, sino que permanecen recogidas y preservan una zona de virtualidad. Lo que percibe el espectador no es un “cuerpo decidido” (Barba), tensamente organizado y a punto de saltar, tampoco el cuerpo-sujeto provocador y combativo de *Valse*. Los contenidos corporales que el actor maneja aquí son los de un *cuerpo germinal*, si puedo pedirle ayuda a una metáfora. En este sentido vale decir que en *Hasta cuando...* actúa una tendencia a ontologizar el cuerpo, a promover una corporalidad esencial cuyos movimientos no trascienden hacia la transformación de algún conflicto en lo real. Sin embargo, momentos claves de sentido en el espectáculo relativizan esta presencia latente. La dramaturgia problematiza entonces su tendencia ontológica y busca en otra dirección.

Antes de intentar fundamentar esta afirmación es imprescindible hacer hincapié en otro factor de complejidad: la particular atención que *Hasta cuando...* brinda al trabajo corporal es inseparable de la elaborada textura simbólica de este espectáculo. Este es un discurso saturado de signos y minimalista que, por otra parte, no pretende contar una historia. “Una brújula con cuatro nortes” llamó Hugo Salazar a este desborde semiótico, inconexo como los sueños.²⁸ En consecuencia, una *lectura* del movimiento real sólo puede abrirse paso a través de la interpretación del plano simbólico. Veamos un ejemplo que permite apreciar el momento de relativización de la *presencia latente*: durante una escena fundamental para el sentido del espectáculo un Cristo blanco y un Cristo indígena desarrollan una simbólica interacción. Hacia el final de la secuencia el Cristo indígena, desnudo, se trasmuta en danzante de tijeras. El actor que lo interpreta, Amiel Cayo, es serrano él mismo y un experto en la ejecución de esta espectacular danza. La escena culmina cuando el Cristo danzante se tiende en el escenario y salta re-

petidas veces sobre su propia espalda. Esta hazaña corporal es propia de la danza de tijeras y el público peruano la reconoce de inmediato. En un plano metafórico la escena alude a la hibridación cultural y religiosa sobre la cual está fundado Perú. En el plano del movimiento real lo que se produce es un protagonismo del cuerpo que reivindica y promueve lo indígena. Aquí la presencia latente trasciende hacia la subversiva irrupción de un cuerpo-sujeto que maneja en términos físicos reales un conflicto de sentido político. Otro momento que evidencia un tránsito similar –de la presencia latente al cuerpo combativo– tiene lugar en la secuencia del baile (recordemos que una cierta anomia o apatía tiene esta secuencia). La “cantante de ópera” (Rebeca Ralli) pronuncia su monólogo, referido a sí misma y a su resistencia en medio del deterioro –no abandonar la casa amenazada. “Aguantamos, eso hacemos, pero hasta cuándo. Y mientras tanto, mientras me quedo, lo mejor que puedo hacer es cultivar mi don.”²⁹

Llegado este punto, la actriz vocaliza, con su hermoso registro profundo. Asocia a cada nota una palabra (Re..., re..., reja, Mi..., mi..., miedo..., etc.). Obviamente, su juego produce sentido simbólico; pero éste es inseparable del evento físico preciso y elaborado, que ella realiza. En el plano de la acción real el sentido descansa en la voz misma, experta y orgánica, de la actriz, que recorre con pureza la escala y le imprime variaciones. Al concluir su parlamento el personaje dice: “Si no canto me ahogo y si canto me asfixio. Pero ahí está la voz todavía, no es por nada pero ahí está.”³⁰

La última escena de *Hasta cuando corazón* retoma este mismo juego, que suministra al espectáculo su imagen resumen.

Aquí la presencia latente transita, como en la escena de los dos Cristos, hacia la construcción de un cuerpo-sujeto que transforma la socialidad con un sentido opositor. Metafóricamente, vocalizar equivale a soplar sobre los rescoldos, a proteger la llama secreta (el “don”) que volverá a ser peligrosa. Es la resistencia en la cultura. En un plano físico la energía arquetípica se transforma en la voz libre y real que rasga la cuarta pared en busca del espectador. La secuencia produce no un cuerpo ontológico, sino, de

nuevo, un cuerpo-sujeto comprometido en lo social. Es esta concreta inversión de energía opositora lo que incita una ruptura de la pasividad socialmente impuesta al espectador.

Una clave fundamental de este denso espectáculo es que todo él está referido a la relación del grupo consigo mismo, con su propia biografía y sus lenguajes de trabajo. La dramaturgia cita las clásicas estrategias de Yuyachkani: su obsesión por lo andino y por la hibridación de la cultura, el uso de instrumentos musicales, de la danza y la música, el manejo de los objetos y de la voz. Pero, al hacerlo, las relaciones previsibles se alteran. Los actores y el director sacan de su contexto habitual cada lenguaje y buscan, mediante la desconstrucción, articular una nueva estrategia.

Ana Correa es una maestra en el uso teatral de los objetos. Usualmente ella somete a su destreza una vara o cualquier otro implemento y lo vence, lo domestica. En *Hasta cuando corazón* los objetos duros y rígidos son sustituidos por toallas y camisas mojadas. El cuerpo de la actriz aparece ahora vulnerable al nuevo material, a su ductilidad; sostiene con él una relación en la que no hay sojuzgamiento sino diálogo humanizado con un objeto que la abraza.

Todos los actores de Yuyachkani son excelentes instrumentistas. Una de las escenas de mayor impacto tiene la forma de un *concierto*. Ellos toman en las manos sus instrumentos musicales pero, en vez de hacerlos sonar, juegan acompasadamente con ellos, dándole otras funciones (peine, espejo, copa, etc.). Resulta de ahí un concierto virtuoso... y mudo, que obliga al actor y al espectador a recomponerse física y mentalmente y a buscar su coherencia en otro territorio.

Como se comprenderá, *Hasta cuando corazón* conmueve de manera especial a aquellos que han seguido durante años al grupo. Cada secuencia explícita delicadamente algo del *material personal* de los actores. Ana Correa decía: “En *Hasta cuando corazón* soy el setenta por ciento yo y solo el treinta por ciento el personaje”, al contrario de sus trabajos anteriores.³¹

El dato del desnudo corporal es relevante. Yuyachkani insiste por primera vez sobre la desnudez literal de sus actores.

Esto, al menos para un sector del público, incorpora a la producción de sentido la posibilidad de ver una historicidad que también está inscrita en la materialidad de estos cuerpos, ahora maduros, que uno reconoce.

¿Qué nos dice sobre el drama social esta dramaturgia tan orientada a lo personal, tan fragmentada, tan exaltadora de la identidad y de las tendencias inconscientes, tan subjetiva y corpórea? ¿Dónde se constituye su arista política? Después de este sostenido forcejeo entre el cuerpo y la razón ¿qué espacio queda para la fuerza crítica?

Cuando Yuyachkani vuelve los ojos sobre sí mismo –y ésa es la motivación básica que generó este espectáculo–, no puede dejar de transparentar su relación con el país. Fue y sigue siendo un colectivo hipersensible al drama de su comunidad, al punto, diría yo, de vivir esta relación como una simbiosis. La idea de país en *Hasta cuando corazón* parece menos un discurso a interpretar que un dato carnal.

Creo que el sentido político de esta dramaturgia se constituye en términos particularmente orgánicos y corporales como una tensión entre la *presencia latente* y eventos de base física concreta que oponen resistencia al orden real dominante. Hay radicalidad en la intuición que permite al espectáculo trascender en términos corporales el ámbito de las esencias y la identidad –étnica, grupal, personal– y proyectarse hacia transformaciones que ocurren en lo real y más allá del teatro. Hoy en día la principal apuesta política de Yuyachkani es a un cambio en lo cultural, en los modelos muchas veces inconscientes que rigen nuestras percepciones y motivan nuestra acción. Las búsquedas y los tanteos riesgosos son imprescindibles en las condiciones contemporáneas, cuando no hay proyectos claros y muchos esquemas tradicionales –políticos y epistemológicos– están agotados.

Ellos han dicho: “Apenas estamos comenzando. Veinticinco años es poco. Tenemos un inmenso inventario de preguntas. Tenemos el corazón abierto y la sensibilidad a flor de piel. Persistimos en los sueños. La película estaba completa para nuestra generación. Ahora la película está en blanco. Tenemos querein-

ventarla (...) Sigue siendo posible aquel sueño de La Habana, a pesar de los golpes, de las heridas que llevamos.”³² En el plano artístico sienten que “hay que recomenzar, desprovistos de todo”; pero también se previenen contra el peligro de perder la memoria, de desdeñar lo ganado.³³

Los yuyas tienen una mentalidad artística y política compleja y se encuentran en un momento de cambio. En 1996 estrenaron *Retorno*, una dramaturgia de texto, que trabaja los silencios, la circularidad y la intermitencia de los asaltos físicos. A poco de haber estrenado este desnudo espectáculo *cuasi* beckettiano el grupo emprendió una hazaña física y cultural: durante tres meses, sin pausa, presentaron cada día una obra diferente de su repertorio. Esta monumental acción escénica fue la puesta en obra de su divisa “el teatro es vida” y también la fiesta con la que quisieron celebrar los veinticinco años de su fundación. En el último día del recuento los personajes de todas las obras salieron a la ciudad. Desde el amanecer aparecieron en lugares públicos y populares “donde están aquellos espectadores que han tenido y tienen una atención especial en la propuesta de Yuyachkani”.³⁴ Despertaron con música de *Un día en perfecta paz* a los niños de un orfanato; echaron flores al mar en la contaminada playa de Marbella; los zorros actuaron en el cementerio, sobre la tumba de José María Arguedas y la gallina de *Músicos ambulantes* hizo la cola junto a los jubilados. El danzante de tijeras bailó en el atrio de la iglesia de San Francisco y personajes de *Contrael viento* recorrieron los pasillos del Palacio de Justicia. El campesino asesinado de *Adiós Ayacucho* entró en la Plaza de Armas a exigir que le devolvieran sus huesos. Así desordenaron hora a hora, metódicos, la ciudad. En la noche, un coro gigante de niños entonó, para la multitud congregada frente a la casa del grupo, en Magdalena, un canto quechua a los muertos. Después, los personajes de *Contrael viento* hicieron llover maíz de la vida sobre los espectadores y contra el cielo siempre nublado de Lima estalló un extraordinario acto de pirotecnia. Según el mito Incari el cuerpo descuartizado del Inca se recompone debajo de la sierra para renacer. Alfonso Cánepa, el

indígena asesinado y mutilado de *Adiós Ayacucho*, no esperó: fue en peregrinación a Lima a rescatar su cuerpo. Para la cultura popular la dimensión física posee una dignidad especial. (Carlos Marx, por cierto, erigió su teoría y su ideología de la liberación sobre la idea de que lo que el capital le arrebató al obrero es en primera instancia su energía en el trabajo enajenado. Es decir, hay una dominación primordial que se ejerce sobre el cuerpo y que trastorna su productividad orgánica).

Yo creo que buena parte de la contribución que ha hecho Yuyachkani al teatro y a la cultura latinoamericana consiste en haber comprometido su dramaturgia y su práctica de vida en imprescindibles movimientos de subjetivación, sin los cuales no será posible el surgimiento de una nueva racionalidad liberadora. Igualmente, en dar realidad a la idea de un cuerpo expropiado y de la importancia de emprender acciones, en el teatro y más allá de él, para recomponerlo y devolverlo a la historia ■

NOTAS

1. El espectáculo se inspiró en El zorro de arriba y el zorro de abajo, novela póstuma de José María Arguedas.
2. Magaly Muguercia: ¿Nuevos caminos en el teatro latinoamericano?, *Conjunto*, n. 73, julio-septiembre de 1987, pp. 15-28.
3. Randy Martin: Performance as Political Act. *The Embodied Self*, Bergin & Garvey Publishers. Nueva York, 1990, p. 13.
4. Ver Eugenio Barba “El cuerpo dilatado”, en *El arte secreto del actor*; Escenología A.C., México, 1990, pp. 54-69. La noción de “cuerpo dilatado” o “cuerpo-en-vida” ha sido propuesta por Barba para aludir a una presencia física particularmente intensificada, a un “cuerpo al rojo vivo”, dotado de mayor fuerza o energía que la usual en un comportamiento cotidiano.
5. Miguel Rubio: De mis notas en el encuentro por el veinticinco aniversario del grupo, Lima, junio julio 1996.
6. Ver Marco de Marinis: En quête de l'action physique au théâtre (et au delà du théâtre), manuscrito, 1995. De Marinis llama “acción real” en el teatro no a la acción realista, sino a la acción orgánica, internamente coherente, libre en un sentido profundo, que trasciende, además, el marco estético y genera transformación en la vida.
7. De mis notas en el encuentro por el veinticinco aniversario del grupo, Lima, junio julio 1996.
8. El concepto de lo “chicha” introducido en los últimos años por los estudios sociales y antropológicos en el Perú, designa la peculiar hibridación cultural que ha tenido lu-

gar como resultado de las migraciones de habitantes de la sierra andina hacia las urbes, y en especial hacia Lima, centro tradicional del predominio blanco-criollo.

9. Yuyachkani, folleto informativo, 1991 (7), p. 8.
10. Notas al programa de Encuentro de zorros.
11. De mis notas en el encuentro por el veinticinco aniversario del grupo, Lima junio/julio de 1996.
12. El huaco es una vasija de la cultura mochica con forma humana y la boca desmesuradamente abierta.
13. Miguel Rubio: Nuestro reto es seguir creando, entrevista por Lui Paredes, *Semanario Artes y Letras, Diario La República*, 22 de octubre de 1989.
14. Yuyachkani, folleto informativo, 1991 (7) p. 15.
15. Encuentro de sueños, *Suplemento Cultural de El peruano*, 6 de mayo de 1996 p. 7.
16. Miguel Rubio: de mis notas en el encuentro por el veinticinco aniversario del grupo, Lima, junio-julio de 1996.
17. Gilles Deleuze y Félix Guattari: Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia, New York, Viking, 1977, p. 2, apud Randy Martin: Performance as Political Act..., p. 41.
18. De mis notas en el encuentro por el veinticinco aniversario del grupo, junio-julio de 1996.
19. Ibid.
20. Miguel Rubio: De mis notas en el encuentro por el veinticinco aniversario del grupo en Lima, junio de 1996.
21. De mis notas en el encuentro por el veinticinco aniversario del grupo, Lima, junio julio de 1996.
22. Retorno, manuscrito.
23. Hugo Salazar es un crítico fundamental para la interpretación del teatro peruano contemporáneo y, en particular, de la obra de Yuyachkani. Mientras redactaba este trabajo y realizaba la obligada consulta de sus artículos recibí la noticia del repentino fallecimiento de quien fuera, además, un entrañable amigo.
24. Hugo Salazar Desvestir un sueño, *Teatro CELCIT*, n. 6, 1994 (7), p. 45.
25. Ibid.
26. Mirko Lauer Yuyachkani: In multitud solitaria, *Si*, n. 384, 18-24 de julio 1994, p. 41.
27. Miguel Rubio: Una carta no enviada notas al programa de Serenata.
28. Hugo Salazar: Ob. cit., p. 45.
29. Hasta cuando corazón, manuscrito.
30. Ibid.
31. De mis notas en el encuentro por el veinticinco aniversario del grupo, Lima, junio julio de 1996.
32. Miguel Rubio: De mis notas en el encuentro por el veinticinco aniversario del grupo, Lima, junio julio de 1996.
33. Ibid.
34. Nota de prensa sobre el programa de clausura de los festejos por el veinticinco aniversario del grupo, Lima, julio de 1996

Conjunto N° 108

LA AVENTURA DEL TEATRO INDEPENDIENTE URUGUAYO

por Jorge Pignataro

TEATRO

Ante la difundida frase de Jacques Copeau según la cual la “bastan dos tablonos y un actor para que el teatro exista”, un grupo independiente uruguayo reclamaba definirse -40 años atrás- como algo más que eso, sea en función de la incesante lucha para llegar a lo que era ir más allá, o por constituir “un conjunto más o menos heterogéneo de personas de las más variadas ideas y ocupaciones unidas estrechamente por su amor profundo hacia el teatro y el deseo firme e inquebrantable de convertirlo en algo palpable, visible, concreto”.¹

Esa vaga y lírica definición inicial de un grupo, extensible a todo el movimiento teatral independiente uruguayo, iría perfeccionándose y precisándose con el paso de los años y según evolucionaban las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales, haciendo coincidir lo que ocurría en la villa oriental del Plata con lo afirmado por el investigador argentino José Marial: “El teatro independiente crea su teoría artística y en su contenido involucra nociones y conceptos que van desde el aspecto de su conducta hasta una integración ética en función de su actividad dramática”.²

Puede afirmarse -probablemente con muy poco riesgo de error- que fue en 1891 en Londres donde el vocablo “independiente” apareció por primera vez ligado a la escena con sentido y contenido muy cercanos al actual, en la Independent Theatre Society que promoviera a Bernard Shaw. En los hechos, y al margen de obvias diferencias conceptuales y fácticas, hacia 1860 en el Uruguay ya se constatan impulsos y tentativas embrionarias que respondían a una ansiosa y



FOTO: DIANA MINES

LA SANGRE Y LA CENIZA DE ALFONSO SASTRE, SEGÚN LA PUESTA DE EL GALPÓN

subterránea expectativa en diversos ambientes, principalmente montevideanos y específicamente en los sectores más cultos o ilustrados de la sociedad; y procuraban simultáneamente dar rienda suelta a inquietudes artísticas personales y colmar la avidez latente a través de una actividad teatral no profesional, vocacional o independiente, cuando los llamados *cuadros* ofrecían frecuentes veladas en teatros ya desaparecidos o en salas de barrio y clubes sociales, se organizaban en cooperativas de actores e iniciaban fugaces giras por pueblos cercanos a la capital.³

Pero habría que esperar hasta el 22 de febrero de 1937, cuando una veintena escasa de obreros, empleados y estudiantes liderados por el gallego Manuel Domínguez Santamaría, siguiendo el modelo rollandiano y el más próximo ejemplo del Teatro del Pue-

blo argentino fundado siete años antes por Leónidas Barletta, echaron a andar el homónimo uruguayo como quijotes en la seca llanura manchega. Porque seca era también la realidad teatral uruguaya, ya que a diferencia de su similar argentino surgido -fundamentalmente y según abundantes testimonios- como reacción ante el craso teatro comercial al uso, los independientes uruguayos se enfrentaban a un vacío prácticamente total, sólo poblado por elencos extranjeros visitantes.

En el cuarto de siglo largo siguiente ese vacío se fue colmando no sólo con la creación de la Comedia Nacional -nacida 2 de octubre de 1947 como concreción definitiva, luego de varios intentos frustrados, de una forma de teatro profesional de carácter oficial-, sino también con sucesivos grupos surgidos con propósitos y espíritu

afines al pionero Del Pueblo, algunos desaparecidos como el Universitario, Club de Teatro, el Libre y el Moderno; y otros que sobreviven esforzadamente como El Tinglado (30 de mayo de 1947), El Galpón (2 de setiembre de 1949) y el Circular (16 de diciembre de 1954).

EVOLUCIÓN DE CONCEPTO

Paralelamente al pujante desarrollo institucional del movimiento, éste fue madurando su concepto colmándolo de contenidos crecientemente enriquecedores. Desde aquella un tanto lírica definición inicial se pasaría a un primer intento en el estatuto del Teatro del Pueblo aprobado el 30 de mayo de 1941 que, más allá de algunas oscuridades, ambigüedades, y tautologías y ciertos desbordes o efusiones líricas, iba integrando elementos primarios, como el carácter popular, la prescindencia de determinadas orientaciones y corrientes de pensamiento, la preocupación cultural y la mayor exigencia ética y estética. En Las Bases que la Federación formula al fundarse en marzo de 1947 se fue precisando más el concepto, entrándose a la especificación –compartible o no– de sus fines primordiales.

En el deslinde buscado prosperó una posible triple clasificación del teatro existente por entonces en el Uruguay: a) *independientes*: grupos con vida estable que no sean ni la Comedia Nacional ni los subproductos teatrales provenientes de la radio (hoy se agregaría la televisión).

b) *autodenominados profesionales sin serlo totalmente*: también llamados “teatro de compañía” según una vieja nomenclatura, diferentes de los primeros en que a veces consiguen repartirse un superávit en éxitos que se neutralizan con otros fracasos que dan pérdidas; y generalmente asumen carácter cooperativo.

c) *profesionales en sentido estrictos*: la Comedia Nacional cuyos integrantes revistan como funcionarios municipales contratados por períodos anuales renovables; y las escasas personalidades que logran con el teatro un *modus vivendi* principal sostenido. Esos avances y búsquedas conceptua-

les y teleológicas pautaron el proceso evolutivo en lo teórico y en la praxis del teatro independiente, que se aceleró hasta desembocar en los siete postulados básicos establecidos en las Segundas Reuniones Generales de Consejos Directivos realizadas por la Federación el 9 y 10 de marzo de 1963: independencia, teatro de arte nacional, popular, organización democrática, intercambio cultural y militancia, cuyo desarrollo más extensamente enunciado que aquí no cabe permite extraer, sintetizando, la definición del teatro independiente como un movimiento libre de sujeción comercial, injerencia estatal limitativa, explotación publicitaria, interés particular de grupos o personas, y de toda otra presión, con una organización institucional colectiva y democrática que luchará por la libertad, la justicia y la cultura a través de la expresión escénica, la cual deberá ser de alta exigencia artística de orientación nacional y popular, procurando su difusión interna y externa.

Con ligeros márgenes de error o de opinabilidad, la fidelidad principista del teatro independiente uruguayo, más allá de inevitables adaptaciones técnicas, expresivas y estilísticas que la tecnología, la economía y las costumbres han introducido en sus seis décadas de existencia, se ha mantenido vigente. Aún en los duros tiempos de la dictadura militar, a costa de sacrificios que fueron desde el exilio hasta la sorda resistencia, fidelidad que se sigue observando aún en las condiciones de creciente profesionalización que se viene practicando en los últimos años. Pero siempre, como propugnara el ensayista y poeta Roberto Ibáñez, “oponiendo la indisoluble síntesis de la libertad, la cultura y la justicia, a los apóstoles apócrifos de una civilización sin libertad, de una cultura sin derecho, de un orden sin espíritu”.⁴

PROCESO HISTÓRICO

Hasta fines de la década del 60 y principios del 70 se consideraba a 1947 un año clave por coincidir en él las fundaciones de la FUTI y la Comedia Nacional. Pero ese marco refe-

rencial hoy ha caducado en lo que hace al grueso del teatro uruguayo, independiente o no, que a la luz de los sucesos históricos ocurridos desde sus primeros pasos fundacionales hasta hoy, admite tres etapas principales netamente diferenciadas:

1. *el teatro en libertad*, desde mediados del 30 hasta fines de los 60, cuando comenzó la progresivamente dura represión instrumentada por el presidente Jorge Pacheco Areco; etapa que puede subdividirse también en cuatro períodos de distinto carácter e incidencia: a) *el duro tiempo de los pioneros* (1937/46); b) *la puesta en marcha* (1947/55) en que van surgiendo nuevos e importantes nucleamientos, algunos todavía activos; c) *los relámpagos del éxito* (1956/60), que incluye los momentos de mayor brillo, gloria y reconocimiento, de público, crítica y algunos magros apoyos oficiales, momentos a los que algunos nostálgicos de entonces intentan hoy retornar; d) *una suma de dificultades* (1961/68), algunas muy propias pero otras, más graves, comunes a todo el cuerpo social, confundiendo para muchos la crisis coyuntural con su privativo estado de crisis permanente que caracteriza históricamente al teatro.

2) *el teatro en regresión*: desde el llamado “pachecato” a fines de los 60, que tras la desgraciada gestión de su sucesor Juan María Bordaberry desembocó en 1973 en la dictadura militar, hasta la caída del régimen de facto, en 1984. También aquí caben subdivisiones, entre lo que por aplicación de un calificativo jurídico se puede llamar *dictadura comisoría* (1968/1972), es decir aplazada para un día determinado, bajo apariencias legales; y la *dictadura propiamente dicha*, desembozada y sin tapujos, a cara descubierta y férreamente apuntalada, (1973/1984) donde puede asimismo distinguirse los años de retracción (1973/75) y el progresivo deshielo (1979/84).

3) *la libertad recuperada*, al menos en las formas de democracia de política, aunque los problemas de democracia social sigan un azaroso proceso, etapa que, desde 1985, llega hasta nuestros días.

Los límites de tiempo establecidos son tan convencionales como suelen serlo las divisiones de este tipo, pero de ninguna manera arbitrario, ya que hay precisos hechos producidos dentro y fuera del movimiento que van pautando su camino y dejando huellas en las sucesivas etapas. Pero como el teatro –como todo fenómeno cultural– constituye un elemento de superestructura en la organización social, los fenómenos o acontecimientos externos al movimiento dan relieve propio al proceso al no obrar automáticamente en sus transformaciones, sino que la onda refleja que desencadenan alcanza al teatro –y más específicamente al independiente– con algún retraso en el tiempo. Como ocurrió, por ejemplo, con el encumbramiento del Gral. Perón en la Argentina y las subsiguientes dificultades en las relaciones entre nuestros países; o con el advenimiento de la televisión en Uruguay. Los hechos más intrínsecamente vinculados al teatro, en cambio, cosa bastante ob-

via, tuvieron una casi inmediata influencia, como la creación de la Comedia Nacional en 1947, la represión y censura implantadas por la dictadura del 73 al 84; y la creación del Fondo Nacional de Teatro en 1992.

Existe una vieja y bastante arraigada costumbre de celebrar con énfasis y ruidos particulares aquellos aniversarios revestidos de cierta rotundidad numérica: lustros, décadas, cuartos y medios siglos, etc..., suelen convocar cierta vocinglera novelería, justificada o no. En lo atinente al teatro uruguayo, 1997 se presentó bien provisto de fechas emblemáticas, fundacionales o como se las quiera llamar, la Comedia Nacional, el Teatro El Tinglado y la Federación cumplieron medio siglo, el movimiento independiente en su conjunto recordó los sesenta años de su surgimiento con la creación del antes citado pionero Teatro del Pueblo; el Teatro de la Gaviota celebró su vigésimo aniversario, etcétera, etcétera. En esta apretadísima síntesis de nuestro trabajo mayor⁵ caben antece-

dentos, hechos y conceptos que son los soportes de esa necesidad humana que para George Tábory es el teatro y que, por ello, sería imposible destruirlo; antecedentes, hechos y conceptos que constituyen también los riesgos, las búsquedas y las experimentaciones sin las cuales, según Roberto Cossa, no puede haber teatro■

NOTAS

1. *Boletín del Grupo de Teatro Independiente La Mascara, Montevideo, agosto de 1958.*
2. *José Marial: El teatro independiente argentino, Buenos Aires, Ed. Alpe, 1955, pag. 16.*
3. *Walter Rela: Algunas apreciaciones sobre el teatro nacional en 50 años de literatura uruguaya, suplemento Ediciones del Cincuentenario 1914-1964 del diario El Plata. Montevideo.*
4. *Roberto Ibáñez: Prólogo a La fuga en el espejo de Francisco Espínola, Ed. Alba, Montevideo, 1937, pag. 11.*
5. *Jorge Pignataro: La aventura del teatro independiente uruguayo (Crónica de seis décadas), Ed. Cal y Canto, Montevideo, 1997, 178 pag.*

EL CELCIT EN INTERNET

<http://argen-guía.com/celcit>
espectáculos • cursos • publicaciones



INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

MEMORIA 1998

EL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO HA TRABAJADO TODO EL AÑO EN EL CUMPLIMIENTO DE LAS ACTIVIDADES, QUE DIVIDIDAS EN TRES GRANDES GRUPOS, SE EXPOSAN A CONTINUACIÓN:

1. OTORGAMIENTO DE SUBSIDIOS PARA MANTENIMIENTO Y EQUIPAMIENTO DE SALAS, Y GRUPOS DE TEATRO INDEPENDIENTES

De acuerdo a lo determinado oportunamente por el Consejo de Dirección del Instituto Nacional del Teatro, se ha desarrollado un sistema para el otorgamiento de subsidios para salas y grupos de teatro. En ese sentido se han efectuado dos convocatorias.

Con respecto a la primera de ellas, se han aprobado 199 subsidios para salas y 485 para grupos de teatro, habiendo trabajado el jurado en la evaluación de estos últimos proyectos. También se han otorgado 128 equipos para las salas en las que se ha verificado la necesidad.

Merece destacarse que en la segunda convocatoria se han presentado 137 salas y 626 proyectos referidos a espectáculos concertados y grupos de teatro. A la fecha se está trabajando en la verificación previa de salas.

Con los datos obtenidos en la primera convocatoria y con los que se incorporan oportunamente en la segunda, se ha puesto en marcha el Registro Nacional del Teatro Independiente.

2. FIESTAS NACIONALES

- IX CONGRESO Y FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MIMO: se llevó a cabo entre el 20 y el 25 de octubre en la Ciudad de Buenos Aires, en el Teatro Margarita Xirgu y en el Teatro Luz y Fuerza, contando con la participación de elencos de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Perú, Uruguay, Puerto Rico y Ecuador. Paralelamente se realizaron talleres.

- III Fiesta Nacional del Títere: se rea-

lizó del 6 al 14 de noviembre en la Ciudad de Santa Rosa, Provincia de La Pampa. Se desarrolló en el Teatro Español y en el Auditorium del Centro Cultural. Se presentaron 28 elencos de diferentes puntos del país, un elenco de Brasil y otro de Uruguay. Además se realizaron 28 funciones en el interior de la provincia.

Paralelamente se realizaron diferentes talleres.

- XIV FESTIVAL NACIONAL DEL TEATRO: se llevó a cabo en la ciudad de Rosario, Provincia de Santa Fe, del 21 al 28 de noviembre. Se contó con la presencia de 25 elencos de todo el país. Además se realizaron funciones en el interior de la provincia sede. Paralelamente se realizaron diferentes talleres y mesas de trabajo. A diferencia de otros años, no fue competitiva, sino que cada elenco recibió un cachet de \$ 2.000.- por su participación en este evento.

- I FIESTA NACIONAL DE DANZA - TEATRO: se llevó a cabo del 2 al 8 de diciembre, en la Ciudad de Buenos Aires, en el Teatro Margarita Xirgu, contando con la presencia de 15 elencos de diferentes puntos del país. Paralelamente se realizaron diferentes talleres y una muestra fotográfica.

3. OTRAS ACTIVIDADES

• Desde el mes de mayo del presente año, se viene emitiendo por ATC el programa *Todo Teatro*, con la conducción de Lito Cruz, Director Ejecutivo de este Instituto, como un espacio para las expresiones teatrales de todo el país.

• El 14 de noviembre se concretó el estreno de las obras que participaron del proyecto *Trescientas Ciudades Cuentan su Historia, Mitos y/o Leyendas y Personaje Legendario*.

• Se han editado tres libros, como forma de mantener viva la memoria teatral:

- *Galina Tolmacheva, o el Teatro transfigurado* de Nina Cortese.

- *Hedy Crilla, La palabra en acción* de Cora Roca.

- *Teatro Fray Mocho 1950-1962. Historia de una quimera emprendida* de Estela Obarrio.

• Se ha realizado una serie de videos de importantes autores argentinos, como Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza, Ricardo Halac, Ricardo Monti, Beatriz Mosquera, Eduardo Pavlovsky, Carlos Somigliana y Oscar Viale.

• Se han editado tres CD Rom:

- XII Fiesta Nacional del Teatro 1996, realizada en la Ciudad de Paraná.

- XIII Fiesta Nacional del Teatro 1997, realizada en Catamarca.

- Cien Ciudades Cuentan su Historia.

• Se ha brindado apoyo económico a ocho Revistas de Teatro (Farsa, Ubú, Funámbulos, Teatro Truenos y Misterios, El Fardón, El Baldío Arte y Cultura, Teatro al Sur, GETEA), como así también, a la edición del Anuario Teatral Argentino 1997/1998.

• Se está trabajando en la filmación de videos de Grandes Figuras del Teatro.

• Se ha realizado el Primer Concurso Nacional de Obras de Teatro, que otorga un premio de \$ 5.000.- al ganador, \$ 3.000.- al segundo lugar y \$ 1.500.- al tercer lugar. Se han presentado 294 obras y el Jurado estuvo integrado por Mauricio Kartun, Roberto Perinelli, Hugo Saccoccia, Alberto Drago y Jorge Dubatti.