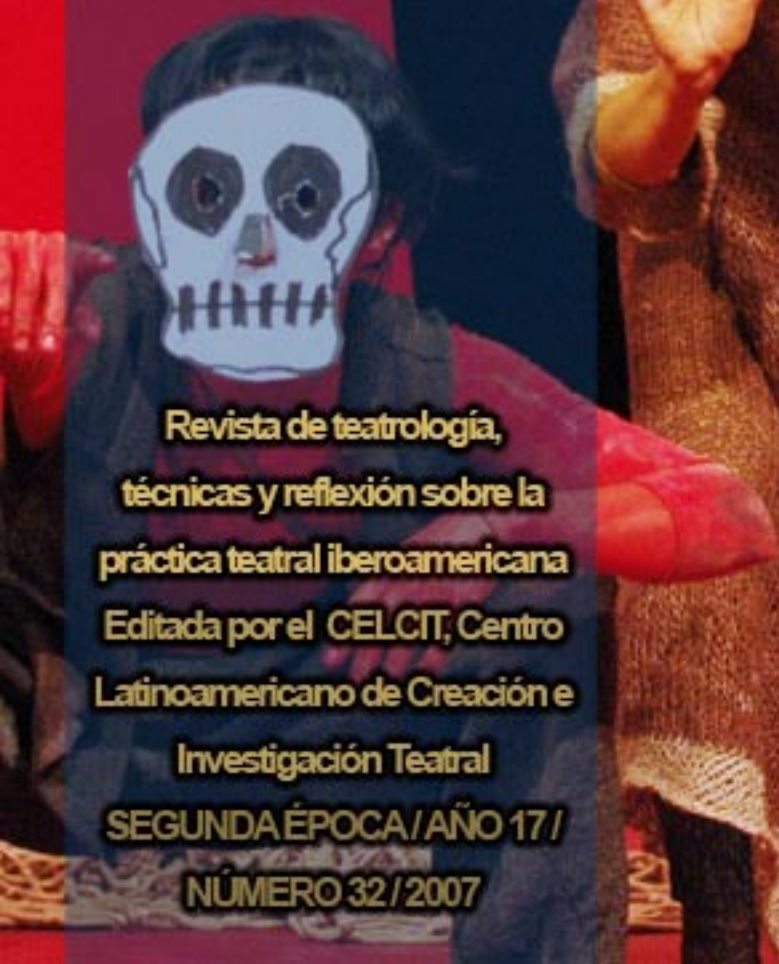


rtc

revista teatro/celcit

32



Revista de teatrología,
técnicas y reflexión sobre la
práctica teatral iberoamericana
Editada por el CELCIT, Centro
Latinoamericano de Creación e
Investigación Teatral
SEGUNDA ÉPOCA / AÑO 17 /
NÚMERO 32 / 2007



Revista Teatro/CELCIT

Número 32

EDITORIAL

**TEATRO Y CALIDAD.
UNA REFLEXION QUE NO SOBRA.**
Por Carlos José Reyes

**NUESTRO ADIOS A EDDA DE LOS RIOS
UNA LUMINARIA QUE SE APAGA.**
Por Víctor Bogado Ayala

**NUESTRO ADIOS A JORGE DIAZ
MAS QUE UN DRAMATURGO, UN AMIGO.**
Por Eduardo Guerrero del Río

HACER TEATRO HOY

Argentina. **CRITICA Y CRISIS.**
Por Olga Cosentino
Argentina. **UNA HISTORIA DE AMOR
SILENCIADA.**

Ana María da Costa Toscazo
entrevista a Susana Pujol
Argentina. **EL DRAMATURGO
ANTE DOS FRENTES.**
Por Roberto Perinelli
Argentina. **NOTAS ACERCA DE LA
DRAMATURGIA: DE LO COTIDIANO
A LOS EXTRAORDINARIO.**

Por Cecilia Propato
Bolivia. **EL OFICIO, EL PRESENTE,
EL MERCADO, LA DIFERENCIA.**
Por César Brie
Brasil. **O CARNAVAL TEM UM REI.**

Por Augusto Boal
Chile. **LOS MEGATEXTOSO LA PATETICA BUS-
QUEDA DE MEGAGLORIA.**

Por Benjamín Galemiri
Colombia. **¿EN QUÉ DRAGONES
ESTAMOS CREYENDO?**

Samuel Vasquez entrevista a Fernando Arrabal
España. **SOBRE MI MANUAL
DE TEORÍA Y PRACTICA TEATRAL.**

Por José Luis Alonso de Santos
Puerto Rico. **LA IMAGEN DE BOAL
EN NOSOTROS.**

Por Rosa Luisa Márquez
Uruguay. **REIVINDICACION
DE UNA DRAMATURGIA SIN NORMA.**

Por Mariana Percovich
Venezuela. **DIARIO DE UN DRAMATURGO.** Por
Néstor Caballero

Venezuela. **EL MITO
COMO HECHO DE CREACIÓN.**
Por Juan Carlos De Petre

LA ESCENA IBEROAMERICANA

Argentina. **TEATRO, TALLERES
Y PERFORMANCE EN BUENOS AIRES:
REFLEXIONES INVIERNO 2007.**

Por Teresa Marrero
Argentina. **HISTORIAS LOCALES
EN LA ESCENA Y LA CONSTRUCCION
DE LA MEMORIA DEL FUTURO.**

Por Lola Proaño Gómez
Chile. **PARA LEER A GALEMIRI.**

Por Agustín Letelier
España. **EN LA MUERTE
DE JOSÉ MARTÍN RECUERDA.**

Por José Monleón
México. **DE ANDARES ERRATICOS.**

Por Bruno Bert
Uruguay. **EL TEATRO URUGUAYO
VIVE Y LUCHA.**

Por Jorge Pignataro Calero
Venezuela. **MODERNO Y MODERNIDAD
EN EL TEATRO VENEZOLANO
Y EN CESAR RENGIFO.**

Por Leonardo Azparren Giménez

INVESTIGAR EL TEATRO

Argentina. **QUE ES EL TEATRO.
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.**

Por Jorge Dubatti
Colombia. **LA DESMESURA
DE LA REPRESENTACIÓN ÉPICA EN CIEN AÑOS
DE SOLEDAD Y SU DESAFÍO
A LA REPRESENTACIÓN TEATRAL.**

Por Víctor Viviescas
Cuba. **DEL HIMNO FUTBOLISTICO
AL PERSONAJE CUBANO.**

Por Amado del Pino
México. **LA INVESTIGACION TEATRAL.**

Por Ana Goutman
Uruguay. **TEATRO, HISTORIA Y
DOCUMENTO. LOS PAPELES DEL INFIERNO, DE
ENRIQUE BUENAVENTURA.**

Por Hiber Conteris
USA. **ENCUENTROS LA HABANA-NEW YORK EN
EL SIGLO PASADO.**

Por Rosa Ileana Boudet

Revista Teatro/CELCIT Número 32

Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana
Editada por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT
SEGUNDA ÉPOCA / AÑO 17 / NÚMERO 32 / 2007 / ISSN 1851-023X

CELCIT COMITÉ EJECUTIVO INTERNACIONAL

Presidente
MARÍA TERESA CASTILLO

Director General
LUIS MOLINA LÓPEZ

Director Adjunto
JUAN CARLOS GENÉ

Directores
ORLANDO RODRÍGUEZ
CARLOS IANNI
ELENA SCHAPOSNIK
HÉCTOR RODRÍGUEZ MANRIQUE

Delegados Especiales
VERÓNICA ODDÓ
FRANCISCO GARZÓN CÉSPEDES
CONCHA DE LA CASA

Revista Teatro/CELCIT STAFF

Editor
LUIS MOLINA LÓPEZ

Director
CARLOS IANNI

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

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

Diseño y puesta on line
MOEBIUS DIGITAL

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

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

Redacción y administración: Bolívar 825. (1066) Buenos Aires. Argentina.
Teléfono: (5411) 4361-8358. e-mail: correo@celcit.org.ar. Internet: www.celcit.org.ar.

TEATRO Y CALIDAD. UNA REFLEXION QUE NO SOBRA

Por Carlos José Reyes

Plantear el tema de la calidad de la obra de arte, y en este caso específico del arte escénico, parece una provocación y una incursión en el terreno peligroso de un tema tabú. Sin embargo, en las distintas épocas de la historia del teatro y en la formulación de las grandes poéticas de la tragedia, el drama o la comedia, subyace una idea de la calidad como un elemento inherente a la esencia misma del arte. ¿Puede formularse el concepto de calidad como una condición sine-qua-non del arte escénico? ¿Y en este caso, su enunciado tiene un valor constante, en otras palabras, puede plantearse en términos universales y absolutos?

Por nuestra parte, al examinar un amplio panorama histórico, consideramos que el concepto de calidad corresponde a una percepción particular de cada época y de cada cultura, que incluye tanto una cosmovisión, con su escala de valores éticos y estéticos, como una valoración del gusto, el placer y la emoción ante unos determinados parámetros de la idea de belleza.

En términos del arte escénico, ya desde la primera reflexión teórica sobre la antigua tragedia, efectuada por Aristóteles en su *Poética*, se enuncian dos aspectos que tienen relación con este tema. De una parte, considera al espectáculo escénico como un elemento esencial de la tragedia, es decir, que no se limita al texto como un valor exclusivo, y por otra parte, al referirse a lo que llama el “estilo deleitoso”, dice que es aquel que se compone de **número, resonancia y melodía**, y sobre la “elocución”, o formas de expresión de los personajes y el coro, dice que los textos deben estar adornados “con diversas clases de embellecimientos, cada uno en su lugar en sus diversas partes”.

De aquellas primeras definiciones nos quedan elementos que han persistido en su diacronía a lo largo de la historia: el sentido del equilibrio y la medida y una idea de musicalidad, que se refiere no sólo al ritmo sino también al sentido melódico del texto, es decir, de la expresión de los personajes. Para Diderot, figura esencial de la Ilustración francesa, la belleza del arte dramático no radica en la simple imitación de la naturaleza, que apenas equivaldría a un lugar común. Habla de la conformidad de las palabras, los gestos y movimientos del actor con un modelo ideal, que represente a un prototipo universal.

Sin embargo, a partir del siglo XIX los “grandes personajes”, héroes, monarcas, dioses o guerreros, ceden el paso a los hombres comunes y corrientes, tenderos, peluqueros, campesinos, trabajadores, soldados rasos que, como el Woyzeck de Büchner se enfrentan a la maquinaria de los grandes personajes. Ahora ha llegado el turno del antihéroe, de los asustados funcionarios de Gogol, de los decadentes hacendados, los maestros y médicos de aldea de Chéjov. La idea de belleza cambia por completo; la valoración de los gestos y actitudes ya no presenta modelos a seguir; ahora las voces que escuchamos en escena nos traen a seres de carne y hueso en determinadas situaciones. Ya Diderot había anotado cómo un acto que en

sí mismo podría considerarse horrible, puede volverse sublime como una respuesta humana ante determinadas circunstancias. Los pintores, narradores, poetas y muchos autores teatrales exploran “la estética de lo feo”. Una imagen considerada fea en sí misma puede transmutarse en hermosa en su representación artística. Las figuras oscuras de Goya, muchos poemas de Baudelaire, las alucinaciones de William Blake o las atormentadas encarnaciones del expresionismo alemán adquieren una extraña belleza en su intensidad y patetismo, aunque sin duda, al encontrarnos con ellas en la llamada vida real, una noche en una calle oscura, pudieran asustarnos o asquearnos y pedir nuestro rechazo.

La calidad, entonces, no está asociada a unos parámetros fijos de la idea de belleza o al placer como satisfacción directa de los sentidos. La calidad puede percibirse a partir de un conjunto de complejas relaciones humanas; situaciones que generan conflictos, de los cuales se desprenden acciones y comportamientos diversos, a veces inesperados, que permiten no sólo encontrar claras respuestas a los problemas enunciados, sino más bien plantear de otra manera las preguntas, descubrir aspectos desconocidos de la conducta humana. La calidad, por lo tanto, depende del grado, intensidad o contundencia con la que puedan percibirse los actos humanos en escena. Por eso, cuando Diderot hablaba de la “imitación”, evocando el enunciado de Aristóteles, afirmaba:

“Me habláis de una cosa real, y yo os hablo de imitación: me habláis de un instante fugitivo de la naturaleza y yo os hablo de una obra de arte, proyectada, seguida, que tiene su progreso y su duración”.

Los románticos, por su parte, proyectan la idea de la calidad y la plena realización del arte en la búsqueda de la libertad y del amor. La lucha contra el poder omnímodo, contra la arbitrariedad y el despotismo, se convierte en un paradigma del valor de la obra de arte. En el siglo XX, cuando las tensiones sociales se incrementan y nuevos personajes irrumpen con fuerza en escena, los conceptos de belleza y calidad presentan un nuevo y dramático cambio. Desde la aparición de *Ubu Rey* de Jarry y las vanguardias, así como la intensidad de las luchas políticas y las nuevas teorías en las ciencias humanas, de la crítica de la economía tradicional, hecha por Marx, a las exploraciones sobre el inconsciente, la interpretación de los sueños y el estudio de las razones ocultas del comportamiento humano, enunciadas por Freud, la valoración del sentido de la obra de arte y el juicio sobre su calidad adquieren otras connotaciones. A un lado podemos colocar la posición de Antonin Artaud y su *Teatro de la crueldad*, que hace un llamado al instinto, a la energía primaria del animal humano, con miras a desencadenar sus impulsos inconscientes, mientras por otra parte Bertolt Brecht plantea su teoría del teatro épico y la necesidad de destruir la identificación, considerada como una “ilusión piadosa”, para poder captar la esencia de los conflictos y no ver como algo natural lo que resulta extraño, injusto o despreciable. Para ello plantea el recurso del llamado efecto de distanciamiento o *Verfremdungseffekt*, que significa a la vez alejamiento o

extrañamiento. Una mirada de asombro sobre un mundo enrarecido, que ya había vislumbrado Kafka en sus escritos, creando una atmósfera de extrañeza sobre aquellos aspectos del mundo que le resultaban incomprensibles.

Artaud, en sus escritos sobre el *Teatro de la crueldad* formula una posición radical, como un rechazo de la cultura y el texto, a quienes considera como los enemigos principales de la verdadera expresión escénica, que se hallaría en la acción y no en las palabras. Al respecto afirma:

“La crueldad es sobre todo necesidad y rigor. La decisión implacable e irreversible de transformar al hombre en un ser lúcido. De esta lucidez nace el nuevo teatro. Todo nacimiento implica también una muerte. Para dar origen a mi “crueldad” será necesario cometer un asesinato. Hay que asesinar al padre de la insuficiencia en el teatro: el poder de la palabra y el texto”.

Y en otro texto concluye:

“En el período angustioso y catastrófico que vivimos, necesitamos urgentemente un teatro que no sea superado por los acontecimientos, que tenga en nosotros un eco profundo, y que domine la inestabilidad de la época”.

Por eso Artaud pide una acción contundente, un teatro violento, que permita el retorno a las fuentes primarias del ser, los instintos, las emociones en estado puro, sin la camisa de fuerza de la civilización, entendida como un maquillaje que reprime las fuerzas naturales del ser humano.

Brecht también postula un teatro que rompa la unidad del texto como expresión de la identificación del actor con el personaje, tal como sucede en el teatro dramático. Por eso se apoya en la idea de un teatro épico que destruya la identificación con el que sufre en escena, lo que equivale a una “ilusión piadosa” y más que representar y dar testimonio imitativo del drama de la vida, ayude a desentrañar sus causas, para que los espectadores puedan encontrar elementos que les permitan modificar el mundo. La crítica es creadora, por lo tanto, y permite que la emoción del espectador se proyecte sobre el descubrimiento del lado oculto de los procesos sociales y suscite el deseo del cambio.

Nuestro teatro en esta parte del mundo, en una América Latina que parece hacerse y deshacerse todos los días, ha recibido todas estas influencias, tomando de aquí y de allá elementos para poder construir su propia imagen del mundo y del teatro. Desde el choque de culturas que se produjo con el mal llamado “descubrimiento” de América, ya que sus verdaderos descubridores habitaban este continente desde siglos atrás, la construcción de una identidad a partir del mestizaje no ha sido tarea fácil. Las imágenes, mitos, historias, ritos y personajes del mundo precolombino fueron prohibidas y destruidas por aquellos conquistadores que proclamaban una única verdad y una radical diferencia entre lo que consideraban la civilización

contra la barbarie. Todo aquello que habían creado los pueblos nativos de ese nuevo mundo era bárbaro y por lo tanto feo y demoníaco. ¡Cuántas obras en oro no fueron fundidas, para quedarse con el valor del metal en simples barras, destruyendo las imágenes que representaban! En el presente, ese viaje para comprender y reconstruir valores y obras de aquellas culturas, es un trabajo arduo y a veces irreal y fantasioso, ya que se trata de un diálogo con un pasado remoto cuyos perfiles hay que desenterrar, como hacen los arqueólogos. Sin embargo, tras dos largos siglos de vida independiente, la vieja herida aún no ha cicatrizado; la mezcla de etnias nativas, europeas y africanas, con las resonancias de sus particulares imaginarios, flotan sobre nuestros escenarios, intentando dibujar un perfil tanto de lo que somos, como de lo que queremos llegar a ser. Por eso, las ideas de calidad, verdad, belleza e identidad se presentan envueltas en un velo de misterio e incertidumbre. En unas creaciones el acento se proyecta sobre uno u otro de estos elementos. El asumir el mestizaje con sinceridad y eficacia no es tarea fácil. Las diversas influencias, los métodos de trabajo, los modelos posibles, son tomados de aquí y allá, en un arduo ejercicio de apropiación que a veces consigue resultados y en otros casos deja un balance frustrante, al producir malas imitaciones o intentos fallidos de rescatar un pasado con el que se tienen muy pocos nexos en la vida diaria.

Tras la independencia, a todo lo largo del siglo XIX y comienzos del XX fue necesario hacer el inventario de lo propio, crear formas autóctonas de expresión, mostrar personajes del común, con sus trajes, tipologías, dichos y expresiones vernáculos. La idea de calidad se asociaba a la representación fiel de un retrato pintoresco de las gentes en sus regiones, sus viviendas, sus formas de vida y expresión. Así aparece en Colombia, como en muchos otros países del continente, el costumbrismo como un medio para expresar lo propio. Calidad, autenticidad e identidad parecen estar integradas en este ramillete. Estos géneros aparecieron en otros países de América Latina, con influencias europeas, pero asimiladas y transformadas en estilos de carácter nacional, como el “Teatro Bufo” cubano o el “Grotesco Criollo” argentino.

La calidad, entonces, hay que observarla en cada caso particular, dentro de la diversidad, y no como un valor absoluto, cuyos parámetros corresponden a una determinada cosmovisión. Y sin embargo, la calidad existe. En cada caso, busca llegar a un pleno desarrollo de sus enunciados, al modo de plasmar sus imágenes, sus ritmos y sus referencias analógicas frente a la vorágine del mundo.

Por esta razón, es importante estudiar las particularidades de cada país y de cada proyecto, ya que tanto autores, directores y actores, a lo largo de su experiencia personal y del trabajo creativo desarrollado en conjunto con sus grupos, han buscado una forma propia de mostrar al mundo en el teatro, con implicaciones particulares en cada caso, pero con un trasfondo análogo a causa del espacio y el tiempo en el que han desarrollado su actividad artística.

En el caso de América Latina, en relación con las experiencias teatrales de los distintos países y regiones, cabe una reflexión análoga a la que se ha planteado

sobre el uso y validez de las diversas formas de expresión de la lengua castellana. Antes se pensaba que las normas y usos correctos de la lengua eran trazados por la Real Academia Española. Hoy se acepta la diversidad y la pertenencia de cada región, y por lo tanto, el mismo diccionario contempla la diversidad de acepciones y los usos particulares, que son, en última instancia, los que legitiman la naturaleza misma de la lengua. Los criterios hegemónicos y centralistas se han desplazado. El viejo ideal de belleza que se planteó en la antigüedad clásica, poco tiene que ver con los rasgos africanos o asiáticos, o con la variedad de etnias y combinaciones raciales que existen en Colombia o en la región del Caribe. El teatro, al fin y al cabo, se nutre de las mismas fuentes y su calidad estética es tan singular como en uso de ciertos términos en una región particular del continente.

Individuo y grupo interactúan como una fuerza creadora, con sus aportes y sus contradicciones internas, pero con la fuerza dialógica que permite comparar, aportar y discernir en conjunto. El panorama teatral de América Latina define su diversidad de voces frente al mundo entero, en un tiempo en el que parecen haberse quebrado las verdades absolutas y en el cual los sueños y las utopías deben formularse de nuevo. Tiempo de incertidumbre, pero también de un vivo desafío para la invención y la creación artística, que demuestra que el arte y el teatro juegan un papel esencial en la tarea de buscar los lugares más recónditos de lo humano, de sus mitos y representaciones imaginarias, intentando lograr, en cada caso, la mayor calidad posible con los medios, la experiencia y el talento de que se disponga en cada caso.

UNA LUMINARIA QUE SE APAGA

Por Víctor Bogado Ayala

Después de haber luchado por más de quince años contra la muerte, el 11 de junio de 2007 partió a la eternidad Edda de los Ríos, figura emblemática del teatro paraguayo. Había nacido en Asunción el 2 de febrero de 1942. Su padre fue Héctor de los Ríos, quien había llegado al Paraguay formando parte de la Compañía teatral hispanoitaliana Karr Prandi. Su madre, Elena Morselli, era artista plástica y diseñadora de dicha compañía. A la edad de 13 años inicia sus estudios de Declamación con la Prof. Gloria Gavilán en el Ateneo Paraguayo. A los 18 años empieza a estudiar actuación con la actriz y pedagoga austríaca Hedy Crilla en Buenos Aires y después con Flor M. Bonino en Montevideo (1960 a 1964). A finales de 1964 parte a Madrid a estudiar en la Real Escuela de Arte Dramático (RESAD) hasta 1967. A su retorno estudia Locución en la Escuela Municipal de Locución de Asunción (1968 a 1970). Realizó innumerables talleres y seminarios tales como Lenguaje de la imagen en la Escuela de Cinematografía y TV de Madrid (1966 y 1967), pasantía en Producción en TV en Radiotelevisión Española (1977). En 1980 es una de las fundadoras del Centro Paraguayo de Teatro (CEPATE), entidad gremial. En 1981 crea el capítulo paraguayo del ASSITEJ (Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud) habiendo sido su primera presidenta. Ocupó el cargo de delegada del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, en Paraguay desde 1983 hasta 1991. De 1988 a 1991 fue miembro del Comité Ejecutivo y Secretaría de Relaciones Internacionales del Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro con sede en Carleton University (Canadá). De 1991 a 1995 hizo estudios de diplomado en la Academia Diplomática y Consular del Ministerio de Relaciones Exteriores de nuestro país. Fue también comunicadora social en varias radioemisoras del país así como en la televisión. Su compromiso político la llevó a militar en el Partido Liberal Radical Auténtico (PLRA). Además representó a su partido en la Junta Municipal de Asunción como Edil y Consejala de Cultura.



SU VIDA EN LA ESCENA

Desde 1960 a 2004 protagonizó en Paraguay más de sesenta obras teatrales entre las que destacan: *El bello indiferente* (Jean Cocteau), *Así es la vida* (Malfatti y De las Llanderas), *El baúl de los disfraces* (Jaime Salom), *El diario de Ana Frank* (Goodrich y Hackett), *Flor de cactus* (Barrilet y Gredy), *La cantante Calva* (Ionesco), *Los Físicos* (Durrenmatt) *El Cepillo de dientes* (Jorge Diaz), *Recordando*

con ira (Osborne), *A mitad de camino* (P.Ustinov) bajo la dirección de Héctor de los Ríos, *Sarah Bernhardt* (J. Murrell) Dirección: Mario Morgan (Uruguay), *El hilo rojo* (H. Denker) Dirección: Mario Marcel (Argentina), *Las brujas de Salem* (A. Miller) Dirección: Elena Zuasti (Uruguay), *Un tranvía llamado Deseo* (T. Williams) Dirección: Alexis Gonzalez (USA), *Las galas del difunto* y *La Rosa de papel* (Valle Inclán) en coproducción con el INAEM del Ministerio de Cultura de España. Dirección: Juan Pastor (España), *La Celestina* (Fernando de Rojas), trama animada y *Roman Paladino* (collage) Dirección Fernando Rojas (España), *Monólogos de la vagina* (Eve Ensler). Dirección, Juan Carlos Cañete, *La Repartija* (J. Falabella) Dirección, Marcelino Duffau (su ultimo montaje).

SU DRAMATURGIA

Edda escribió cuatro piezas teatrales: *¿Qué hacemos esta noche?*, estrenada en el Touring y Automovil Club del Paraguay, *Esta noche nos quedamos en casa*, (Sala La Farándula), *Y Ahora ... ¿qué?*, en el Teatro Leopoldo Marechal de la Embajada Argentina, *El Feldespato*, (Teatro de las Américas), y la adaptación teatral de *Kuña Rekove* (Vidas de mujer) basada en el libro de Olga Caballero y estrenada en el Teatro de la Manzana de la Ribera. Al respecto de las tres primeras, Dirma Pardo de Carugatti dice en el libro Historia de la Literatura Paraguaya:

“Las tres comedias, en apariencia “pasatiempos” para evadirse de los cotidianos asuntos penosos, pintan con sutil ironía un retrato de nuestra sociedad de los últimos veinte años y los cambios en ella producidos por situaciones que el espectador reconoce y con las que se identifica. Escudado en el humor, hay en estas obras un estudio sociológico que pone en manifiesto que la autora sabe que el Arte no solo es un compromiso estético sino también un deber histórico.” (400 y 401)

En su ultima pieza, *El Feldespato* con sutil ironía también nos muestra las lacras del gobierno nacional y su corrupción.

CONGRESOS Y PONENCIAS

Edda estuvo presente en innumerables coloquios internacionales en donde llevo ponencias sobre el teatro nacional. En el Paraguay organizó dos encuentros: el primero, con el apoyo de la Municipalidad de Asunción, fue la *Jornada de Literatura y Teatro* con la asistencia de los catedráticos Ricard Salvat, Jorge Urrutia, Nel Diago y Pedro de la Peña. Y el segundo, en el 2006, sobre el tema: *Teatro Latino Latinoamericano en la era de la globalización*.

DOCENCIA

Como docente, dirigió su Taller de Educación Artística desde 1968 hasta 1973. Fue además profesora de las asignaturas de Dicción, Historia de la Literatura, Técnicas de Expresión Oral y Teatro en Verso en varias escuelas de arte, incluyendo el Centro de Artes Visuales y Teatro de la Universidad Católica.

GALARDONES

Entre las numerosas distinciones que Edda recibió podemos nombrar las siguientes: *Revelación artística del año* (Diario El País, 1962); *Personalidad Teatral* del año

1977 por su obra *Esta noche nos quedamos en casa* (Diario Hoy); Los Doce del Año por su actuación en *A mitad del camino* de Peter Ustinov (Red Caracol, 1978); en 1979 la Cámara Junior del Paraguay la elige como Joven Sobresaliente; en 1980 vuelve a ser elegida como una de *Los Doce del Año* por su destacada actuación en *Sarah Bernardt* de J. Murrel dirigida por Mario Morgan; en 1981 recibe el Prisma de Oro por su trayectoria teatral (Canal 9 Cerro Cora); en el 2000 la Fundación Arlequín Teatro le entrega una placa por su trayectoria teatral. La Fundación Pai Puku le declara *Personalidad Notable* en el 2001. Al año siguiente, el 2004, el Congreso de la Nación le otorga el premio al Merito Cultural del Parlamento Cultural del Mercosur en la categoría Artes Escenicas. En el 2006 el Centro Cultural de la República le concede la distincion *Maestro del Arte* y el Teatro Avante de Miami le otorga el Premio 2006 por su vida dedicada al Teatro.

PALABRAS FINALES

Edda de los Rios fue indiscutiblemente una gran luchadora del teatro paraguayo. Su energía, talento, y entrega a su arte son un ejemplo para las generaciones futuras. Su nombre y su recuerdo quedaran inscriptos por siempre en los anales de la historia del teatro nacional. Edda: descansa en paz.

Foto: Edda de los Ríos en “Un tranvía llamado deseo” de Tennessee Williams (Teatro de las Americas, 1986) junto a Gustavo Calderini. Direccion: Alexis Gonzales.

MAS QUE UN DRAMATURGO, UN AMIGO

Por Eduardo Guerrero del Río

El lunes 12 de marzo, en la noche, escribía un breve poema, cuyos tres últimos versos decían: “El silabario destruido en este lenguaje que dice muerte sin siquiera decirla/ Como si en mí, en ti y en el universo/ La muerte estuviera tan cercana, ¡tan cercana la muerte!”. A esa misma hora, sin saberlo, moría el dramaturgo Jorge Díaz, mi amigo.

Han pasado los días y aún no me recupero de este golpe, a pesar de estar enterado -por boca del propio Jorge- de su enfermedad. Además, he querido conscientemente mantenerme al margen de los halagos inmediatos. Tengo el orgullo de haber accedido a una amistad de casi treinta años, tanto en Chile como



en España, como también de haber publicado múltiples prólogos a sus obras, una tesis, dos libros de entrevistas y de poseer casi todos sus textos, muchos de ellos en manuscrito. Pero sobre todo -más allá de dos libros pendientes, uno sobre su biografía y otro sobre su obra, que supongo ahora puedan interesar a quienes dan los fondos para escribirlos- lo que permanece y permanecerá en mí es su bondadosa amistad, esos largos encuentros llenos de palabras y de silencios.

Todo comenzó el año 1979 en Madrid, cuando tímidamente golpeaba la puerta de su apartamento en la calle Cava Baja, cerca de la Plaza Mayor y depositaba en sus manos mi tesis sobre su obra. Mucho tiempo después, Jorge reconocería el

valor de ese texto: le había servido para “solucionar” la cojera de su cama. Desde ese momento, en la cercanía y en la lejanía, mantuvimos un permanente contacto que se tradujo, por ejemplo, en la publicación en España durante dos años de un boletín que daba cuenta de la labor de los teatristas chilenos en el exilio y de una extensa correspondencia con “ese pez entre dos aguas”.

He perdido a un amigo. A su vez, el teatro chileno ha perdido al más prolífico y al más importante dramaturgo de todas las épocas. Por eso, su discurso en la inauguración de la última muestra de dramaturgia fue una verdadera lección de humildad y de esperanza por un porvenir fructífero del teatro chileno. Pero también es un ejemplo a todos los aspirantes a dramaturgos, un ejemplo de creatividad, de humor, de lenguaje, de visión de mundo, de construcción dramática, de humanidad. Fueron más de cincuenta años de ejercicio dramático, siempre al margen, siempre solitario, sin necesidad de figurar por figurar. Jorge demostró ser un dramaturgo a cabalidad y eso uno lo echa de menos en el actual panorama de nuestro teatro.

Cada cierto tiempo, me acerco al Tavelli de Providencia para seguir encontrándome con Jorge. Para seguir disfrutando de su amistad y compañía. Para seguir creyendo que en algún lugar -real o ficticio- se reanuda cotidianamente ese diálogo que, en lo personal, fue una lección de vida. Hoy y siempre, amigo Jorge Díaz.

Foto: Una de las últimas imágenes de Jorge Díaz

CRITICA Y CRISIS

Por Olga Cosentino

El tema que nos convoca es la crítica teatral y creemos que una buena manera de empezar es poniendo en duda nuestro objeto de reflexión. ¿Para qué sirve la crítica teatral? ¿Para qué sirve la crítica de la creación artística en general? ¿Tiene un sentido, habida cuenta de las dificultades -por no decir la imposibilidad- de abordar con herramientas teóricas objetivas un hecho estético? ¿Qué habilitación profesional tiene un teórico del teatro, que no sabe hacer teatro, para juzgar a un artista de la escena?

Es probable que ninguna de estas preguntas tenga una respuesta definitiva. Sólo intentaremos aproximar algunas reflexiones y, sobre todo, nuevos interrogantes, a fin de ampliar el debate acerca de una materia -la crítica teatral- que solamente tiene sentido en la medida en que, hasta ahora y por fortuna, nada concluyente e irreversible ha sido dicho en materia artística.

¿UNA ACTIVIDAD PARASITA?

Es bastante frecuente escuchar o leer que la crítica es una actividad parásita del verdadero acto creador. Que las comunidades sólo necesitan a sus artistas, porque ellos y no los críticos, son las voces emergentes de sus identidades, los narradores de sus aventuras, los intérpretes de sus conflictos, sus hazañas, sus éxitos y sus derrotas. Se dice -y en alguna medida es verdad-, que la voz de los artistas es la voz de los pueblos. Y, por oposición, la voz de quienes interpretan, refutan o elogian lo que dicen esos artistas -se concluye- es una voz innecesaria, prescindible y hasta mezquina.

EN BUSCA DEL MISTERIO

Personalmente, considero que el discurso crítico -en tanto intento de interpretar y poner en valor un hecho estético- es una manifestación genuina e inevitable de la búsqueda del otro. En este caso, el *otro* es el hecho estético. Y la reflexión crítica es una hermenéutica, es el esfuerzo dirigido a comprender el mundo a través de alguna de sus manifestaciones producida por la inspiración del artista. Es, acaso, una búsqueda infructuosa pero también consoladora en procura de develar el misterio de la orfandad humana.

En ese sentido, el hombre viene procurando desde el principio de los tiempos traducir lo indescifrable con palabras, con sonidos, con formas, con colores. La poesía, la música, la pintura, la danza, el teatro o cualquier otra expresión artística no son sino exploraciones en esa selva impenetrable que para cada criatura es lo diferente de sí mismo, la *otredad*, el mundo, en fin, con su complejidad y sus abismos.

Por lo tanto, cada dibujo en las paredes de una caverna, cada poema, cada puesta en escena es una descripción, un comentario y una valoración de lo otro, de lo que en términos absolutos es inabarcable y que sólo puede conocerse a partir de su apariencia. No importa con qué lenguajes y códigos estéticos, éticos, eróticos, antropológicos, morales o políticos, la humanidad sigue poniéndole nombres a lo innombrable. A sabiendas de que es imposible atrapar en las paredes de la

caverna algo más que el reflejo de *lo que es*, el ser humano huye de su soledad y su desamparo tendiendo un puente frágil pero porfiado hacia los demás a través del gesto, el balbuceo y, en el mejor de los casos, el código de un idioma que intenta ser común, comprensible. En este sentido, el discurso del arte habla del mundo, lo comenta y lo interpreta. Lo mismo que el discurso crítico, el discurso político o el discurso científico.

EL ARTE COMO CRITICA DE LA REALIDAD

Dice el estudioso de la cultura George Steiner que Esquilo es el crítico de Homero. La antigua leyenda de los atridas es recuperada críticamente por Homero en el siglo VIII a.C. y, tres siglos más tarde, es reescrita según el criterio (la crítica) de Esquilo, en la Orestíada. Shakespeare por su parte, en el S. XVII, critica o rescribe a Esquilo (en *Hamlet*, por ejemplo) y será, a su vez, reescrito por muchos de nuestros contemporáneos, entre ellos James Joyce en su *Ulises*, Heiner Müller en *Maquina Hamlet* o Griselda Gambaro en su *La señora Macbeth*.

Cada poeta, cada pintor, cada compositor retoma cuestiones no resueltas -o resueltas dentro de un marco histórico y cultural determinado- y las expone a la luz de su tiempo o de su inspiración, intentando revelar otro costado, otro aspecto de una totalidad inabarcable. De la misma manera, la reflexión de la crítica en tanto disciplina teórica retoma el discurso del artista y lo somete a su propia luz describiendo sus partes, sus atajos, sus relieves; rechazando, desechando, glorificando o redescubriendo sus significados.

UNA REFLEXION SOBRE EL ENCUENTRO

Por todo esto, la crítica del discurso estético es una reflexión sobre el encuentro. O sobre los múltiples, difíciles pero posibles encuentros. De hecho, los lenguajes del arte son siempre comunicación. Esto es así aunque el poeta rompa o queme sus textos; aunque el pintor tape su obra con una nueva pintura; aunque el músico se niegue a dar a conocer su composición. Siempre, el soporte de ese acto creador es un vehículo comunicacional. Y toda comunicación supone -espera- una respuesta. El acto poético más desinteresado, más personal y más auténtico tiene un aspecto transaccional, una finalidad de intercambio. Puede tratarse de un intercambio más o menos noble; más ávido de consenso y de éxito; más dispuesto a aceptar el disenso o más decidido a involucrarse en la polémica; pero el que habla no se satisface sólo con oírse a sí mismo. Necesita ser escuchado y recibir una respuesta. Lo contrario es suicida. Narciso muere cuando elige gozar solo de su propia belleza. En cuanto al meneado concepto del narcisismo del artista, si bien es indudable que nace de la necesidad de atraer hacia sí mismo la mirada y la admiración de los otros, ese acto implica también el coraje de arriesgarse a soportar que esas miradas no coincidan en ver lo mismo que el artista cree haber comunicado con su obra. Hay en esa valentía de mostrarse y mostrar la propia obra un gesto desafiante que sale voluntariamente de la penumbra en que transcurre la vida de la mayoría, protegida de miradas y opiniones públicas. Claro que el artista desea el aplauso unánime. Pero en la desmesura de ese deseo está la osadía, que puede coronarse con alcanzar la cumbre o despeñarse hacia lo abismal. La aprobación es lo que el artista busca pero al rechazo es a lo que se sabe expuesto, mucho más que el hombre común. El precio de la valentía es el riesgo y si no hubiese riesgo el acto no se consideraría valiente. Y no estaría, como toda temeridad, jugando a ganar

o perder. Un juego que, como en la bergmaniana escena de *El Séptimo Sello*, enfrenta a la vida con la muerte, esa dualidad necesaria y violenta en que se juega el destino de las criaturas a lo largo de la historia de la humanidad. Y el teatro, qué duda cabe, ha acompañado esa historia y sus violencias.

Vivimos un tiempo en el que, tal vez arrinconados y atemorizados por tanta violencia material, algunos parecen aceptar un pacifismo dogmático con obediencia integrista. Pero convendría detenerse y advertir que la publicitada tolerancia -concepto que por otra parte conlleva una idea discriminatoria- lleva a la desaparición del disenso, del discurso crítico. Lo hace homogeneizando la multiplicidad en beneficio de una paz de cementerios que le teme a la polémica, que huye del debate y que está en camino de olvidar el discurso crítico. Sería saludable pensar a quién beneficia esta muerte o debilidad de la reflexión crítica. Da la impresión de que la ausencia de conflicto es una regla básica de un mundo que apuesta a la productividad y rentabilidad de los mercados. Para hacer efectivo el control social al que aspira, el discurso único necesita un conformismo de manada que se ha rebautizado tolerancia. El discurso único no tolera la crítica. Porque pone en crisis, porque desarticula la organización del sistema, porque abre, porque permite ver, porque permite comparar y debatir acerca de lo múltiple en lugar de cerrar, levantar muros y tender rejas que protegen a unos y expulsan a los otros. La naturaleza del teatro, sin embargo, se opone a esa organización. Necesita el conflicto en el interior de la obra, lo necesita en la disposición que ubica de un lado a los actores y frente a ellos al público. Aún en los intentos contemporáneos de ruptura de la cuarta pared, en las performances que integran al público y a los espectadores, siempre hay un contrato por el cual el actor puede proponer un diálogo o interacción con el espectador pero dentro de ciertas pautas manejadas por quienes ofrecen el espectáculo. Reglas que acepta el espectador desde que paga su entrada. Estas pautas proponen un enfrentamiento, una violencia, una confrontación en la que cada parte tiene y usa sus armas: la actuación por una parte y el aplauso, el abucheo, el silencio y/o la crítica por la otra.

EL ACTOR ES EL PRIMER CRITICO

En el campo de las artes escénicas, es interesante observar que el actor es el primer crítico de la obra de arte; es quien pone en acto una manera de interpretar el personaje o la situación creados por el dramaturgo o concebidos por el director de escena. El actor traduce físicamente un texto dramático y convierte su acción escénica en un estallido de significados. Algunos de esos significados pueden haber estado ya explicitados en el texto del autor pero los más sorprendentes, los que más se agradecen, son los que el actor extrae de las entrañas oscuras y ricas de la obra. De la misma manera, cuando la interpretación traiciona el significado del texto o lo traduce pobremente a juicio del público, puede sobrevenir el fracaso o el abucheo.

Finalmente, no parece que la crítica teatral sea otra cosa que un interlocutor más en la necesaria, insaciable búsqueda de sentido entre los seres humanos.

CRITICA PERIODISTICA O ENSAYO ACADEMICO

La crítica teatral puede realizarse en el marco del género periodístico o del ensayístico, según el despliegue y la especificidad teórica que reclama cada uno de esos campos. Con esas características nace en la época de la Ilustración y como

todos los movimientos y disciplinas de los últimos cinco siglos de cultura occidental está atravesado por condicionamientos estéticos y políticos.

La autoridad de un crítico está respaldada por la pertinencia y fundamentación de sus opiniones a lo largo de su trayectoria en el oficio pero también por la cantidad y nivel sociocultural de sus lectores. Estas variables están por otra parte sometidas, para bien y para mal, a las condiciones que determina una relación directa con la cantidad de ejemplares, la tendencia ideológica y la capacidad de intervenir sobre la opinión pública del medio gráfico o audiovisual en el que trabaja cada crítico. Pero habría que distinguir las características particulares de la crítica periodística y el ensayo crítico, los dos subgéneros en que se divide, en términos generales, el género crítica.

EL PODER DE LOS MEDIOS MASIVOS

En los diarios y semanarios de actualidad, la crítica está más limitada en su extensión, procura analizar y evaluar su objeto con un lenguaje más sencillo, que no excluya a los no iniciados, y suele caer en el repentismo a la hora de asignar elogios y reproches, excediéndose en la adjetivación y el lugar común y dejando de lado la fundamentación.

Por su parte, los medios tienden a reducir el espacio destinado a la crítica argumentando el cada vez menor tiempo que el usuario dedica a la lectura. En busca de simplificar esa supuesta limitación, se ha impuesto desde hace más de una década la poco menos que fascista calificación en probos y réprobos según el supuesto merecimiento de una a cinco estrellitas. Esta modalidad llegó al extremo, hace algo menos de una década, de intentar imponer un formato absurdo de minicrítica, que pretendía evaluar la complejidad de una obra de arte -lograda o fallida, eso no importa—en el juicio sumarísimo de 10 o 15 líneas de 35 caracteres por línea, lo que constituía un auténtico abuso de opinión. Abuso que fue resistido, doy fe, por parte de unos cuantos periodistas especializados. Sin embargo, no generó una resistencia sustancial por parte de los criticados, siempre y cuando en esas paupérrimas 10 o 15 líneas se elogiara o recomendara el espectáculo.

Es innegable que el poder de los medios masivos ejerce un fuerte efecto de seducción o de mordaza sobre la libertad del artista, en una época en que la obra de arte ha pasado a ser, en general, también un producto sometido a las leyes del mercado. Productores y agentes de prensa suelen compartir con los medios la preferencia por la nota informativa previa al estreno o el reportaje emotivo a la estrella más mediática del elenco, dos formatos que satisfacen la función publicitaria sin los riesgos de la crítica.

Las quejas por las malas condiciones en que se ejerce la crítica, sin embargo, distan mucho de ser una novedad de los tiempos que corren. En 1931, la revista de espectáculos Máscaras publicaba en su n° 2 una nota titulada “Censuras de un crítico a los críticos”, firmada por Victorio Mosca, en uno de cuyos párrafos dice: *“La irresponsabilidad ha permitido que al amparo de los críticos de verdad se fuera incubando una fauna pintoresca de cronistas que “hacen teatro” con el mismo criterio que antes hacían “municipales” y “marítimas”. (...) Estas fallas fundamentales han hecho perder al crítico el sentido de la responsabilidad, ese sentido que tiene hasta el cronista de policía, cuya crónica debe constreñirse a la verdad de un “hecho positivo” y cuya fantasía está justamente limitada por el parte árido pero concreto de la comisaría seccional. Un cronista de policiales*

no podrá escribir que le pegaron cuatro tiros al hombre que fue asesinado a puñaladas. (...) A menudo el límite de un elogio o de una censura está librado a factores completamente extraños a los valores o defectos de una obra: la amistad con el empresario, el actor o el autor, la envidia, el rencor y el odio, los intereses creados y hasta las localidades que un teatro concede al diario. Y esto último tiene tanto valor que es común a los empresarios nacionales retirar el palco cuando el juicio no es favorable a sus intereses comerciales. Y como la administración del diario negocia con el palco, el crítico tiene que juzgar con el criterio del empresario. Los que son críticos de verdad no se someten a la imposición absurda y por eso son reemplazados por los que tienen la columna vertebral flexible” (fin de la cita, reiteramos, escrita hace más de 80 años).

CRITICOS Y CRITICOS

En todas las épocas y todas las latitudes el teatro ha contado con críticos más o menos respetados, más o menos complacientes, más o menos demoledores o sarcásticos, más o menos conservadores de los criterios estéticos consagrados o más o menos dispuestos a alentar las rupturas y nuevas experiencias. En el teatro de Buenos Aires, la crítica teatral pasó por uno de sus mejores momentos cuando la ejercían Gerardo Fernández, Yirair Mossian, Kive Staiff, Emilio Stevanovich, Jaime Potenze o Ernesto Schoo, el único de todos ellos que por fortuna sigue escribiendo. Pero parece simplista caer en la nostálgica sobrevaloración del pasado. Más allá de los límites del paraíso perdido también se entraba en los círculos del infierno. Que lo diga Dante Alighieri, si no, en cuya *Divina Comedia* asoman los entripados del poeta con la Florencia del 1300.

Pero es cierto que la brevedad y superficialidad de algunas críticas periodísticas hace añorar, por ejemplo, la detallada argumentación con que Emilio Stevanovich analizaba la actuación de Miguel Ligerio en *El soldado Schweyk*, de Bertolt Brecht, que en 1964 se estrenó con dirección de Inda Ledesma. En la revista Talía de ese año, dedicaba abundantes 20 líneas para hablar sólo de una actuación, que no merecía únicamente elogios ni solamente reservas. Cito un fragmento: “... *destaquemos la convincente creación de Miguel Ligerio. Su Schweyk que, tememos, deberá ser cuidado por la dirección ya que le notamos cierta propensión a cargar un poco en demasía las tintas, es el de un actor de mucho oficio que se ha sometido a una férrea disciplina. El trabajo de desbroce realizado por Inda Ledesma es notorio así como la buena voluntad de Ligerio quien ofrece una encarnación, si no muy definida, por lo menos hartamente convincente. Hay asimismo en el protagonista un constante esfuerzo por no salir del marco general y encarnar su rol en función de los demás y no de Schweyk, lo cual es remarcable. La utilización del matiz vocal, algunos gestos y una cierta melancolía son otros tantos puntos a favor de Ligerio y su labor encomiable, para quien trae un bagaje de inevitables tics.*”

PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS

El ensayo crítico y la monografía académica son formatos que encuentran en las revistas especializadas el espacio necesario para desplegar un análisis más amplio y profundo de su objeto. En este rubro hay publicaciones de buen nivel teórico pero que están ligadas a instituciones. Esta circunstancia lleva a poner a veces en suspenso -con más o menos justificación— la imparcialidad de las opiniones allí expuestas o el criterio para diseñar el sumario, donde generalmente se da

presencia y prioridad a determinadas obras en perjuicio de otras. Pero también, hay que decirlo, en materia teatral existe, como en cualquier disciplina teórica, una abundante producción de *papers* en los que -tras una sintaxis abstrusa, plagada de tecnicismos y citas inútiles- se disimula un discurso arbitrario y banal, forzando especulaciones para demostrar hipótesis caprichosas que no agregan nada al hecho artístico analizado, y a veces lo viviseccionan hasta la mutilación.

CRITICOS, CRITICADOS Y LECTORES

Uno de los más calificados críticos y teóricos teatrales del siglo XX, el francés Bernard Dort, asociaba la relación entre artistas de teatro y críticos teatrales con la que une a un “matrimonio infernal”. Unos y otros se necesitan y se rechazan; se reclaman y se descalifican. Y como en las parejas, la interacción de uno y otro termina involucrando el contexto de parientes, amigos y otras vecindades. En este caso, el contexto incluye en primer lugar al público de espectadores y lectores y, aunque con menos protagonismo aparente pero con abundante poder, a productores, publicistas, cronistas chimenteros, agencias de prensa y hasta funcionarios y gestores culturales.

Las relaciones entre creadores de teatro, críticos y espectadores/lectores llevan históricamente la marca de la sospecha, el enfrentamiento y el recelo. Entre los espectadores/lectores es tan común escuchar a quienes dicen consultar la crítica para decidir si van o no a ver determinada obra como a quienes se jactan de tomar esa decisión siguiendo el criterio opuesto de tal o cual crítico al que detestan o con el que discrepan por anticipado. También están quienes prefieren no leer las críticas o leerlas sólo después de haber visto la obra, buscando confirmar sus propias impresiones o confrontarlas con el análisis publicado.

Los artistas, por su parte, suelen cultivar un vínculo de amor/odio con los críticos, que pasa rápidamente de uno a otro sentimiento según el comentario elogioso a no que se escriba a propósito de su labor. Dentro de este amplio abanico, están quienes expresan más o menos explícitamente su narcisismo herido tras una crítica negativa y los que cultivan una imagen de noble desinterés y jamás se permitirían responder públicamente a una valoración poco amable de su trabajo.

No obstante, la vulnerabilidad de los artistas frente a la crítica forma parte de la naturaleza de quienes responden a los imperativos de una vocación que los expone en su más frágil desnudez. Arriba de un escenario y debajo de los reflectores implacables del sistema lumínico, quienes aparecen para conmover, divertir o entretener a una platea de 500 o 1000 personas (el monstruo, llaman en Chile al público) necesitan una cuota excepcional de temeridad y de inocencia. El riesgo de que la interpretación de un personaje trágico como Ofelia o el rey Lear pueda provocar risa o de que un cómico de revista no consiga arrancar una carcajada exige del actor teatral una disponibilidad psíquica singular. Y vuelve comprensible y legítimo el narcisismo y la vanidad exacerbados frente al aplauso, la adulación o la crítica.

Las crónicas y entrevistas a actores y aun a directores, dramaturgos y técnicos registran numerosos casos de enojo, enfrentamiento y arrebatos de histeria, preferentemente por parte de los artistas, que en ocasiones suelen llamar a la redacción del diario o la revista el día que aparece una crítica que los contraría o cuando, al cabo de unas semanas, advierten que su espectáculo no ha tenido el comentario -ni a favor ni en contra- que esperaban. El blanco de la irritación y

el enojo es invariablemente el crítico, a quien se atribuye torpeza o mala fe a la hora de opinar sobre un espectáculo que no le inspiró un comentario elogioso, pero también cuando la esperada crónica del estreno o la nota anticipo no tuvo un lugar en la publicación. El artista ignora -no tiene por qué saberlo en rigor de verdad, pero convendría para evitar malos tratos gratuitos— ignora digo que los críticos tienen cada vez menor poder de decisión en el espacio que se le asigna a cada tema y aun en la selección que los editores jefes de la sección hacen de los temas publicables y no publicables. Entre los que, por varias razones, el teatro se ubica muy por detrás del cine y sobre todo de la televisión en el orden de preferencia para ocupar un espacio en la prensa escrita.

Por supuesto, también existe la crítica banal, mediocre o arbitraria, que utiliza discrecionalmente la cuota de poder que implica ser publicada en un medio que llega a millones de lectores. En este sentido, la dirección periodística de los medios también tiene una enorme responsabilidad cuando se desentiende de la calidad profesional requerida para juzgar un hecho artístico. Cada vez más, los medios convierten en árbitros a jóvenes y a veces voluntariosos cronistas principiantes porque los contenidos son valores depreciados en el campo periodístico, frente al impacto de imágenes y elementos de edición que predigieren, facilitan y aplanan el material en busca de un lector consumista y acrítico.

CRITICA E INTERCAMBIO VITAL

Pero no se trata aquí de defender la imagen de quien ejerce o de quien soporta la crítica sino de valorar su ejercicio como uno de los elementos que interactúan entre el autor, el director, los intérpretes y el público. La crítica se inscribe en el vital juego de la diversidad, el debate y la polémica como también lo hace la recepción de cada uno de los espectadores o la lectura que cada actor o director hace de un texto al llevarlo a escena. Favorable o desfavorable, la crítica -cuando es intelectualmente honesta- siempre penetra en la trama de sentido de la obra, la ilumina, la despliega y la interroga enriqueciendo las múltiples posibles formas de gozarla.

Ponencia presentada al XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino organizado por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Este texto fue leído por su autora el 8 de agosto de 2007 en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

UNA HISTORIA DE AMOR SILENCIADA

Ana María da Costa Toscazo entrevista a Susana Poujol

En Argentina se pueden verificar varias figuras femeninas que quedaron en la memoria colectiva o en la sencilla leyenda de los pueblos del litoral y del norte de dicho país. En este sentido tenemos nombres como Delfina Maturango, amante del caudillo Francisco Ramírez (1786-1821), conocida por su valentía en la lucha y, principalmente, porque el entrerriano muere para salvarla de una emboscada. Así, con *La Delfina una pasión* (1997) Susana Poujol recupera el valioso personaje que representó Delfina Maturano, hija supuestamente de un portugués, en las luchas por la independencia argentina. Susana Poujol es poeta, docente, crítica literaria y una de las más destacadas dramaturgas argentinas de estos últimos años. Sus textos teatrales como el mencionado y *Cautivas* (2003) se pudieron ver por Europa y América latina con éxito de cartelera. De la primera pieza teatral recibió el Primer Premio Municipal de Dramaturgia en 1998 y que le valió la invitación para viajar a Portugal y estrenarla en el teatro Varazim, en la ciudad Póvoa de Varzim, durante el año 2005. Susana Poujol estuvo entre nosotros visitando la Universidad y habló con los alumnos sobre su obra de teatro *La Delfina una pasión*, ocasión que aprovechamos para realizar esta entrevista.

- ¿Por qué elegiste como personaje femenino para tu obra de teatro a Delfina Maturano, y no otro personaje femenino? y ¿Cómo se desarrolló este interés por la amante de Don Pancho Ramírez?
- Porque siempre me incliné por la ficción teatral relacionada con los personajes femeninos, algunos de ellos ligados a la historia de nuestro país, por su riqueza en cuanto a la memoria y la capacidad de metáfora. Delfina me apasionó por ser la protagonista de un gran mito de amor: en medio de las luchas de siglo XIX. La pasión de Delfina y Pancho, del jefe y la cautiva, ribeteando constantemente la muerte, es la encarnación de la de tantas mujeres, que, como ella, llevaron adelante batallas, amores e ideales.
- Tú obra cuenta una historia de amor, pero, al mismo tiempo, hablas de varios amores: compartidos, temidos, legales, permitidos. ¿El tema es exclusivo del siglo XIX o es una propuesta más inclusiva?
- No es exclusivo del siglo XIX, si bien en esa época eran más claros los límites entre lo permitido y lo reprimido e ilegal. Creo que este tipo de historia de amor puede vivirse en cualquier época, pero la lejanía en el tiempo permite jugar con la ficción.
- ¿Por qué te parece que fue llevada a Portugal? y ¿Cuál fue la reacción del público y de los mismos actores para interpretar a cada uno de los protagonistas que están tan ajenos a nuestra historia?
- Pienso que fue llevada a Portugal porque tanto esta historia de amor, como los dos tipos de mujeres que encarnan Delfina y Norberta, y sus diferentes actitudes en torno a la pasión amorosa, son universales. El público la recibió con gran interés y en forma muy cálida. Los actores la interpretaron haciendo suya la historia. Parecía como si actores y público sintieran que esa narración podría haber sucedido también en Portugal. ¿Acaso no tienen ustedes ese maravilloso personaje que fue

Inés de Castro?

- ¿Esta obra ¿tiene comunicación con otras obras tuyas?
- Sí, *Delfina* tiene parentesco con otras obras donde también tomo episodios o personajes que tienen que ver con la historia argentina: los desgraciados amores adolescentes de Elisa Brown en *Visitantes veraniegos*, la polaca de *Viejo Cabaret* encarnación de aquellas mujeres que traían engañadas a ejercer la prostitución, o las tres protagonistas de *Cautivas* presas de la temática del exilio, tan cercana a nosotros.
- ¿Qué pensás de la protagonista más allá de la ficción?
- Que es una parte mía, como todos los personajes que uno escribe y que tienen que ver con las propias obsesiones. Fue una mujer audaz, bella, valiente, apasionada. Un autor/a teatral siempre se finge otras vidas a través de su creación con la escritura.
- ¿Qué se aprende mirando tu obra?
- Que dos polaridades siempre se pueden encontrar en la vida. Que la legalidad y la represión que encarna Norberta es en realidad la otra cara de la moneda con respecto a la sensualidad, el valor y la eterna amante que es Delfina. Ambas pueden llegar a encontrarse porque son dueñas de la misma pasión por vivir.
- ¿Es para mujeres o el tema es una reflexión más inclusiva sobre los afectos humanos?
- Es para todos, hombres y mujeres, ya que habla de un tema eterno: el amor, los afectos, la vida y la muerte, los encuentros y desencuentros de los seres humanos.
- ¿Estás escribiendo otra obra, de qué trata?
- Sí, he terminado otra obra que transcurre en una vieja hostería en la costa del mar. Los cuatro personajes, en su afán, tan argentino, de salvarse del desastre económico, originan toda una ilusión para transformar sus vidas, a través de un barco que llega, para hacer realidad sus sueños. Es una obra con mucho humor
- ¿Qué pensás de la situación actual de las mujeres en la Argentina?
- Que ha cambiado en relación con la situación de nuestras abuelas o nuestras madres, tanto en lo político como en lo social y cultural, pero aún queda un gran camino por recorrer en cuanto al logro de mayores libertades e igualdad de oportunidades con los hombres.
- ¿Pensás que hay una mirada diferente en el teatro escrito por mujeres?
- Sí, absolutamente. Sobre todo a través de los temas y del tratamiento de los personajes femeninos, lo cual permite indagar en la memoria, mitos e identidad de las mujeres. Es decir, si consideramos que las palabras, en el instante azaroso del fulgor poético, son dictadas por nuestras lecturas y nuestra biografía, de las que emergen imágenes, un espacio, un tiempo, una acción, y determinados personajes, cabría preguntarse ¿desde qué lugar o identidad escribe una dramaturga, trasponiendo sus máscaras?

Escribir es una apuesta de presencia, en el espacio semántico, imaginario y simbólico. Y como *Alicia en el país de las maravillas*, jugar a ser personas distintas. Porque en el ámbito de la identidad es donde se juegan los conflictos. Y si la metáfora es la expresión de lo simbólico, no sólo como traslación lingüística, sino también como exteriorización verbal de la experiencia, cabría preguntarse si en el caso particular de la dramaturgia escrita por mujeres, no son los personajes femeninos, nuevos, otros, diferentes, propios, los que dan cuenta de esa búsqueda. Griselda Gambaro en un artículo titulado *Los pujos de la memoria* decía lo siguiente

“Yo no me impongo que mis protagónicos sean femeninos, pero es indudable que necesito hablar más desde ese personaje cuasi mudo que ha sido en nuestra dramaturgia, la mujer”. Por eso, desde Griselda Gambaro, con *La Malasangre*, *Antifona furiosa*, *De profesión maternal* o *Señora Macbeth*, a las obras de muchas autoras y teatristas posteriores, el proceso comienza cuando palabra y deseo se corporizan en un personaje. Y ¿con quiénes se enfrenta una mujer al abordar su propia escena con la escritura? Desde qué personajes habla, se habla, es hablada? Por lo tanto, pienso que la dramaturgia nos da una voz, en mi caso, cuerpo, palabra, la otra cara de mí. Inclusive, la de nuestros personajes en acción para mirar desde otro lugar, para restituírnos como sujetos del deseo y refundar nuestra subjetividad. La condensación metafórica de la dramaturgia parte de un espacio y un tiempo escénicos. Su constitución esencial es lo efímero, el instante, la representación siempre diferente. Tratando que el mundo revele sus secretos acechando en la palabra, creo que la dramaturgia escrita por mujeres se constituye a partir de algunas temáticas fundamentales:

- el cuerpo como lugar de representación y el erotismo estrechamente ligado a él,
- la parodia de los mitos de y sobre la mujer, que a través de la ironía descentran al mito y lo hacen tambalear.
- nuestra historia como memoria y origen, lugar de desgarramiento y escisión, generador de temas y personajes.
- el fantasma de la madre, asociado al espacio-tiempo de la infancia, que es la primera de las leyendas,
- la propia escritura dialogando con otros saberes o textos, o bien el propio texto inserto en una tradición de teatralidad y artificio,
- la violencia social, la crueldad y la sumisión, muchas veces asociadas a la ley del padre y el poder patriarcal,
- la conciencia de borde o marginalidad que transitan en muchos casos los personajes femeninos,

Si toda escritura es utópica en cuanto deseante, y si el régimen del deseo es el de la incertidumbre, los personajes femeninos, máscaras escriturarias, despliegan interrogantes tales como: ¿Quién soy? ¿Qué mundo designo desde la diferencia, desde la memoria propia y ancestral? La obra de muchas dramaturgas cuenta hoy su historia interrogándose sobre el mundo a designar desde la diferencia de ser mujer, conjurando el sueño de nombrar y capturar la ausencia. Como las anteriores hermanas de Shakespeare, al decir de Virginia Woolf, buscan, al escribirse, construir su identidad, como si la escritura pudiera captar el vértigo de lo implacable, la tensión de lo irreversible. Para ello, deberá realizar su travesía, cambiar una y otra vez sus máscaras, como sujeto de una escena que siempre está a punto de desear, para poder, en la aventura y el riesgo de creación, construirse un nombre propio, en la ilusión de su escena, tan desconocida como esencial.

- ¿Cómo ves el teatro después del 2001 con la crisis que pasó Argentina, pensás que esto generó nuevas miradas e intereses en el público?
- Es un teatro enormemente vital, con infinidad de propuestas tanto en el campo estatal y comercial como en el teatro off o independiente, que ha tenido un resurgimiento extraordinario en los últimos años. Los sábados suele haber en Buenos Aires 250 espectáculos. Y en el interior hay también variedad de grupos y propuestas. Yo creo que se debe a la creatividad con que los argentinos hacemos frente a las crisis, simplemente porque esa actitud permite transformar algunas realidades, en este caso, la cultural.

EL DRAMATURGO ANTE DOS FRENTE

Por Roberto Perinelli

Las otras noches participé de la presentación de un libro que contenía tres obras de teatro, una de Héctor Oliboni, el gestor de la idea editorial, otra de Andrés Binetti y otra de José María Muscari. La reunión fue organizada de acuerdo con el marco general que encuadra este tipo de ceremonias: exposición del libro sobre un atril (el que lo quería tener debía comprarlo), los autores sentados en el estrado, dispuestos a hablar, acompañados, micrófonos delante, por quien se haría cargo de resaltar los valores de los textos y la personalidad artística de los autores; en este caso, el que suscribe.

No obstante la total normalidad del acto, yo me iba sintiendo invadido por una sensación de incomodidad de ningún modo provocado por alguien o algunos de los que por fortuna y en buen número estaban presentes y cubrieron más o menos la mitad de la sala grande del Teatro del Pueblo; un público afable y animoso, que con la sonrisa delataba la buena predisposición y el gusto por estar ahí. Tampoco la responsabilidad les cabía a mis compañeros de estrado, contentos y agradecidos por un suceso que Oliboni conducía con exacta corrección.

Poco a poco fui encontrando las claves de ese sentimiento de malestar y cuando me tocó hablar traté de darle identidad, consiguiendo lo que creo fue una primaria y apresurada aproximación, acaso algo confusa porque, por supuesto, aún no tenía las ideas claras. Puesto a escribir esta nota, con bastante margen para reflexionar y aunque los resultados todavía me dejan insatisfecho, sé que aporté más datos que los que tenía esa noche para entender lo que me pasaba. Y aquí va: sentí que yo, y todos los que ahí estábamos acompañando la presentación de un libro de literatura dramática (con minúscula), estábamos forzando la puerta grande que guardaba la entrada del ámbito de la Literatura (así, con L mayúscula), intentando meternos dentro de ese lugar de donde nadie nos había llamado y donde no seríamos muy bien recibidos. Éramos mirones, voyeurs intelectuales espiando la habitación donde vivía, se vestía y desvestía la Literatura. Me pareció que la impresión de un libro, no obstante el contacto evidente de semejante acto con los hábitos literarios, era un gesto débil, imitativo y para nada suficiente para recuperar el territorio que alguna vez los dramaturgos ocupamos y de donde fuimos expulsados, condenados al exilio.

Desde hace tiempo que esto de la expulsión es algo que Tito Cossa repite con frecuencia. Le presté atención con una sonrisa, acostumbrado a sus ocurrencias, pero como pasa con frecuencia cuando Cossa hace “chistes”, estos “chistes” develan verdades.

Los dramaturgos éramos los referentes del Teatro (con T mayúscula), y como compañeros de ruta de narradores, ensayistas y poetas estuvimos alojados cómodamente en la casa de la Literatura durante siglos, bien instalados como *escritores* (los griegos nos llamaban *poetas*), hasta que no hace demasiado tiempo se produjo el destierro. ¿Cuándo nos mandaron al exilio? ¿Hay algún mojón que marca el hiato preciso en que vimos la tarjeta roja? Pareciera que lo hay, no es un punto preciso que marca la cuestión sino el que indica el inicio de un proceso de cambio que al dramaturgo le costó el mencionado destierro pero también le

produjo algunos beneficios nada despreciables.

Si miramos para atrás podemos asegurar que desde Esquilo el autor fue el padre de la criatura y todos los demás, aquellos que llevaban el texto al escenario, parientes más o menos cercanos. Tenemos a mano la contundente opinión de Aristóteles, ¡nada menos!, que en su *Poética* (siglo IV aC.) menoscaba el espectáculo -cosa de carpinteros, dice-, porque la *catarsis*, fin único y último de la tragedia, se obtiene también con la lectura, no se hacen necesarios ni los actores ni el escenario. Si aún a los dramaturgos nos faltara alguna medalla, podemos volver a comprometer a Aristóteles, quien también en la *Poética* distinguió al género dramático por encima de los otros dos, la épica (hoy novela), y la lírica (hoy poesía).

Saltando la Edad Media, que en cuestiones teatrales muchos historiadores pasan por alto precisamente porque durante mil años no hubo dramaturgia tal como se entendía y como la entendemos (en mi biblioteca guardo un ejemplo de semejante opinión), encontramos que la literatura dramática sigue siendo el centro del acontecimiento. Las poéticas del Renacimiento, las clásicas y las rebeldes, se enfrentan en el terreno de la escritura anotando apenas que la producción de un Shakespeare o un Lope de Vega, por ejemplo, son las matrices de un espectáculo. ¿Se sabe que el español del Siglo de Oro decía que iba a “oír” teatro no a “verlo”? Las disputas, los enfrentamientos, los debates, cuando los hubo, giraron siempre alrededor de cómo debía escribirse, bien o mal de acuerdo con el dogma de la iglesia donde el dramaturgo profesaba. En el siglo XVII Corneille contaba con un asiento permanente en la platea de la Comedie Française y cuando se le ocurría concurrir al teatro para escuchar sus obedientes cinco actos, el público celebraba su entrada poniéndose de pie para aplaudirlo. En el XIX el romántico Víctor Hugo agitó de una manera rotunda las aguas del clasicismo con un arma que ni siquiera era una obra teatral -llamada *Cromwell*-, sino sólo su prefacio (me parece necesario anotar, porque tiene que ver con la cuestión, que *Cromwell* no fue estrenada en vida del autor). A fines del XIX Ibsen demolió burgueses con la sola publicación del texto, facilitando la tarea de los censores que presurosos prohibían con anticipación las representaciones de *Espectros* o *Casa de muñecas* porque ya estaban anoticiados del tremendo contenido debido a la lectura previa. Y los sacudimientos siguieron, casi nunca desde el escenario, donde primaba un respeto religioso por los puntos y comas de los autores, sino desde las páginas de *Los padres terribles* de Cocteau (una versión de la pieza deleita hoy al público de Buenos Aires), o de los *Ubúes* del irreverente Alfred Jarry, que parodiando el teatro isabelino mostró los primeros rasgos de lo que cincuenta años más tarde le dio gloria a Ionesco y al *teatro del absurdo*.

Es cierto que al final de este recorrido estalló Antonin Artaud, para quien toda la dramaturgia era basura burguesa, y también por ahí emprendía los primeros pasos escénicos el polaco Grotovsky, para quien *El príncipe constante* de Calderón fue un verdadero “pretexto”.

La aparición del director de escena en los inicios del siglo XX comienza a mostrarse como un hecho mayor y ahí es donde nuestra corona tambalea, cuando la comenzamos a perder. El reinado del autor, que sólo algunos actores divos le habían podido disputar (Sarah Bernhardt, la Duce), ahora era asediado por este nuevo factor que, con derecho, se sentía también creador del hecho escénico. El teatro se había transformado en un acontecimiento complejo, la maquinaria eléctrica le daba posibilidades ilusionistas que el más calenturiento tramoyista del

Renacimiento jamás hubiera imaginado y los actores entendían las lecciones de un ruso llamado Stanislavsky, que les marcó lo vacío que era recitar buenos versos desde el proscenio. Alguien tenía que poner orden en esto y con frecuencia el autor, demasiado involucrado con su creación, no era el más eficiente. El Duque de Meiningen, después Stanislavsky, fueron modelando el nuevo rol de acuerdo a un patrón autoritario, exigente.

¿Esto nos expulsó de la Literatura? Todavía no, porque el texto teatral seguía leyéndose. Nuestra situación doméstica estaba muy comprometida pero el texto teatral seguía siendo un producto editorial para consumo de las personas cultas e ilustradas. Mucho lector se enteraba por la biblioteca del socialismo particular de Bernard Shaw o de los procedimientos inquietantes de un Pirandello, quien con *Seis personajes en busca de un autor* negaba al ser humano la posibilidad de saber la Verdad, sin necesidad alguna de pisar la platea de un teatro.

La Literatura todavía no nos había expulsado, y en el mundo del teatro, ya enfrentados dramaturgos y directores, había tensión pero aún paridad de fuerzas. Los primeros se oponían, al menos, a seguir retrocediendo mientras que los segundos, cada vez más triunfales, pregonaban que “el mejor autor era el autor muerto”. El dramaturgo reverenciado, ese Corneille aplaudido por la sola ocurrencia de sentarse en su platea privilegiaba, ahora molestaba. Pero también la peleaba. Tal vez con bastante ingenuidad le exigía persuasión al aporte que le había conferido el teatro burgués, las *didascalias*, y pretendía con ellas, entendidas como órdenes, marcarles el paso a esos directores cada vez más suficientes. Qué otra cosa que candor podemos encontrar en las *didascalias* de Tennessee Williams cuando, en su *Zoo de cristal*, escribe el pueril pedido de usar un sucedáneo del fundido cinematográfico mediante el colgado de “una cortina de gasa” a través de la cual deben mirar los espectadores los desplazamientos de los personajes que viven en el recuerdo. Imagino la sonrisa de los directores cuando leyeron semejante mandato autoral.

Como ocurre con las reacciones, y la escena en su conjunto reaccionaba contra tantos años de dictadura del autor, ésta llegó a los extremos. Para nada contribuía a traer medida y prudencia la existencia de una mayúscula tradición textual, puesto que los clásicos se atenían a convenciones perimidas que necesariamente tenían que ser reemplazadas. Y las reemplazaba el director. Si al *Hamlet* de nada menos que Shakespeare se le podía colgar un complejo de Edipo, por qué había que respetar en demasía al contemporáneo que aun no había muerto. También es cierto que la nueva situación dio pie a la puesta en escena de textos hasta ahí tachados de irrepresentables, desde el *Peer Gynt* o *Brand* de Ibsen, que el mismo autor había calificado como un poema dramático destinado a la lectura, hasta la misma guía de teléfonos, que al decir de Patrice Pavis puede ser material escénico del teatro contemporáneo.

¿Fue éste el momento en que la Literatura nos dio la espalda? Tal vez. Debemos anotar que más o menos por la segunda mitad del siglo XX la literatura dramática dejó de pronto de ser producto de atención del lector y también, claro, de las editoriales (o al revés). Salvo algunas firmas de prestigio que seguían figurando en los catálogos -Pirandello, Miller, Ionesco-, la dramaturgia del resto, cuando fue publicada, quedó subordinada al restringido rubro de material para especialistas, de corta circulación y menor poder de consumo.

¿Y POR CASA COMO ANDAMOS?

Tuvimos lo nuestro, con matices y diferencias, levemente corridos (como ocurría, porque ya no ocurre así) respecto de la moda europea o norteamericana. Tuvimos nuestro *teatro de la imagen*, un camino de la escena de los 80/90 que excluía, brutal, la presencia del dramaturgo. La extinción lenta e inexorable de este movimiento que se quedó sin aliento pero que, nobleza obliga, dejó para el teatro argentino algunos espectáculos memorables, nos dio margen para recuperarnos. Había pasado lo peor de la tormenta, el vendaval, para colmo alentado por una situación política intolerable. Los dramaturgos nos habíamos apropiado del mejor rol del mítico Teatro Abierto y a poco, digamos más allá de los 90, sentimos la compañía (por esos tiempos no tan solidaria) de una nueva y buena generación de malhumorados autores jóvenes, que comenzaron a dar a conocer sus piezas. El texto comenzó a acomodarse pero, como no podía ser de otro modo, nada iba a volver a ser igual.

Entre los resultados beneficiosos cabe resaltar la desaparición para siempre del autor de escritorio, un fatal antecedente que para el teatro de hoy resulta impensable. Ahora es preciso escribir “teatro” al pie del escenario.

Como contrapartida, ese traslado empeoró la situación del dramaturgo en tanto *escritor*, nos alejó mucho más de aquello que se reconoce como Literatura (con L mayúscula). Las diferencias se ahondaron porque el dramaturgo, aunque siempre fue un creador *mediatizado*, ahora lo es mucho más. Ya no se puede ser un escritor solitario luchando con el papel en blanco, se deberá estar atento a lo que sucede en los ensayos porque si la mediatización es inteligente -cuando son inteligentes los actores, el director, todos los que componen el espectáculo-, la *matriz* que el dramaturgo generó necesariamente va a ser mejorada con los cambios que se le propongan desde el escenario.

Para muchos sólo escribimos *guiones* y por esa cuestión nunca más volveremos a ser *escritores*, pese a que como ayer, como siempre, seguimos siendo artistas del lenguaje y de la palabra. Mientras tanto seguiremos sintiendo malestares durante una presentación de libros de “teatro”, con el consuelo, nada menor, de que en la tarea de recuperar terreno nos está ayudando mucho la Academia Sueca, que le otorgó el Nobel al italiano Dario Fo y al inglés Harold Pinter. Los dramaturgos que nos creemos *escritores* se lo agradecemos y lo disfrutamos.

NOTAS ACERCA DE LA DRAMATURGIA: DE LO COTIDIANO A LOS EXTRAORDINARIO

Por Cecilia Propato

Ustedes se pueden preguntar qué es la Dramaturgia. Bien. Les puedo dar brevemente la definición clásica que dice que “la dramaturgia es el arte de la composición de obras teatrales a través de un sistema específico para escribir piezas que tengan teatralidad”. La Dramaturgia hoy se amplía como concepto y como práctica a la noción de Escritura Dramática -es decir el texto escrito para ser representado en teatro o filmando para cine o televisión-.

Creo fervientemente que para escribir hay que escribir mucho, equivocarse, rehacer los textos, corregir, escuchar los materiales de los otros, mantener cierta disciplina (continuidad), estar dado a construir conflictos estéticos mientras se viven conflictos reales en la vida propia y mantener una predisposición en esta tarea ya que a la dramaturgia se la va descubriendo de a poco, carga con un misterio y como todo misterio si se revela deja de serlo.

La dramaturgia es como una rosa, así de intrincada, tiene muchas vueltas entre sus pétalos, es irregular y misteriosa. A una rosa la vemos simple por fuera pero es mucho más compleja de lo que parece. Y a su complejidad se le suma un perfume tan persistente que hace que no pase desapercibida y si es roja menos aún. Es decir la dramaturgia como la rosa está asociada a la complejidad y a la pasión. Sin pasión es imposible la dramaturgia y por ende el teatro.

Pero como todo objeto bello, está rodeado de un folclore y uno de ellos es que hay que esperar que aparezca la musa. Vaya espera trágica. Porque tengo la mala noticia de que la musa -que para algunos puede tener bucles rubios y labios de terciopelo, que para otros puede tener pelo lacio negro y pestañas de oro y para unos terceros o terceras ser un muchacho de músculos torneados, sonrisa leonina y piernas atléticas- no existe. La musa o inspiración no existe como recurso, está presente aleatoriamente como estado. Sí puede haber momentos más propicios para la creación. Henry Miller decía que “cuando no se puede crear, se puede trabajar” y sostenía esto a propósito de hacerse un croquis o esquema de trabajo para disponerse a escribir todos los días, aunque algunas veces no lograba elaborar nada, entonces corregía sus materiales o hacía anotaciones. “Que la musa si viene me encuentre trabajando” decía Miller. Y por qué no ver la escritura de una obra de teatro y la labor autoral como un trabajo.

Como segundo parámetro, si comparamos a la dramaturgia con la rosa y entre ellas aceptamos un tópico común que es la belleza, les diría que hay que alejarse del concepto de originalidad. No es lo original lo que genera belleza, sino que consideramos bello lo que conmueve el registro de nuestra visión. Y no todo lo original conmueve. No vayan en busca de la originalidad. Puede ser una expedición que lleve a un puerto inexistente y que ese hecho se colme de frustración. El director de cine A. Hitchcock decía “vale más partir del cliché que llegar a él”. Y el arquitecto y artista plástico Gaudí pensaba que “la originalidad es la vuelta al origen”.

Me parece que hay que rescatar la noción de origen. Siempre hay que volver al origen, tal como los antiguos griegos proponían la vuelta a las fuentes y a lo primigenio en el mito del eterno retorno. Friedrich Nietzsche en su libro *El*

nacimiento de la tragedia, relee el universo de los antiguos griegos y dice que el arte o la creación es una conjunción, un equilibrio entre lo dionisiaco y lo apolíneo, tendencias del arte griego que se establecen como principios opuestos y vinculados dialécticamente. Lo apolíneo es el arte de la medida y de la armonía del conocimiento de sí mismo y de sus límites. Algunas manifestaciones son la arquitectura dórica, la música acompañada, la poesía de Homero y la pintura de Rafael. Lo dionisiaco es la anarquía bárbara de las fiestas y orgías paganas. Está consagrado a la ebriedad como concepto y a la reconciliación de la naturaleza con el individuo. Es el arte de la música sin forma articulada, que produce terror en el auditorio y ejecutante. Nietzsche expresa que en el tránsito dionisiaco “el hombre deja de ser artista y se transforma él mismo en obra de arte”.

Lo apolíneo y lo dionisiaco, a pesar de o más bien a causa de su naturaleza inversa, no podrían existir el uno sin el otro, se complementan en el trabajo creador, dan nacimiento al arte griego y en general a la historia del arte. De hecho podemos decir que el *proceso creativo* es un equilibrio entre lo dionisiaco (caos-intuición-generación de imágenes, improvisación) y lo apolíneo (orden, logos, razón, armado del relato, autocorrección).

Cuando se empieza a escribir empezamos con el proceso dionisiaco, con la zona primitiva y primaria abortada y contenida excesivamente por nuestra vida regida por normas sociales. De lo que se trata en un principio es de encontrar lo simple, tal como es la belleza cuando es belleza y no artificio: una gran simpleza.

Y si vamos a lo simple, hay que comenzar con las imágenes. Toda obra de teatro parte de una imagen primigenia, aunque ésta no esté contenida posteriormente en el texto definitivo. Por un momento, hay que dejar a un lado la idea de culminación y de estructura y vamos a apuntar al proceso inicial, intuitivo (dionisiaco). Es decir nos vamos a remontar al *arjé*, que es “el principio fundamental de todas las cosas” para los griegos, específicamente acuñado por los filósofos presocráticos como Heráclito, Parménides y Tales de Mileto.

En primera instancia podríamos decir que encontrar una imagen no es reproducir un hecho, sino encontrar la generación de un hecho desde una descripción interna: “es el interior del nido lo que impone su forma” propone Gastón Bachelard en *La Poética del Espacio*. Este fenomenólogo, dice que “la imagen inicial dice lo que tiene que decir” en una sola palabra, tiene el valor indestructible de lo primigenio. Las imágenes dominantes tienden a asociarse hasta colocar ideas a esas imágenes. A grandes rasgos se podría decir que hay imágenes cotidianas (ordinarias) e imágenes estéticas (extraordinarias).

Las imágenes cotidianas tienen el valor del recuerdo personal. Uno recuerda los zapatos marrones de un abuelo y, a través de esa impresión, se sigue construyendo la idea de ese abuelo. Ya el filósofo empirista David Hume hablaba de impresiones e ideas. Si digo cereza, deviene la imagen de la cereza, luego la idea y eso provoca la impresión del olor, sabor y textura, por ejemplo.

Pero claro, para escribir una obra de teatro tendríamos que alejarnos de las imágenes cotidianas -sin que esto no implique la noción de que uno escribe con la carga de la propia historia- generando un proceso de distanciamiento de lo autobiográfico para generar ficción. La ficción presupone una descentralización del yo -para volver al yo desde otro lugar-. Es a lo que se refiere el filósofo Francis Bacon cuando en el *Organon Novum* habla de distanciamiento: “alejar al objeto para poder conocerlo”. Es decir, las imágenes estéticas tienen una voluntad

comunicadora. Marx decía: “no sólo se crea un objeto para un sujeto, sino que se crea un sujeto para un objeto”. La imagen comunicadora implica siempre un receptor. Y si seguimos con los pensamientos que rozan el concepto de ficción, Antonin Artaud subraya “el teatro se parece a la vida pero no es la vida misma”. Es decir, siempre la imagen cotidiana es ordinaria y la imagen estética extraordinaria. Y es con lo extraordinario que debemos empezar el viaje que implica una obra de teatro.

EL OFICIO, EL PRESENTE, EL MERCADO, LA DIFERENCIA

Por César Brie

El teatro es mi oficio. Digo oficio sin vergüenza, con el orgullo de un artesano que en lugar de usar madera, clavos, cola, lija, punzón, masilla, tiene como herramientas de trabajo el cuerpo, la voz, el texto, los objetos, el espíritu, la presencia, el presente, la memoria, la imaginación de los actores y el testimonio de la colectividad. Formo actores pero no creo en los métodos. Incluso los métodos que uso reciben muy seguido por mi parte el beneficio de la duda. ¿Formo actores? Interrogo personas que serán tal vez actores, interrogo otros que ya son actores. Pregunto y pregunto. Hago mis obras con las respuestas que me dan más los textos que escribo y determinadas ideas de montaje donde hay una porción de técnica y otra mayor de sensibilidad; mi sensibilidad y la de aquellos que interrogo y trabajan conmigo.

Hago teatro en Latinoamérica, en este caos latinoamericano. No existe un teatro latinoamericano sino tantos teatros como personas lo realizan.

Hace mucho tiempo que dejaron de importarme demasiado las “polémicas estéticas”. Me interesan las visiones poéticas, las ideas que están detrás de las obras que me conmueven e interesan. Pero no me interesan las polémicas formales cuando tienden a justificar con argumentos los trabajos mal realizados o peor aún cuando pretenden erigirse en el único camino válido y útil, y para creérselo necesitan ignorar, denostar y despreciar el trabajo de los demás artistas.

Esta praxis, muy común en Europa (y en algunas capitales latinoamericanas), ha creado en Bolivia una división entre los artistas y una actitud sectaria en algunos de ellos (algunos por envidia o mala fe y la mayoría por inexperiencia y arrogancia). En un país como el nuestro, donde no existe apoyo a la cultura, donde el teatro no goza de subvenciones, donde todos los artistas dependemos de nuestra solidaridad y curiosidad recíproca para experimentar en nuestro trabajo y sostenernos con el mismo, una actitud de este tipo es suicida. Suicida porque en Bolivia no existe todavía un mercado cultural serio, ni costumbre de ir al teatro, no existe un numeroso público formado por nuestras obras y nuestras ideas. No existen subvenciones y hay pocos festivales de importancia donde encontrarse y dialogar. Trabajo y voy a seguir trabajando para unir a los diferentes, para que diferentes estéticas convivan en una ética común.

Una primera respuesta al estado de cosas existentes ha sido nuestra sede: que nació para no depender de nadie, para alojar en ella nuestros actores, tener un lugar de trabajo sin necesidad de pedir permiso, un medio de transporte para movernos en modo independiente y un equipo técnico que nos permite ser autónomos. Hoy día nuestra sede se ha transformado además en una escuela intermitente, donde los jóvenes puedan estudiar, crear y partir de allí con obras de teatro y una estrategia clara de experimentación y sobrevivencia. Debo aclarar que no gozamos de apoyos de las instituciones (ojalá) y que todo esto es sostenido por el público que viene a vernos y que acude a nuestras obras en las diferentes ciudades, países y continentes donde trabajamos.

Algunos dicen que somos una multinacional. Quienes dicen eso seguramente tienen un sueldo muy superior al que nosotros nos damos.

Tenemos un tesoro que el Primer Mundo no tiene: Tenemos tiempo. Nos damos tiempo para crear nuestras obras, profundizamos.

En el Primer Mundo se produce una obra de teatro en tres semanas, los actores estrenan con los textos no aprendidos, las primeras soluciones son tomadas como buenas. Se resuelve todo dejando el producto en manos de profesionales de valor, personas cuyas ideas brillantes esconden en realidad el vacío de un trabajo que no se ha dado tiempo para interrogarse a sí mismo.

Respeto ese modo de producción pero no lo comparto. No es mi modo de trabajar, no quiero eso. No me interesa. Una obra de teatro es para mí un viaje. Una búsqueda, un recorrido. Debo ser tonto pero necesito al menos cuatro meses para crear una obra. Cuatro meses de diez horas diarias. A veces necesito más, un año de trabajo.

Se habla de búsqueda. Quiero asociar una palabra al concepto de búsqueda. **El error.** Una búsqueda no debe encontrar algo forzosamente. Hay que aprender a equivocarse, a admitir los errores y experimentar caminos diferentes. Sólo pasando a través del error se halla algo interesante. Quien busca oro equivoca de río, o de afluente o de ribera hasta que finalmente aparece alguna pepita. Así nosotros en nuestro trabajo.

Muchos artistas han renunciado a vivir del teatro. Dicen que de ese modo se liberan del mercado. Y que sólo liberándose del mercado pueden crear serenamente.

No comparto esta posición aunque la respeto. Creo que en vez de liberarse del mercado, lo han transferido. En vez de vivir del teatro viven de **enseñar** teatro. Sus alumnos tendrán otros alumnos que los mantendrán, hasta llegar al nivel más bajo o a la saturación de ese mercado. Que consiste en enseñar teatro a quien nunca hará teatro. ¿Por qué debería ser más digno cobrar por enseñar que cobrar por mostrar el teatro que se hace? Estos colegas sostienen que así liberan la búsqueda teatral de las garras de las necesidades económicas. Eso es cierto, pero puede ocurrir sólo en los lugares donde hay subvenciones y fondos para realizar una búsqueda que nunca se traducirá, al mostrarse, en un retorno económico. Nosotros hemos optado por otro camino: hemos optado por crear un público y confiar en ese público. Sabemos que si lo que hacemos tiene valor, será el público el que lo sostendrá con su presencia. Y sabemos también que si nos equivocamos, el público nos ignorará, dejará de venir a vernos. Prefiero en realidad, el día en que se agote aquello que tengo que decir, que sea el mismo público quien lo diga con su ausencia. Ese día, podré finalmente dedicarme a hacer otra cosa. Esta postura tiene una limitación. No contempla la posibilidad de mostrar búsquedas de pasaje, y de algún modo, limita la experimentación hacia aquello que el público puede comprender. Pero esta limitación es relativa. Nosotros nos damos tiempo para hacer búsquedas que no están siempre destinadas a un público, y pagamos por esas búsquedas ajustándonos el cinturón. Pero la presencia y la necesidad del público me parece una línea de principio sana y necesaria.

Hablaba de interrogar. Construyo mis obras a través de preguntas. Son preguntas a los actores, a mis compañeros y colegas. Las respuestas llegan en forma de imágenes, de pequeñas improvisaciones, de metáforas. Hemos creado una situación de trabajo, que lleva a todos los que participan a exponerse, a abrirse, a mostrarse. Es una situación protegida. Nos damos tiempo y maña para que las diferentes fragilidades salgan a la luz y nos iluminen a su vez. Cuando alguien dice **yo**, detrás de ese yo puede esconderse el **nosotros**. Quien dice yo, nombrándose, muy seguido

nos nombra. Eso busco en mi trabajo, el yo colectivo, lo íntimo que desgarrar el presente, lo plural agazapado en cada persona. Este objetivo nos obliga a crear condiciones de trabajo que permitan a los actores abrirse, ser honestos, mostrar no sólo su cuerpo y su voz, sino las huellas que sus experiencias han dejado en esos cuerpos y voces.

Un actor es una sensibilidad que se expresa a través de un cuerpo y una voz. Defino sensibilidad como un espacio en nosotros mismos, donde nuestro intelecto y nuestros sentimientos (podría decir nuestro espíritu) se mezclan. Los actores trabajan sobre todo sobre su cuerpo y su voz. Nosotros, además, dedicamos tiempo a interrogar esa sensibilidad de la que hablaba. Las personas tienen experiencias comunes, pero esas experiencias han resonado en ellos de muy diferentes maneras. Me interesan las expresiones particulares de esos ecos de experiencias. Esto no significa que en nuestro teatro hagamos sesiones psicoanalíticas, sino que desarrollamos una técnica que permite o viabiliza la expresión de dichas experiencias. A veces a través del relato, a veces a través de imágenes, metáforas, alegorías, a veces a través de textos, a veces a través del cuerpo y de la voz. De este modo surge ante nuestros ojos, cualquiera que sea el tema que tratamos, un presente, aparentemente ínfimo y raquítico, pero profundamente honesto y verdadero. Los personajes creados tienen la consistencia de las personas. Esta es una parte de nuestro trabajo, la más delicada, íntima y personal. Luego existen motivaciones éticas, políticas. Nos importa el mundo alrededor y tratamos de cambiar el estado de las cosas. Una parte de nuestro trabajo no se resuelve ni resume en las temáticas elegidas. No se trata para nosotros de ***decir solo algo sobre el presente*** sino de cambiar los automatismos culturales, el modo en que una sociedad se acostumbra a la exclusión y a la indiferencia. Se trata entonces de ***hacer algo en el presente***. Ese trabajo tiene que ver con organización cultural, con curiosidad política, con viajar y trabajar en lugares en los que normalmente el teatro no trabaja. Es una acción física en el territorio de Bolivia, y no solamente un pensamiento estético o una elección de temas. Nos consideramos como artistas parte del mundo y si una porción de nuestro trabajo tiene como base nuestra sensibilidad esta otra se sustenta en nuestra responsabilidad. No queremos ser cómplices de un estado de cosas, y si el trabajo constante en busca de verdad y belleza es lo fundamental, hay otros trabajos que no podemos eludir, que tienen que ver con difusión, inclusión, relaciones humanas y sociales. Con esto quiero sólo decir que al lado de un trabajo estético, de una reflexión ***desde*** el arte y una práctica consecuente, tratamos también de realizar un trabajo desde la sociedad, trabajo que se manifiesta en talleres, encuentros, viajes a zonas marginales, capacitación y también intervención en el debate político cultural que hoy se realiza en Bolivia. Aquí abajo siguen fragmentos de una ponencia presentada a la Asamblea Constituyente de Bolivia.

EL ARTE COMO RECONOCIMIENTO

El Teatro de los Andes es un grupo de artistas que trabaja en Bolivia desde hace 16 años.

¿Para qué y para quién trabajamos?

Trabajamos por una Bolivia pluricultural y multiétnica. Trabajamos para eliminar la exclusión y crear una nación con posibilidades para todos. Trabajamos para que en

esta nación se reconozcan las diferencias culturales y de costumbres por un lado, y por otro se alimenten los encuentros y relaciones. La interculturalidad debe por un lado afirmar las diferentes identidades y por el otro promover el respeto, el conocimiento mutuo y el intercambio entre diferentes. Y es en este aspecto que el arte puede cumplir una función extraordinaria.

La democracia que hemos heredado, garantizaba la libertad de opinión, de movimiento, de asociación, de elegir los propios representantes pero se había aplazado en los aspectos sociales como la garantía de la educación, salud, trabajo, techo y el apoyo a la diversidad cultural, y al arte.

La democracia no es tal si reina sobre la exclusión, el abandono y la miseria de un pueblo. Esta constituyente nació porque es imprescindible modificar el estado y el acuerdo básico entre los bolivianos para construir un país justo, digno, verdaderamente democrático, con oportunidades para todos y sin exclusiones.

La cultura es mucho más compleja y vasta que el arte. Cultura es todo lo que significa creación de los hombres. En este concepto tienen cabida todos los saberes: el material, el económico, el que surge de las relaciones sociales y el que podemos denominar saber simbólico: religión, arte, lenguaje, visión del mundo y valores éticos.

El arte es un pequeño pero fundamental campo de la cultura. Dentro del arte me ocupé de teatro, un aspecto aún más pequeño de la actividad artística. Las ideas que expondré vienen del teatro pero se aplican a la mayoría de las artes.

¿Por qué algo aparentemente tan secundario y superfluo como el arte nos parece tan importante?

Por alguna razón los pueblos viven buscando a sus artistas. El deseo de algo implica su necesidad: vemos que en situaciones de extrema pobreza, luego de un techo, incluso provisorio, la gente más humilde, se las ingenia apenas puede para conseguir una radio o un televisor. Y cuando el nivel de vida crece consiguen un estéreo o un reproductor de videos. Todos buscan entretenimiento, información, diversión, conocimiento. Lo buscan porque lo necesitan. Sienten necesidad del objeto artístico: la película, la comedia, el drama, el programa educativo sobre pueblos y animales. Todos necesitan volar con su imaginación y recurren para ese vuelo a los productos del arte,

porque el arte se ocupa de las formas, de crear objetos de la imaginación, y a través de la imaginación, se ocupa del presente.

¿Qué ocurre en nuestro presente, en el plano más íntimo y personal?

Vivimos dando testimonio. Necesitamos contar cualquier cosa que nos ocurre.

Un accidente, una mirada cruzada en la calle, un altercado con un desconocido, etc. Necesitamos comentar lo vivido en la jornada. De eso viven los cafés de las ciudades, son mesas alrededor de las cuales las personas se cuentan unas a otras lo que les ha ocurrido. Lo mismo ocurre alrededor del fuego, o en el salón de reuniones de una comunidad campesina. ¿Por qué lo hacemos? Porque la vida nos pasa por encima raudamente, velozmente, implacablemente. Cada instante, mientras se pierde en nuestro pasado, nos lleva inexorablemente hacia el final de nuestro destino. Y necesitamos detener ese instante, hacerlo regresar, sacarle el jugo, descubrir en él los matices que vivimos pero que aún no comprendimos. Por eso usamos casi más tiempo en testimoniar que en vivir. Vivimos dando testimonio. Lo ocurrido en un instante es tema de horas de conversación, de reconstrucción. Reconstruimos lo vivido para poder conocerlo mejor. Y así reconocernos.

Pero a algunos, en la sociedad, no les basta testimoniar, no les alcanza. Necesitan que esa fuerza se transforme en una obra, en una ficción, en una creación autónoma que esté al lado de la realidad pero que sea otra cosa. Y la sociedad necesita de esos creadores, que sintetizarán en músicas, en visiones, en relatos, en objetos artísticos, lo que a la comunidad le está ocurriendo. Así, en un país devastado por la corrupción, el arte creará obras que la denuncien, la desvisceren, revelen su esencia. En una sociedad hipócrita y fundamentalista, será el arte el que escandalizará, en una sociedad que viva en la amnesia de su historia, serán los artistas quienes harán saltar los candados de la remoción y harán ver los harapos vergonzosos a que se ha reducido la memoria. En un país ennegrecido el arte servirá para que todos vean mejor y más lejos. En un país encandilado, el arte será la pantalla que permita divisar lo que el reflejo impide notar. En un país donde los derechos humanos son violados, el arte será el crítico implacable de esa violación. Por eso el arte no tiene más partido que el de la crítica, la intuición formal, y un compromiso con todo lo que le ocurre a la nación. ¿Qué quedará de nosotros cuando no estemos más? Las películas, los documentos, los relatos, los dramas, las esculturas, la creación. Allí estará diseminado en modo fragmentario e incompleto, lo que fuimos y lo que no pudimos ser.

Pero el arte que se engarza en lo real se diferencia también de la realidad. Por un aspecto. Si la realidad es dura, aburrida a veces, monótona y repetitiva; si en la vida nos ocurre lo bueno y lo malo, lo feo y lo bello, en arte, todo, absolutamente todo lo que cae bajo su rayo de acción, debe ser tocado por la luz de la belleza y la verdad. La belleza en cuanto forma orgánica a su ser.

El arte nos permite ver el horror sin bajar los ojos. Porque la belleza con que nos lo muestra nos ayuda a asumirlo, a conocerlo y nos da fuerzas para indignarnos, conovernos, sacar nuestras conclusiones y decidir nuestras acciones. El arte no cambia las condiciones materiales de nuestra vida, pero toca profundamente nuestro sentir, nuestro espíritu. Por eso lo necesitamos tanto como necesitamos el pan. Porque sin arte, una nación muere de aburrimiento, de amnesia y de fealdad. El arte molesta al poder, porque lo critica y desenmascara cuando no cumple su función de servicio.

Por eso en nuestro país, no hay dinero ni recursos para los artistas. Porque un estado que estuvo tantos años pasando de los puños de los violentos a las garras de los ladrones no tuvo ningún interés en sostener a creadores que lo pudieran criticar y sacaran a la luz su esencia.

El arte no puede estar al servicio del poder. El arte está al servicio de la verdad y de la belleza. Y los artistas crean sus obras en este país, desde el margen, desde lo profundo y esa belleza surge y la sociedad se la apodera. Y ciertas melodías quedan grabadas, ciertas películas serán eternas, ciertas poesías quedarán para siempre en los labios.

Por eso creo que se debería escribir en nuestra Constitución, un capítulo destinado a la cultura y una sección destinada al arte. Para que sea precepto constitucional, mandato del pueblo, que las autoridades prefecturales, municipales, y universitarias financien el trabajo de los artistas y su difusión en la sociedad. Me parece criminal que dejemos en manos de las multinacionales del entretenimiento la producción artística con que nuestro pueblo se alimenta (a través de la televisión, por ejemplo) cada día. Los productos culturales no son bienes y servicios como los demás productos materiales. Nuestras leyes

deben defendernos del uniformismo y homogenización cultural producido por la globalización.

El espacio del éter televisivo deberá reglamentarse en modo tal, que cada canal deba programar un porcentaje de su tiempo producciones culturales nacionales. Es más fácil para un empresario comprar un enlatado venezolano o mexicano que producir una telenovela o un drama o una película nacional. Eso debe ser revertido como objetivo del Estado boliviano. Para que nuestro país, riquísimo culturalmente, pueda difundir su propio imaginario a través de todos sus canales.

Así lograremos crear también un mercado del arte que exprese nuestra riqueza cultural. Hagamos vivir a nuestros artistas porque ellos nos ayudan a vivir. Esto significará con el tiempo, fuentes de trabajo para técnicos, artistas, porteros, empleados. Se habilitarán espacios para representaciones, conciertos, exposiciones. Se generará la costumbre de asistir a estos eventos, esa costumbre ampliará la necesidad de consumirlos, y de emularlos. Surgirán nuevos artistas cuyos padres no deberán agarrarse la cabeza para disuadirlos de tal vocación. La sensibilidad individual tendrá el eco que merece porque el artista es, en la sociedad, el reactivo espiritual, imaginativo que da forma a lo que a la sociedad le ocurre. Que surjan los artistas y que no deban morir de hambre para poder expresar esa belleza y verdad que a todos nos alimenta.

O CARNAVAL TEM UM REI

Por Augusto Boal

O Carnaval tem um Rei: o Rei Momo. A obesidade é uma doença, mas muitos gordos sonham em ser o Rei dos Doentes.

Francisco Alves foi o Rei da Voz, o futebol tem rei e, na Itália, até imperador, porque Adriano era o nome de um tirano que virou centro-avante. Existem Reis das Quadras, Rei do Rique, Rei das Pistas.

Rei por toda parte: no Rio, um restaurante se chama Rei do Bacalhau; outro, O Bacalhau do Rei. Na Noruega, um dia jantei em um restaurante que se chamava Rei do Bacalhau em Soda Cáustica, que é uma forma local de se preparar esse peixe, enterrado uma semana em soda cáustica antes da frigideira - e depois de bem lavado, é claro. Delicioso.

No campo, o Rei da Soja; na cidade, o Rei na Noite.

Só fica faltando o Rei da Morte, mas em Porto Rico eu vi um anúncio na beira da estrada que jurava: “Para o seu defunto bem amado, melhor que o nosso cemitério, só mesmo um lugar no Paraíso, ao lado do Cristo Rei”.

Rainhas também proliferam: Rainha dos Baixinhos, Rainha da Uva, Rainhas de Beleza. Sem esquecer que a minha mãe era a Rainha do Lar.

Por que essa obsessão pelos títulos de nobreza? Em parte, ela reflete o desejo de sermos excelentes, superar barreiras, mostrar que somos capazes de muito mais: somos reis.

Quase sempre, porém, essa é uma forma agressiva de menosprezar os plebeus como nós, turba ignara, que só servimos para vassalos e para a produção de aplausos... ou para o lixo.

A Monarquia necessita de insígnias: a Coroa, além de mostrar que o rei é Rei, mostra que nós somos cabeças descoroadas. Coroar um rei significa roubar a coroa da nossa cabeça nua.

As Monarquias, por assim dizer, *laicas*, também existem no seio da República: na moda, no esporte, na economia e, sobretudo, nas Artes.

As Monarquias econômicas se sustentam no poder do dinheiro, e suas insígnias são os automóveis luxuosos, mansões com muros eletrificados, seguranças armados.

A Monarquia Artística se sustenta na Mídia que determina quem é Artista e quem não: só é Artista quem aparece na televisão e nas colunas sociais, que são as suas insígnias.

A Mídia faz supor que ser Artista é dom divino, coisa de elite, que só a própria Mídia tem a faculdade de descobrir e... vender. A Monarquia Artística faz parte da Economia do Mercado.

Arte, no entanto, é a própria condição humana — ser artista é ser humano. É a forma pela qual as crianças aprendem a viver em sociedade. Fazendo Arte: teatro, música, dança, pintura...

Fazendo teatro, as crianças compreendem as relações sociais entre pai e mãe, médico e doente, primo e irmão, polícia e ladrão... Improvisam cenas dentro do mais puro estilo de Stanislavsky, cheias de emoção e memórias emotivas.

Não só teatro: toda criança é arquiteta e brinca na areia, construindo casas. Toda criança é artista plástica e, se lhe dão lápis de cor e papel, pinta. Se lhe dão massa

de modelagem, esculpe. Quando ouve música, até o bebê baila e ri feliz. É assim que se aprende a viver, bailando, porque somos todos bailarinos, artistas plásticos, cantores e atores, desde criancinhas.

Aprende-se a sorrir pela Arte: quando acerta, a criança ri o riso de felicidade; quando erra, o riso de quem descobre o erro. A criança que não ri até os três anos de idade, jamais conhecerá os prazeres da alegria, e viverá para sempre em preto e branco, sem as cores da felicidade.

O ser humano, porém, como qualquer animal, necessita de território para viver, mover-se, reproduzir-se. Poucos, porém, aprendem Solidariedade, a mais fácil das disciplinas.

Os predadores avassalam suas vítimas. A cada momento, inventam novo nome para designar a mesma predação: colonialismo, imperialismo e, agora, globalização. O Mercado, que é sujeito e mentor da globalização, invade a intimidade de nossas casas, na TV e nos jornais, na Internet e no telefone, para nos obrigar a comprar e recomprar os seus produtos.

O Mercado cria a moda e os padrões de Arte. Nega a verdadeira Arte, pois que Arte é a diversidade e não a reprodução *ad infinitum* da mesma idéia ou coisa.

O Mercado quer que compremos a mesma marca de tênis e o mesmo rosto de ator, a mesma lavadora de roupa usada pela atriz da telenovela, ou pela sua criada negra.

A globalização não quer globalizar a fraternidade, a medicina preventiva, a luta contra a fome. Quer criar Mercado e, por isso e para isso, não cria a mercadoria que vai satisfazer as necessidades do consumidor: cria os consumidores que vão satisfazer as necessidades do Mercado.

O Mercado quer destruir a Arte que nasce no coração de cada um de nós, e substituí-la pelo simulacro de arte exposto e proposto pela mídia, onde o nosso lugar é no auditório que aplaude sob comando, e ri quando mandado.

Para lutarmos contra a globalização temos que desenvolver, em cada um de nós, o artista que vive dentro de nós, e que foi amordaçado quando nos obrigaram à condição de apenas espectadores.

Para isso, os Pontos de Cultura¹ são essenciais ao Brasil que se transforma — hoje, mais do que nunca —, porque eles permitem e estimulam o desenvolvimento artístico e intelectual de todos, e não apenas de alguns eleitos.

Os Pontos de Cultura são o exemplo máximo de Democracia, pois apóiam os núcleos que já existiam com seus próprios seus projetos, sem impor censuras ou limites.

Nos Pontos de Cultura, a Arte é essencial, até mesmo por uma razão científica, neurológica: porque existem Linguagens Informativas e Linguagens Cognitivas. Para a mais completa compreensão do mundo, temos que nos valer de todas.

Quero que fique claro: qualquer linguagem tem, como função essencial, transportar informações — fatos, idéias, emoções, sons, cores e formas. Toda linguagem é, portanto, *Informativa*. Outras, além das Informações e Conhecimentos que transportam, são, em si mesmas, Conhecimento.

Nas Linguagens Cognitivas, o Conhecimento é a própria Linguagem. A música, a fotografia, a dança, a escultura, a pintura, todas as Artes são Linguagens Cognitivas — pois Conhecimento não se reduz apenas àquele que pode ser verbalizado com palavras, mas inclui aqueles que são compreendidos pelas sensações e emoções.

1 El gobierno de Lula, mediante el programa Cultura Viva, implementó el proyecto Pontos de Cultura (puentes de cultura): subvenciones a comunidades humildes otorgadas por concurso a los mejores proyectos educativos comunitarios. En 2005 varios cientos de estos “puentes” funcionaban en la ciudad de Sao Paolo. (Nota de la Ed.)

Dou um exemplo: a partitura de uma canção está escrita em uma Linguagem Informativa que pode ser lida por todos que a conhecem; ela transporta informações sobre sons, tempos e claves. Ao executar essa partitura, ao realizar essas claves, tempos e sons, o pianista os traduz pela sua sensibilidade de artista e cria a canção que ouvimos e ressoa — esta é Linguagem Cognitiva. Na partitura, a canção é apenas informação; executada, sonora, é Conhecimento. Os significantes da partitura se traduzem nos significados da Arte do pianista.

Um quadro é Conhecimento, mesmo que nada se explique a seu respeito — basta que o espectador o sinta, perceba e frua. O histórico do quadro pode nos trazer Conhecimentos adicionais, modificando a percepção que dele fazemos. Ele, em si, no entanto, já era Conhecimento.

Se nos dizem que a modelo da Mona Lisa era uma distante e bela dama, ou frágil rapazinho enamorado do pintor, isto pode nos oferecer novos ângulos de observação e fruição desse quadro, provocando, em nós, novas reações e sentimentos. O quadro, porém, já nos havia proporcionado Conhecimento, isto é, já se havia integrado dentro de uma estrutura ampla de valores, idéias, emoções e razões que já possuíamos anteriormente em nossa memória ativa, consciente ou não.

A Informação, para se transformar em Conhecimento, deve ser associada a outras informações e valores que já possuímos e que lhe darão sentido e valor em um quadro moral e ético.

Conhecimento é a Informação estruturada que permite a tomada de decisões éticas, pois a ética é uma invenção humana que nos afasta dos instintos animais. As informações do mundo exterior nos chegam pelos sentidos através do *córtex* cerebral, mas o que temos guardado no subsolo do nosso cérebro (*paleomamífero*), fruto de anteriores informações recebidas, vai influenciar nossas novas percepções, ao recebê-las. Se o nosso cérebro está inundado pelo lixo informativo, distorções e falsidades que nos jogam em cima os meios de comunicação e a publicidade, estas irão deformar o nosso precário entendimento.

Os Pontos de Cultura não se devem limitar a produzir a arte pela arte, mas devem situá-la dentro do nosso contexto histórico — os Pontos de Cultura são brasileiros e não correias de transmissão de ritmos, formas e idéias importadas, sem reflexão.

Criemos a nossa arte, seja qual for, mas nossa!

Claro que podemos — e devemos! —, dialogar com outras formas culturais e com as artes estrangeiras. Diálogo e não imitação: isso deve ser feito antropofagicamente, como diria Oswald de Andrade. Devemos ser eruditos, pois erudição é o conhecimento das culturas alheias, mas, sobretudo, devemos ser cultos, criando a nossa!

A minha grande admiração pelo Projeto dos Pontos de Cultura vem do fato de que não nos obriga a nada, mas nos permite tudo: nesta confrontação de idéias, neste cotejo de tendências — que é o contrário da globalização! — eu tenho plena confiança na inteligência humana: creio em nós.

Nós aprenderemos a ser nós mesmos, e não aquilo que nos ordena a Mídia. Seremos livres para criar: seremos artistas!

LOS MEGATEXTOS O LA PATETICA BUSQUEDA DE MEGAGLORIA

Por Benjamín Galemiri

En París una atractiva y muy conocida editora de una gran transnacional me preguntó de dónde venía esta obsesión escritural por adjetivar y la grandilocuencia narrativa en mis escritos.

Ella tenía entre sus manos la edición francesa de *Infamante Electre*. Quise largarme con un discurso pomposo y afectado para impresionarla, como siempre sucede cuando me enfrento a una mujer inteligente, pero decidí por una vez en mi vida decir la verdad nada más que la verdad.

Sutilmente emocionado recordé la sed bíblica que alimentó mi infancia, proviniendo de una tradicional familia judía sefardí, el estudio del Antiguo Testamento era manantial obligado al desayuno, al almuerzo y a la comida.

Esas hiperbólicas historias cargadas de sexo, humor, absurdo, misterio, elevación y ambición religiosas envenenaron dulcemente mi infancia, con mares abriéndose al paso del Pueblo Elegido, zarzas ardiendo en señal de presencia divina, plagas horrendas y no por eso menos cómicas castigando a los paganos, pero sobre todo, hipnotizado por el lenguaje manierista, hechizante y de altísimo vuelo poético de los profetas de la Biblia.

Me encontré por cierto con mi primer profeta en la figura de mi padre, falso aunque adorado Mesías también, capaz de hacer creer que un asesino era una mansa paloma como abogado defensor, o como juez del crimen disectando las leyes mas temerarias y que caían sobre los acusados como verdaderos rayos de furia de los tiempos por todos los tiempos.

A través de mi infancia, mi adolescencia y juventud, nunca dejé de admirar secretamente a los grandes parlachines, y contenedores del mundo en la verbalidad y el ejercicio del adjetivo, a veces simples ciudadanos, otras, grandes escritores como Borges, el Rey Salomón, Albert Cohen, Eurípides, Woody Allen, Bob Dylan, Glauber Rocha, Federico Fellini, Godard, todos embebidos de un amor desmesurado por los grandes relatos de todos los tiempos, figuras clásicas antes de nacer.

Yo quise ser un clásico desde los cinco años. Para ser un clásico había que armarse hasta los dientes en el dominio de los mega-relatos o historias-ríos como dirían mis queridos eruditos franceses.

Narraciones enrevesadas y laberínticas, donde el adjetivo marcaba el imperio de las pasiones, y por ese camino se llegaba a los grandes poetas como Neruda, Huidobro, Lihn, Parra, Mistral, fantásticos mentirosos que mitigaron los dolores de todo un continente con sus dotes escriturales.

Desde que escribí mi primera obra teatral a los 17 años, *Escaparate*, yo ambicionaba el mundo, la historia sistémica que hiciera eco en Alemania, Francia, Oriente y Chile.

El mundo no era suficiente, y mi deseo de universalidad siempre fue algo natural en mi escritura, seguramente producto de mi educación francesa, pero también del deseo de salir del anonimato para paliar mis culpas y fallas existenciales.

Fuera Moliere, Racine, Walth Withman, Ionesco, Arrabal, o Fellini, Antonioni, Godard, Albert Cohen, Elias Canetti, Bashevis Singer, todas mis predilecciones escriturales o cinematográficas partían de autores apegados a los grandes relatos de

todos los tiempos, con un potente mundo moral que atravesaba la modernidad y la antigüedad, y se dejaban escapar los Edipos, que penetran a todos los personajes masculinos de mis obras, vivimos en un continente de Edipos fracasados y banales, yo soy uno de los paradigmas mas ridículos, pero también vivimos en una América marcada por la contradicción de Electra, extraordinario complejo freudiano que siempre habita a las personajes mujeres de mis obras, valientes pero avasalladoras hembras que asustan y fascinan a las actrices parisinas.

Debajo de todas mis hiper narraciones estás por cierto el territorio donde soy libre finalmente y se rompen todas las ataduras, se extinguen las cárceles, y se derriban muros y fortalezas, el lenguaje.

La idea de que aún estamos viviendo épocas bíblicas, y que cada uno de nuestros actos tiene una significación sagrada o mítica, me envuelve hasta el día de hoy, y al escribir mis obras teatrales es en el mundo en quien estoy pensando, siempre manteniendo como base a los megatextos como ahora a Franz Kafka, que para mí, como lo he dicho muchas veces, era un escritor chileno, seguramente nacido en Lumaco, que describía muy bien la burocracia del lenguaje.

El lenguaje de los profetas puede ser hoy, imaginando un mundo imposible, complejo y absurdo al mismo tiempo donde la fantasía desbordada y letal cubre el perímetro de nuestra condición humana.

Regar ese apabullante bosque o desierto llamado lenguaje es la vocación principal de mis obras, y también de los grandes relatos de todos los tiempos principal amigo de *Las Mil y una Noches*, de *La Ilíada*, de *La Guía de los Perplejos*, del *Libro del esplendor*, y de todas las mas maravillosas mentiras que nuestros antepasados nos han transmitido para escapar a la muerte.

Para eludir el fin de nuestros días, necesitamos una catedral de palabras, invenciones y futurología, y yo escribo para escapar a ese proyecto fatal, Pero también para ser amado por todas las mujeres del mundo.

Esa búsqueda de amor insaciable, insana y hartó cómica, no puede sino estar levantada en un territorio plagado de millones de palabras que aturden la conciencia femenina.

Para mí que veo a las mujeres como semidiosas, la única manera de dominarlas es a través de la construcción de exquisitos y malditos dispositivos de lenguajes que hablan a su vez miles de lenguajes, que se citan a sí mismo, y que se entierran al final una daga que es la capa mas profunda de la palabra nunca dicha, nunca pronunciada.

Mi propia y desesperada búsqueda de amor es también mi búsqueda de la obra que acabe con todas las preguntas que acechan la conciencia del ser humano sin tregua, es poder escribir aquella obra que encante a todo el mundo, y que detenga ese tráfago malvado de pensamientos y que traiga una especie de paz moral inmanejable, como un maremoto verbal, y que dejara a hombres y mujeres en un estado extático propio de los místicos.

Esta sería la clave de mi escritura: la palabra que se carga de miles de adjetivos y sinónimos, tratando de dar con un significado que al final no llega a su objetivo, y se extravía en el camino.

El *Ulises* de James Joyce por ejemplo, que a mí me parece la novela más divertida de la historia de la humanidad, es del tipo de banquete que a mí me place disfrutar y tener como modelo.

Me gustan las historias generosas, derrochadoras, desbordadas, mentirosas, las

estructuras mesiánicas, en donde cabe el delirio y la grandeza aunque también la caída.

La caída que es uno de los temas fundamentales de mi escritura es también un tema propio de los megatextos, el deseo de éxito y el horror al fracaso, que enmascaramos justamente con un aparatoso sistema de palabras inconducentes y mareadores.

Pero la verdadera fuente de todas las fuentes de donde bebe mi escritura es la *Kabbalah* judía, misterio que encierra la llave de las llaves, y que está destinado a responder a la pregunta de la creación.

Este gran libro en crisis llamado *El Libro del esplendor*, o la *Kabbalah*, está subsumido en todas mis escrituras, que aspiran a lo mismo que aspiraban los cabalistas o místicos judíos y cristianos liberales, la transliteración de las palabras, porque el inmenso libro de todos libros es aquel que cada vez tiene un significado diferente o miles de significados, eso quiere decir que son las palabras las que se mueven eternamente a través de los siglos de los siglos, y ya que no hay progreso moral entre los seres humanos, la obra que queda escrita deberá tener un motor inmóvil que haga cambiar los significados a través de los siglos en forma autónoma, e independiente del lector.

Mis obras aspiran patéticamente a lo mismo, a ser escrituras proféticas en constante movimiento, sin ninguna explicación y con todas las explicaciones a un mismo tiempo.

Obras monistas, donde estarían resueltas todas las preguntas más lacerantes pero al mismo que estarían desvanecidas las respuestas.

La pregunta más común entre los cabalistas es ¿por qué Dios hizo el Mundo?

¿Qué había antes de la Creación?

¿Por qué Dios se echó a un lado para que pudiera haber Creación?

No había sitio para Dios y la Creación.

Todas esas preguntas y otras, intentan estar en mis escritos, y sin duda están en las obras que he admirado siempre.

“Debajo de cada muerte hay una culpa” dijo un gran cabalista español.

“El talento sin compasión no vale nada” dijo el mas grande cabalista de todos los tiempos.

Estas frases obsesionaron mi infancia, y la siguen enfervorizando ahora a los 48 años, y me doy cuenta, que todos los grandes escritos y megarelatos, incluídos *El capital* de Marx, no son más que fantasías e ilusiones para eludir la idea de la finitud humana.

Mis obras aspiran a ese ideal sagrado y profano al mismo tiempo, mis carcajadas en mis propias obras teatrales son tanto a la frágil función del arte en el mundo y mismo tiempo al reconocimiento del patetismo de mi condición humana.

Toda escritura esconde una culpa.

También en París una experta en Literatura observó la capa religiosa de mis obras, y la asoció a las escrituras del deseo, de las que adhiero, y que tienen que ver con la obsesión de los mega relatos, todas mis obras son obras de aliento espiritual o religioso,

Jethro o los principios de la fe es la abominación de una familia que no puede salvarse si no es con la risa de Dios, es la paroxística odisea moral de un grupo de

renovados que no encuentran bienestar moral en nada y solo la desnudez de la caída ante Dios les da una gota de esperanza, y sobre todo *Infamante Electra*, que es el deseo de fundirse en el universo místico como única fórmula de sanación final a los desagrazos del amor, las tardanzas de la justicia, la melancolía que ronda a las mujeres y el deseo abrumador y fatigante de ser comprendido a toda costa que perpetúa al hombre en un triste esclavo de su destino.

Finalmente este deseo de reconocimiento que llevo dentro desde que mi padre me reveló que me amaba cuando me destacaba en algo, y que se acrecentó cuando él murió y me dejó con la misión del objetivo de sobresalir, esconde un narcisismo desbordante, una egolatría infantil inconmensurable, pero también un deseo de eternidad imposible.

En Francia Fernando Arrabal, que fue quien inspiró mis primeras obras y todas, hizo el prólogo de *Infamante Electra*.

El día del lanzamiento de mi libro en París, ver a Arrabal hablar de mi dramaturgia con ese amor de padre y con ese entusiasmo de un muchacho de veinte años, me hizo recordar la rabiosa promesa hecha a mi padre y a mi hermano, sean benditos por los siglos de los siglos, de elevar el apellido Galemiri hacia Dios.

Al alcanzar la gloria, bochornoso sentimiento provinciano, invoco a mi padre y a mi hermano, y de paso, gano la portada de Libération.

Mi ego no se detiene.

El día que se detenga, no escribiré más, pero no temo, la vida es muy corta, como para vaciar mi inmenso y patético ego.

Pero sobre todo no temo porque la idolatría a los grandes textos de todos los tiempos alimentarán mi fantasía traiguenina hasta la última gota de mi última obra antes del final.

Escribiré, escribiré las grandes historias que se han contado miles de veces pero con toda mi furia y mi candor al mismo tiempo.

¿EN QUÉ DRAGONES ESTAMOS CREYENDO?

Samuel Vasquez entrevista a Fernando Arrabal

CLOV: PARA QUE SIRVO YO

HAMM: PARA DARMERESPUESTA

El autor es nada. Lo que cuenta es lo que dicen los personajes. Y eso es así en el teatro desde que, hace 40 siglos, Horus venció al hipopótamo a la sombra de las pirámides de Egipto, y desde que los personajes teatrales caldeos, en la Asiria de hace treinta y cinco siglos, discutían sobre la relación amo y esclavo casi con la misma profundidad que lo haría, tantos siglos después, Hegel. Recordemos que la grandeza y la miseria del hombre de teatro la describe una vez más Beckett en *Final de Partida*:

Hamm: ¿No estaremos significando algo?

Clov: ¿Significar nosotros? Pero ¡qué tontería!

El teatro, a partir de cierto momento, comprueba que tiene una limitación, y esa limitación es que no dispone de un comentario novelístico. Un hombre de teatro, autor o director, no tiene la posibilidad de contar lo que está sucediendo. Pirandello dice: *“En el teatro los personajes no representan la comedia. Son los actores los que la interpretan. Los personajes están en el libro del autor, y nada puede hacer el autor que no sea a través de estas voces de los personajes”*. El hombre de teatro, autor o director, está condenado a permanecer en la sombra, incapaz de asumir la paternidad de su propia obra. El hombre de teatro sólo dispone de un personaje y este personaje sólo existe en el diálogo.

- Muchos están defraudados. Les parece casi una estafa que el anarquista, surrealista, creador del Teatro Pánico, sea cordial y afectuoso y no haya escandalizado a la arquidiócesis. Por una vez más, el seco y duro retrato hablado del sindicato no corresponde al rostro vivo de la persona buscada, pero nadie quiere admitir error en el dibujo que es ya histórico: El error debe estar en el rostro.

Yo he venido aquí a aprender. He quedado muy defraudado de los colombianos, porque si hago una sola excepción de parte de los colombianos, los demás no me han querido hablar de nada. No digo que sea una cosa inaudita. Es una cosa corriente. Cuando se va a un país que tiene un problema, la gente no quiere hablar del problema. Yo solamente he encontrado un colombiano que me quiera hablar del problema de Colombia. Yo siento mucho que aquí estoy un poco postergado. Me gustaría haber dialogado con los colombianos. Quizás haya sido por esas publicaciones que hacen de mí un personaje arrogante que no corresponden en absoluto a la verdad. Yo no hago nada porque cunda esa idea de que soy un personaje estafalario, daliniano. No hago nada por eso. En realidad esa figura la han creado los fascistas españoles para compensar. Para justificar el hecho de que no me representaran mi teatro, inventaron cosas de todo tipo: que yo hacía

bocadillos de mierda... que yo quería escandalizar... Así justificaban el prohibir la representación de mi teatro.

Se esperaba que a la muerte de Franco yo pasara factura puesto que Franco había prohibido mi teatro, Franco me había metido en la cárcel, y yo había escrito la única carta pública a Franco, una carta editada en Francia a más del millón de ejemplares. Eso quiere decir que, como era bilingüe, la compraron sobre todo los españoles. Entonces se esperaba que yo pasara factura. Que yo me pusiera como un excombatiente, y eso me molestó. Desde el primer momento yo pensé que el franquismo era agua pasada que no movía ningún molino y que había que construir otras cosas.

-Cuando todos esperan una jugada lógica del artista, él se desmarca. ¿Cuándo y por qué sales de España?

Yo salgo de España en el año 53, y salgo por motivos literarios. Yo tengo la idea mágica de que atravesando las fronteras, ese teatro, del cual mis amigos me están diciendo que es un buen teatro, se va a estrenar y se va a editar. Tengo esa idea mágica. Idea mágica que es muy común. Y tengo la suerte de caer tuberculoso lo cual me permite que, en efecto, poco a poco, con suerte, se vaya haciendo mi teatro y se vaya editando. Pero es cosa de suerte. Yo me he beneficiado de una situación de mucha suerte: me han metido en un tren que circula muy bien. Un tren que tiene varios nombres: en unos lados se llama *teatro de vanguardia*, en otros *teatro del absurdo*, en otros *teatro de protesta*, incluso en algunos países *teatro neodadaísta*. Y ese teatro circula muy bien sobre todo, pienso, porque viene de París. París tiene una garra que no tienen otras capitales del mundo, y dios sabe por qué. Entonces, de esa locomotora que atraviesa las fronteras yo soy un vagón más. Hay otros vagones que el destino ha querido que se olviden. Adamov, por ejemplo. Hay que tener en cuenta que yo estoy allí como gallina en corral. Primero porque cuando yo comencé a escribir teatro no sabía que existía ese teatro. Y segundo, los autores que hacemos parte de ese grupo no tenemos nada en común. Lo único que tenemos en común es que nos han metido juntos en los libros. Otra gran diferencia es que Ionesco y Beckett, desgraciadamente, han dejado de escribir teatro hace veintisiete años, y yo sigo escribiendo teatro.

(N.A./ La fecha en que se realizó la entrevista es anterior a la muerte de Beckett y de Ionesco).

A la muerte de Franco tus obras se ponen en España.

Sí, por completo. Naturalmente al llegar la democracia a España ceso de ser *una de las seis personas más peligrosas*, como me definieron los franquistas, lo cual es un elogio inmerecido puesto que me ponían al lado de Lister, de la Pasionaria, de Carrillo, es decir, de personajes que en realidad eran peligrosos para Franco, y yo solamente era un escritor.

De dónde proviene eso.

Proviene... yo pienso que lo que más les encabrita es que, como ellos dicen, yo *triunfo* afuera. Esas grandes palabras que utilizan los españoles, *triunfo* y

fracaso, que no cuadran en el teatro, que no caben en el teatro. El hecho de que se me represente constantemente en grandes teatros extranjeros les mortifica, y, desde luego, haber publicado la *Carta a Franco*. El régimen franquista, la España franquista no puede justificar la prohibición de un teatro que está representado en el National Theater, en la Comedie Française. Naturalmente a la muerte del dictador la situación cambia y ahora se representa mi teatro normalmente, mis películas se han hecho, incluso me han dado un premio de novela.

¿De qué obras se han hecho montajes en España recientemente?

En España se han montado una serie de obras, y yo pienso que quien mejor las ha montado ha sido Augusto Fernández, el argentino. El ha montado *Oye Patria mí Aflicción* una obra que, desgraciadamente, he montado yo mismo dos veces. Una vez en el Brasil con Ruth Escobar, y otra vez en Alemania con María Schell. Sin embargo cuando la montó Jorge Lavelli hace cuatro años en París, la montó infinitamente mejor que yo.

En alguna parte leí que habías encontrado la dimensión definitiva de “El Arquitecto y el Emperador de Asiria” a través del montaje que de ella hizo Jorge Lavelli, quien recortó en gran medida el texto original.

Yo diría otra cosa. Yo lo que diría es que me he beneficiado de que los que yo creo que son los mejores directores han montado mi teatro, o lo están montando. Ellos toman mi texto con cierto respeto pero también como un pretexto. Así que está mi obra y a la vez el enriquecimiento que ellos hacen de ella, de tal manera que en la próxima obra que voy a escribir me voy a servir de lo que ellos han aportado. Yo viajo mucho más de lo que viajan mis colegas. Mucho más de lo que viajan Ionesco y Beckett. Viajo para ver estas puestas que me interesan tanto. Ahora estoy con mucha impaciencia por ver lo que ha hecho Elisa Samoilovich en la Argentina con *Primera Comunión*. Mañana salgo para allá. Y me hubiera gustado tanto ver tu producción de *El Arquitecto...*, porque me han llegado ecos muy interesantes, he oído de ella lo mejor, y he quedado fascinado con tu dirección de *El Bar de la Calle Luna*, que es un nombre que no puedo olvidar pues así se llama el bar que está más cerca del piso donde yo viví de los nueve a los veintidós años.

A mí me han aportado mucho unos cuantos directores en el mundo como el japonés Terayama, Tom O'Horgan, el alemán Klaus Grüber, una serie de latinoamericanos extraordinarios. Yo diría que también me han aportado mucho los pintores. Pienso que tú deberías leer una obra mía que se llama *Y pondrán esposas a las flores*. Yo estoy celoso de tu puesta en escena porque, en esa obra, que es la única que he dirigido bien, (yo he dirigido poco teatro, unas doce o quince veces en mi vida), pero esa obra es la que menos mal dirigí. Allí, yo también intenté hacer estallar el escenario, como lo haces tú, pero pienso que lo tuyo es mucho más interesante, mucho más natural. Yo quería contar los recuerdos que tuve en la cárcel, entonces cuento mi cárcel: una cárcel fascista, una cárcel brutalmente católica, con el catolicismo español de látigo, el catolicismo que existía en las cárceles españolas. Pero todo eso es transitorio. Lo importante no es que haya un cura que golpee a quien no quiera rezar el rosario, lo importante es la obra en sí, y yo la he dirigido no tan bien como tú, desgraciadamente. Por eso yo prefiero que los directores monten mi teatro.

En “Severa Vigilancia” nosotros hemos hecho de toda la sala una cárcel. A diferencia del común de los montajes donde se chantajea al espectador moral o políticamente o se busca su complicidad en el chiste, aquí él es, de entrada, reo. La obra comienza en el momento mismo en que el espectador traspone la puerta. Es requisado, reseñado, sellado en un brazo, conducido uno a uno a una celda donde es encerrado, hombres y mujeres separadamente. Actores y espectadores permanecen presos durante toda la obra con cadenas y candados. Tomando los experimentos realizados por los artistas plásticos, el espacio escénico está concebido como un espacio ambiental que involucra a todos, y donde la acción teatral, en algunos momentos llega a tocar a todos. Podríamos decir, en el lenguaje de las artes plásticas, que un «happening» sucede dentro de un «environment».

Estás contándome mi dirección.

La cárcel niega la arquitectura como habitat, como hogar, y adopta el espacio como cerco, como límite, reemplazando arquitectura por geometría. Como allí el hombre ha sido relevado de sus funciones y de sus necesidades, este espacio es una arquitectura sorda que no da respuestas. Es un marco donde se persigue que no viva ninguna imagen. En el lenguaje corporal el preso renuncia a la economía y eficacia de los movimientos y los convierte en ceremonia. Ceremonia ritual que posibilita la posesión del espacio cercado, creando unos códigos elementales donde el tiempo y el espacio son creados por los movimientos mismos. Se inventa así, con referencias inéditas hasta entonces, una nueva anatomía del espacio que busca dar sentido a un espacio no-significante, llenándolo de señales particulares, de cicatrices, hasta dibujarle una identidad...

¿Cuándo hicisteis ese montaje?

Hace cuatro años.

¡Pues es mi dirección!

Durante toda la obra los guardianes, rigurosos, imponen una estricta disciplina. Y sobre todo, celosa y enérgicamente, prohíben aplaudir.

Pues yo la dirigí así tanto en New York como en París.

Creo que es una experiencia muy fuerte para el público.

Sí, muy fuerte. Sobre todo la separación. Yo le pedía cierta violencia a los actores. Cuando les separábamos les introducíamos en la oscuridad de una habitación negra, y si la persona era muy violenta, la actriz o el actor medio le besaba o le acariciaba. Y si era al revés, si se comportaba suavemente, entonces se le brutalizaba. Como ves, hemos coincidido en esta obra.

¿Diriges en la actualidad?

Ahora ya no tengo la salud para hacerlo. Las últimas direcciones las hice en New York y en Tokio, hace tres años.

¿Con cuál de los directores de tus obras te has sentido más a gusto? ¿Con el Víctor García de “El cementerio de automóviles”, o acaso con el Lavelli de “El Arquitecto”?

Con el que más a gusto me he sentido es con Víctor García que se suicida. Pero hoy con el que más a gusto estaría es con un joven belga que se llama Bernard de Costair, que desgraciadamente estaba muy enfermo con Sida. Montó “*El Arquitecto*” en una especie de gran metrópoli. Como era un teatro enorme hizo una serie de calles en una gran metrópoli vacía. Esta obra la he visto de mil maneras. La he visto montada con sólo mujeres, montada con mujer y hombre... Tom O’Horgan, en una felicísima idea, la montó una vez con dos gemelos de Irak, y como la obra es tan pesada y en New York se hacen muchas representaciones, los gemelos se alternaban los personajes. También he visto horribles direcciones de esta obra. Ah, yo he dirigido una obra en el teatro de Lavelli. Una obra que se llama “*La Guerra de las Galaxias con Puerto Rico en la Frontera*”, y ahí fracasé absolutamente, fracasé totalmente. (*Arrabal se ríe de sí mismo con ganas*). Una obra que no está mal, ¿eh? Es que no me va. No me va esto de dirigir teatro. Es que uno está devorado... obligado a emplear toda esa maquinaria. El teatro que le han dado a Lavelli es hoy el mayor teatro de París. Para darte una idea tiene 28 metros de boca y algo más de profundidad. Es un estadio. Entonces... ¡Hay que emplearlo todo, caramba! Tienes de todo. Tienes el más moderno equipamiento técnico. Y tienes tanto tiempo... Yo quedé desbordado. Tengo muy mal recuerdo de ese montaje. Además, eso lo tenía que haber montado Lavelli porque ese es su teatro. ¡¿Por qué me mete a mí en el follón de dirigirlo?!

Esa capacidad de fracaso del teatro es sin igual. Eso de atreverse a fracasar debajo de un reflector que te señala como un índice de dios, ante ese desconocido que es el público, ante esa enorme, oscura e imprevisible pantera, es una cosa terrible. Se asemeja a Adán y Eva, vigilados por ese gran ojo que era dios, cometiendo el pecado original.

Sabes, en el teatro la historia es tan curiosa. Por ejemplo, cuando Bizet hace la ópera *Carmen* cree que es un fracaso tan enorme que se suicida. Cuando piensas en el caso de Rostand... Están montando *Cyrano de Bergerac*. Una semana antes del estreno los actores se reúnen y le dicen al director del teatro: “*Esta es una obra malísima. Nos vamos a cubrir de ridículo. ¿Por qué vamos a estrenarla? ¡Vamos a estrenar otras!*” Y el director del teatro les dice: “*Yo estoy de acuerdo con ustedes en que ésta es una obra ridícula, completamente insulsa. Yo estaría de acuerdo con que no se estrenara, pero ya no, tenemos unos compromisos. Porque les diré una cosa, el autor está de acuerdo con ustedes: piensa que la obra es malísima*”. Y se estrenó y ya sabemos lo que ha pasado.

Es que hay una imposibilidad histórica en el teatro. Por eso el teatro es implacable: o se está en el momento de la imagen teatral (que es efímera) o no se está. De ahí que la dramaturgia del espectador sea indispensable para que la obra se complete. El actor se inmola al instante teatral.

Eso es.

El teatro sólo tiene su oportunidad en el momento escénico que es exclusivamente presente. Renuncia incluso a la posibilidad de dejar para el futuro un testimonio confiable. El vídeo tan recurrido ahora, mata la especificidad del teatro, porque el teatro es un arte tridimensional que sucede en el tiempo presente del actor y del espectador, y transcurre en el espacio práctico que es contingente, y el video lo repite bidimensionalmente negándole su espacialidad y la univocidad con el tiempo del espectador. Al mirar vídeos sobre teatro se evidencia la muerte del ritmo, de la atmósfera, del modo de la obra teatral, y la inadecuación de la voz y la géstica de los actores. Hacer teatro es la comprobación irrefutable de que lo único que tenemos es el ahora. Existe un arte teatral pero no puede existir una historia del teatro porque no hay documentos que la respalden, que la demuestren.

Yo considero a los historiadores del teatro como gente que hace una obra de creación. Ninguno de nosotros nos considerábamos dentro de las etiquetas en que nos han metido. Ni nos hemos sentado en una mesa para decir vamos a hacer, ni siquiera, *Teatro Pánico*. Pero, sin embargo, hay grandes investigadores de teatro que hacen una obra de creación. Yo estoy pensando en gentes como Umberto Eco, como Martín Esslin quien hace el libro sobre el *Teatro del Absurdo*. Son gentes que tienen ideas que no corresponden a la realidad de nuestro propio pensamiento pero, ¿por qué no?, son ideas poéticas.

¿Cómo ha sido tu relación con Jodorowsky?

Siempre ha sido muy conflictiva y últimamente no lo es. Estamos muy encariñados ahora, pero siempre ha sido muy conflictiva.

¿Qué trabajos hechos con él recuerdas especialmente?

Bueno, personalmente con él hicimos el primer *happening* de la historia de la humanidad, en París, cuando creamos el *Pánico*. Luego él hizo varios montajes de obras mías en México, maravillosos. Y, por fin, hizo una película sobre un tema mío, *Fando y Lis*, que no funcionó. Pero él ha hecho cosas muy buenas. Sus películas, especialmente *El Topo*, han sido triunfos mundiales inesperados y sorprendentes aún hoy. Si compras la revista americana *Variety* del 1 de enero observarás que en el análisis de best seller de la historia del cine figura *El Topo*. Acaba de hacer una película, *Bendita Sangre*, que representó a México en el Festival de Cannes.

¿Cómo ha sido tu relación con Beckett?

Beckett es una relación que comienza en el año 55 y que, como es costumbre en Beckett, es muy fiel. Yo a mi hijo le llamé Samuel con la esperanza de que se parezca a él. No como escritor. Ojalá que mi hijo no escriba: que sea feliz. Sino con la esperanza de que tenga esta especie de arte de vivir que tiene Beckett tan extraordinaria. Desgraciadamente para él, acaba de morir la mujer con la que vivía, Susana.

Sí, Susana, que es quien recoge a Beckett gravemente herido por un mendigo en plena calle. Pienso que este hecho motiva decididamente su interés por los

mendigos, su marginamiento y el “sinsentido” de sus acciones: Cuando Beckett recuperado visita al mendigo en la cárcel y le pregunta por qué le ha atacado, el mendigo le responde, “¡No sé!”. ¿Te sigues viendo con Beckett?

Sí, sí. Le sigo viendo. Le veo muy poco. Le veo una vez cada tres o cuatro meses. Él está muy mal. Está muy ciego. No ciego, pero muy mal de la vista. Sin embargo, es mayor que Ionesco y Ionesco está en peores condiciones físicas que él. Pero a Ionesco le veo mucho más.

Beckett es un autor que me interesa muchísimo. Pienso que él inaugura una nueva manera de afrontar no sólo el Teatro sino la Literatura, rompiendo radicalmente con las estéticas narrativas anteriores. No más el autor omnisciente. No más la infalible tercera persona. Abandona su idioma materno y escribe en francés, para “escribir sin estilo”, para empobrecerse más, porque está interesado en una escritura de la penuria. Todo, para decir el silencio con palabras.

Como te digo, nos vemos desde el año 55 y siempre nos hemos llamado de usted y, por casualidad, recientemente me ha llamado de tú y ya nos llamamos de tú. Sucedió por un estreno. Se estrenaba en la Comedia Francesa una obra suya, y una persona para llamar un poco la atención, no se por qué motivos, montó *Final de Partida* con un decorado rosa-bombón y añadió muchos personajes. Al pobre Beckett se le caía una lágrima una noche que estaba conmigo. Había enviado a su editor y a un abogado a ver si se podía arreglar eso, para que no se hiciera en tales condiciones, pero no había manera. Le parecía una especie de insulto porque para él su obra es muy importante.

Para decirte cuán generoso es este hombre te cuento que acaba de regalar sus archivos a una universidad americana, y se ha conceptuado que valen 70 millones de libras esterlinas.

Total que cuando yo le veo tan preocupado, escribo un artículo que asustó a la Comedia Francesa y echaron abajo la cosa y dijeron que se iba a montar de otra manera. A partir de ese día él me tuteó. Él debió haber pensado, dado la edad que tiene, que siempre me había tuteado.

“Residua” fue el primer libro de Beckett que leí aún adolescente, y desde entonces me entusiasmé enormemente con su obra: “Textos para nada”, sus RELATOS, su trilogía novelística, “Final de partida” que considero una obra fundamental en el teatro de este siglo. Nunca he puesto en escena una obra suya, pero he trabajado mucho a Beckett en talleres con actores. Es asombrosa su precisión escénica, su tempo, su silencio, su talento para hacerse a un lado y ceder la palabra al personaje. Esto me interesa muchísimo más que el juego y el humor absurdo de Ionesco.

A mí me gusta más Ionesco de lo que a ti te gusta. Claro, Beckett es incommensurable. Beckett es un ser único... Se llevan muy mal los dos, ¿eh? Como ahora Beckett está medio ciego, menos mal que no podrá leer esto porque él lee español, y ni a uno ni a otro les gustaría que les comparáramos. Se llevan muy mal. Son cosas cómicas, claro, porque en realidad Ionesco es encantador. Es tan frágil... es enternecedor. Por ejemplo, si un periodista dice que el creador del *Teatro del Absurdo* es Beckett, él se pasa una semana sin dormir.

Gracias a montajes de obras de Arrabal varios directores latinoamericanos han alcanzado gran prestigio internacional: “El Cementerio de Automóviles” de Víctor García fue incluido en “Las Vías de la Creación Teatral” como uno de los montajes fundamentales del teatro contemporáneo, “El Arquitecto” dio a Jorge Lavelli resonancia internacional; “El Cementerio” lanzó a Julio Castillo como uno de los hombres de teatro más significativos de México. ¿Qué sabes del montaje que Santiago García hizo de una obra tuya?

Yo no lo he visto, desgraciadamente, pero me han hablado muy bien de ese montaje. Ocurre que ese hombre que hacía mi teatro en el momento en que Franco estaba en el poder, ahora me debe considerar enemigo de sus propias ideas, entonces ya no hará nunca mi teatro. Desde luego estas cosas cambian a velocidades increíbles. Puede ser que dentro de tres o diez años, si él y yo estamos vivos, de pronto García diga que yo soy el mejor autor, o al revés, de pronto diga que quien haga mi teatro está condenado a que le fusilen.

La militancia en una estética coarta la libertad imaginativa necesaria para moverse en el mundo contemporáneo. Ese tipo de militancia ha llegado a suplantar, en desafortunado equívoco, el estilo por la temática.

Sí. Es lo que estábamos diciendo esta mañana cuando hablábamos de la posmodernidad. Como si se pudiera imaginar que el escritor pudiera adherirse a una militancia. Yo pienso que en el mundo de la ciencia sí se hace. Cuando Newton crea las leyes de la gravitación universal necesita una forma para establecerlas que es el cálculo diferencial, y se tiene que atener al cálculo diferencial porque si se sale de él no existen sus leyes. Pero un escritor no es así. Un escritor puede salir por peteneras. Se debe pedir al escritor que es un escritor de pronunciamientos, que salga por peteneras, que cuando están esperando una obra filosófica haga un voudeville, que cuando están esperando un voudeville haga una obra de teatro engage. Ya es bastante triste escribir para, encima, tener que estar allí diciendo “pues bueno, esta es una receta y voy a emplearla”.

Toda obra de arte posibilita un razonamiento posterior que es estética. Un poco antes es poética. Pero hay autores, hay dramaturgos que adoptan una estética a priori, un manifiesto tiránico que somete toda intuición, todo placer, todo asombro, a unas pautas rígidas que, aunque aseguran una coherencia estética, castran cualquier otra posibilidad creativa, haciendo manifiesta su triste impotencia para la aventura.

Eso es así. Yo pienso que el cerebro mejor organizado de la historia de la humanidad, mejor aún, pienso que el más inteligentemente organizado, es Newton. Newton es el hombre que crea unas matemáticas nuevas, que crea las leyes de la gravitación universal, y que él solo realice esta empresa descomunal en tan poco tiempo, es extraordinario. Hoy en día es una cosa difícil de comprender. A esta persona, juzgada tan inteligente que la corona inglesa le nombra presidente de la Real Academia de Ciencias, le dan lo que llamaríamos hoy una enorme subvención. ¿Y qué hace una persona tan genial con su subvención? Pues coge ese dinero que le han dado y lanza una expedición a Suiza para buscar los dragones. Él cree en los

dragones. Entonces yo me pregunto ¿En qué dragones estamos creyendo nosotros?! ¡Qué ridículo que Newton creyera en los dragones! Pero estoy seguro que yo estoy creyendo en otros dragones.

SOBRE MI MANUAL DE TEORÍA Y PRACTICA TEATRAL

Por José Luis Alonso de Santos

He publicado recientemente un manual de teatro (Editorial Castalia, Madrid 2007) en el que trato de recoger mi experiencia teórica y práctica de cuarenta años de teatro como profesor y creador. Intento así transmitir aquellos conocimientos que considero útiles y fundamentales en el campo del hecho teatral en todas sus variables (escritura, dirección, interpretación, pedagogía teatral, ámbitos escénicos y espectaculares, recepción, etc.) Recoge también el manual algunas partes ya estudiadas en mi anterior libro de teoría teatral *La escritura dramática* (Editorial Castalia, Madrid, 1998), aunque este se refería principalmente a la creación y estudio de textos dramáticos, y el manual abarca el hecho escénico en su totalidad. Soy consciente de la limitación que supone intentar transmitir el complejo y subjetivo mundo de la creación artística por medio de un manual, pero robarle terreno al misterio y a la magia para entregárselo a los que quieren iniciarse en una actividad humana, es una de las obligaciones de los profesores e investigadores de cualquier tipo.

El sueño secreto de un creador es poseer los poderes ocultos del brujo y el chamán, y conseguir con ellos efectos mágicos que transformen la realidad cotidiana en otra más profunda, bella y esencial, ante los sorprendidos ojos de los habitantes de la tribu. Enseguida descubrimos que por el hecho de disfrazarnos y pintarnos, y hacer gestos y signos espectaculares, no pasamos de ser farsantes en el terreno de la ilusión, con más o menos gracia y acierto.

Los médicos desean curar a los enfermos que llegan a su lado poseídos por el sufrimiento y el miedo, posando sus manos sobre ellos. Cuando descubren el pobre resultado del acto simbólico y bienintencionado, no les queda más remedio que ponerse a estudiar medicina y a investigar durante toda su vida cómo luchar con su feroz enemiga, muy lejos del poder milagroso soñado.

Mucho más interesante que escribir este manual hubiera sido inventar unas pastillas con poderes especiales que otorgaran el don del conocimiento, y, lo que es mucho más importante aún: la capacidad artística creadora. Tengo que reconocer que no fui capaz. Busqué las palabras mágicas para poseer el objeto deseado, el plano secreto, el camino fácil y directo, y al final tuve que aceptar realizar el rodeo necesario a partir de los planos limitados de otros exploradores del pasado. Los árboles acaban creyendo en sus raíces al descubrir que sin ellas no hay hojas ni frutos posibles.

En las páginas de mi manual están las pistas que conseguí encontrar que a mí me parecieron más fiables, los materiales que creo más útiles para la inmersión en el océano del hecho teatral, desde mi formación determinada y mi subjetividad inevitable. Cada uno puede recorrerlas según sus gustos, motivaciones y necesidades: de principio a fin, a saltos, eligiendo los caminos más esotéricos o los más racionales, o leyendo sólo los capítulos o partes que resulten más de su interés.

La meta -¡claro está!- no es el conocimiento por el conocimiento, sino la perla escondida en el fondo del mar, el diamante de la montaña profunda en la parte desconocida del bosque, pero... ¿cómo llegar a ellos si no es buscándolos?

Realizamos aquí, pues, un largo y apasionante camino en el que analizamos los diferentes lugares por los que viaja una obra teatral, desde su concepción en la mente del autor hasta el momento de ser contemplada por los espectadores. Estudiamos como se produce en la creación artística un complejo proceso en el que la dimensión intuitiva e inconsciente del creador provoca las ideas, y su dimensión racional y consciente aporta las formas en que su obra se va a manifestar. Depende de la personalidad del creador que haya una mayor o menor intervención de cada una de esas partes. Un escritor, director o actor, no decide siempre respecto a las fuentes de su creación (muchos de sus temas vienen de su vida onírica y proceden del sueño y del mito), pero sí selecciona la canalización y utilización de los materiales con los que creará su obra. En la zona fronteriza entre ambas dimensiones se sitúan el lenguaje y la técnica, en los que conviven el corazón y la razón. La búsqueda del conocimiento es una de las constantes básicas en la vida del hombre, y ese tipo de exploración y especulación se da también en los creadores, aun conscientes de los límites y simplificaciones que dichos procesos encierran.

MISTERIO Y CONOCIMIENTO

No debemos temer, pues, realizar un acercamiento que trate de ser lo más lógico y riguroso posible al mundo de la creación en el ámbito teatral, aun sabiendo la complejidad del campo a estudiar. Por supuesto que existen elementos de misterio en toda creación, pero ello no impide que hagamos una investigación llena de racionalidad para robarle zonas a la magia. Trataremos así de saber de qué manera construimos nuestras obras y espectáculos, indagando en las leyes ocultas que componen su estructura interior. El conocimiento no tiene por qué usurpar las vías de la intuición y la sensibilidad, antes al contrario, canalizará y orientará su desarrollo.

No estamos hablando de un saber clausurado y cerrado, ni de la destreza en el uso de las reglas de un oficio para poder aplicarlas sin más, sino de poseer una base de conocimientos específicos que nos ofrezca un punto de partida desde el cual poder adentrarse en el misterioso mar de la creación. Y todo ello a partir del supuesto previo de que cuando se estudia cómo sacar petróleo de la tierra o del fondo de los mares, es obvio que se cuenta con una condición básica para que esa intención tenga un feliz resultado: que ahí haya petróleo. Creer que el conocimiento pueda interferir negativamente en la creación nos parece tan absurdo como creer que si se colocan unas buenas tuberías y bombas extractoras el petróleo se negará a salir. En mi opinión —y ésta es la razón principal de este libro—, los procesos de conocimiento complementan, enriquecen y canalizan, el talento del creador. He de dar las gracias a mis maestros y mis alumnos, y a todos los compañeros creadores que han trabajado conmigo en tantos espectáculos durante años. Sin los unos y los otros no hubiera sido posible este trabajo.

Y, finalmente, mi reconocimiento y admiración a mis guías centrales, ese grupo de nombres que constituyen la columna vertebral de este manual, y de mi formación: Sócrates y Aristóteles, Sófocles y Plauto, Cervantes y Montaigne, Shakespeare y Chéjov, Stanislavski y W. Layton, Sartre y B. Brecht, Bentley y Lawson, Freud y Paulov, Kant y Hegel, Ibsen y Miller, Proust y Beckett, Mihura y Arniches, Valle y Lorca, Lope y Calderón...

LA IMAGEN DE BOAL EN NOSOTROS

Por Rosa Luisa Márquez

“Todos pueden hacer teatro, inclusive los actores. Se puede hacer teatro en todas partes, inclusive en los teatros”. Augusto Boal

Cabana, Pessoa, Tempestade... es el juego más reciente que nos enseñó Boal el verano pasado y aquí lo juegan los jóvenes de La Perla, el barrio más conocido del Viejo San Juan. ¡Saludos!

SOBRE EL LIBRO

La primera edición del libro *Teatro del Oprimido* se publicó en español en 1974. Era un libro fascinante a tono con el teatro que hacíamos en Puerto Rico durante la guerra de Vietnam, cuando el poder de la imaginación era el grafitti que adornaba las paredes, durante el movimiento de los derechos civiles en los Estados Unidos, luego del impacto que la Revolución Cubana tuvo en la cultura latinoamericana. El libro cuestionaba la práctica teatral convencional, retaba la noción aristotélica de empatía y se aliaba al concepto de distanciamiento brechtiano, mientras ampliaba los límites de los espectadores preparándolos para convertirse en espect-actores. Bertolt Brecht ya había sido traducido a la realidad latinoamericana. Su teatro épico y piezas didácticas se presentaban en asambleas políticas y en los teatros universitarios. En ese contexto, el lenguaje de Boal era tan visual que no necesitaba traducción. Hablaba latinoamericano, para, sobre y desde América Latina. Había desarrollado su metodología en Brasil, a través de talleres en Perú y Argentina. Pagó un precio altísimo por su práctica. Se fue al exilio a Portugal y luego se estableció en Francia. Boal se convirtió en el primer practicante global del teatro latinoamericano. Es ahora un ciudadano teatral del mundo.

La década del 70 fue una de cambios dramáticos, de cuestionar formas autoritarias de hacer teatro, desde el texto escrito hasta métodos rígidos de dirección. Fue época de marchas de protesta y happenings al aire libre; tiempo de involucrar a las comunidades y a las instituciones educativas en la creación de un teatro que tratase de sus propias vidas y sueños. El libro proveía instrumentos excelentes para realizar ese tipo de acción teatral. Sin embargo, la palabra escrita no era suficiente. Nos intrigaba cómo esas palabras e instrucciones podrían convertirse en imágenes vivas. Yo había experimentado todo esto en Puerto Rico antes de 1974. Para ese tiempo era miembro del grupo de teatro conocido como The Lansing Team of Four, una pequeña compañía compuesta de asistentes graduados de la Universidad del Estado de Michigan que representaba cuentos y poemas en gimnasios para cientos de estudiantes de escuela elemental. Luego el Team of Four visitaba los salones de clase para realizar juegos teatrales y contar cuentos. Los niños representaban entonces, las mismas piezas que les habíamos presentado en los gimnasios. Los talleres estaban basados en el concepto de *creative dramatics*, un teatro para actores y sin necesidad de espectadores. Los talleres estimulaban la creatividad, aumentaban la autoestima y facilitaban el aprendizaje a través del juego.

Nuestros mentores eran Bryan Way y Viola Spolin. Las técnicas descritas

por Boal como conocer el cuerpo y hacer el cuerpo expresivo eran similares a las utilizadas en el salón de clase. Había una conexión lógica entre ambas estrategias teatrales. Su objetivo era fortalecer la autoestima, ayudar a desarrollar una conciencia saludable del ser y navegar de la realidad a la posibilidad, del hecho a la imaginación a través de las artes. Aunque tenían diferentes objetivos: el aprendizaje y la acción socio-política, permitían que las artes reverberasen en una comunidad más amplia, definiendo a cada ciudadano como artista. Se hacían eco de la descripción de Brecht del hombre de la esquina en su poema del teatro de lo cotidiano:

”Pero no digan, ese hombre no es un artista. Al establecer esa barrera entre ustedes y el mundo, ustedes simplemente se están expulsando del mundo. Si ustedes piensan que él no es un artista, él puede pensar que ustedes no son seres humanos y eso sería un peor reproche. Mejor digan: es un artista pues un ser humano”.

Los poemas del Brecht sobre el teatro, los libros sobre *creative drama* y *el Teatro del Oprimido* de Boal eran parte integral de mi biblioteca cuando empecé a enseñar teatro en la Universidad de Puerto Rico en el 1978. Al año siguiente tomé un taller con Boal en la Conferencia de Teatro Latinoamericano (TOLA) en el O’Neill Theatre Center en Connecticut. Boal ya vivía en París. Algunas de las preguntas que surgieron de la lectura del libro sobre cómo se practicaban los juegos teatrales recibieron respuesta en ese taller. Sin embargo, mientras más jugaba, más quería conocer. Para resolver este conflicto, viajé a París y me convertí en su aprendiz en el Centro de Investigación de las Técnicas del Teatro del Oprimido en 1982-1983. Muchos de los enigmas presentes en el libro se descifraron al sumergirnos en su teoría y práctica. Entonces surgieron nuevos interrogantes.

SOBRE LA FORMA DEL FORO

Los Teatros-foro que creó Boal para el teatro profesional durante ese año sobre los temas de la reestructuración de empleos y los derechos de las mujeres en los que participé como facilitadora y actriz provocaron una intensa energía, porque nunca sabíamos cuál sería el resultado final de cada Foro. El público presentaba nuevas soluciones cada noche. Nuestros personajes se redefinían continuamente por las soluciones propuestas. El público regresaba noche tras noche a presentar alternativas colectivas.

Después de cada función nos reuníamos con Boal para diseñar nuevas estrategias. Así, descubrí la esencia inconclusa del Teatro-foro; no sólo porque abría un arco de posibilidades para que el público interviniera, sino también porque proveía un espacio para la improvisación en personaje para los actores involucrados. Adiestraba tanto al público como a los actores en contenido y en forma, en maneras de hablar y maneras de actuar. El Teatro-foro es incompleto; está abierto a múltiples posibilidades; es verdaderamente posmoderno en forma, aunque no en contenido. El descubrir esta apertura permanente como premisa para el arte y para la vida definió mis futuras opciones académicas.

La confrontación vital con el Teatro del Oprimido, la experiencia verdadera que ilumina el libro, el cruce entre el *creative drama* y las técnicas del Boal se convirtieron en la esencia de un curso que venido enseñando y transformando

durante los últimos treinta años.

El curso está inscrito como Actividades Dramáticas sin embargo se conoce mejor como Brincos y Saltos. Está abierto a todos los estudiantes universitarios y a algunos interesados que no son universitarios. El espíritu de Boal impulsa la experiencia, sin embargo ha sido asimilado, puertorriqueñizado, adaptado, adoptado y multiplicado a través de los años. El propio Boal lo ha conducido en varias ocasiones comenzando con su primera visita en 1981 y desde entonces ofreciendo conferencias y talleres para estudiantes puertorriqueños tanto en Puerto Rico como en Brasil.

La ecuación tiene un tercer elemento: la presencia de un fuerte componente musical y visual. Mientras el insumo musical surge de nacer y crecer en una cultura que canta y baila para expresarse, el visual surge de la brillantez de un paisaje tropical y sobrevive de los colores y contrastes extraordinarios que el artista multidisciplinario Antonio Martorell ha creado en su colaboración de veintitrés años con el proyecto.

Martorell es un artista visual insatisfecho con los límites del lienzo, por eso construye instalaciones. Insatisfecho con los requerimientos de la escenografía y la acción teatral, se ha convertido en un actor importante en el teatro intelectual y político de la vida puertorriqueña.

Cualquier ocasión significativa es una excusa para una celebración artística. De esta forma las conferencias, las presentaciones de libros, las bodas, los funerales y ocasiones tan trágicas como la quema de su propia casa el pasado noviembre se convierten en excusa para un evento performático con docenas de ejecutantes y cientos de espectadores.

Esto es lo que Boal escribió para el montaje que Martorell y yo dirigimos alrededor de su casa quemada en enero de 2007.

”Querido Toño,

Un artista crea su obra, nosotros la miramos y nos alegramos al verla. Un gran artista como tú, inventa su obra y ella nos enseña a mirar el mundo como sólo tú lo miras; a ver lo que sólo tú eres capaz de ver: tú nos enseñas a ser artistas. Tus obras están en cada uno de nosotros y son indestructibles. Aunque todo se haya perdido, nada se perdió”.

Martorell ya era un artista profesional cuando tomo Brincos y Saltos en 1985. La clase creó con él *Foto-estáticas*, un Teatro-imagen basado en sus dibujos que se convirtió en una pieza de teatro profesional sobre un álbum de la familia puertorriqueña.

SOBRE TEATRO-IMAGEN

Foto-estáticas se presentó en espacios no tradicionales como calles, plazas, un centro comercial y también en el vestíbulo del Banco General de Brasil en 1993. En el 2002 la coreografió la compañía de danza contemporánea Andanza en el Centro de Bellas Artes de San Juan. La pieza requiere la colaboración del público en la construcción de vestuarios y escenografía. Fueron hechos de papel periódico, papel de limbo fotográfico y *masking tape* y pintados una hora antes de la función. El público aprendió técnicas de *frotage*, papel picado mexicano y estampado. Los actores vistieron galas de papel espectaculares para una boda.

Los actores y bailarines participaron en una serie de *tableaux vivants* como fotos de un álbum de familia: la novia frente al espejo, la novia saliendo de la limosina junto a su papá, la procesión, el beso, y la foto familiar frente al altar. Entonces, el novio giró hacia la novia y destrozó su vestido de papel. Así, comenzó una pelea en cámara lenta entre los personajes que culminó en la destrucción de todos los vestuarios. De la montaña inerte de papel surgió una nueva versión de la familia puertorriqueña desprovista de vestuarios y accesorios lujosos. Una serie de esculturas vivientes mostraron situaciones sociales y políticas emblemáticas: filas de desempleo y de supermercado, embotellamientos de automóviles, servicio militar obligatorio, violencia doméstica, nacimientos y muertes. Un ciclo completo de vida para la familia-compañía que al final compuso un gran retrato en fluir rítmico y constante. El fotógrafo de la boda, representado por el mismo Martorell, tomó la última foto mientras trazaba la silueta de la familia en el ciclorama. Una inmensa sábana blanca cubrió el retrato de familia. Luego de un platillazo, la familia colapsó bajo la sábana, dejando el trazo de la memoria de sus cuerpos en el ciclorama. Un director de orquesta sentado en el centro-abajo dirigió música, movimientos y congelados. El director era yo.

El *Sí-Dá* fue otra pieza de Teatro-imagen sobre la epidemia, creada en colaboración con Martorell en 1988. Los estudiantes esculpieron metáforas visuales de sus percepciones. Una inmensa máquina de *pin ball* describió su naturaleza azarosa. Un rollo de papel periódico reveló las estadísticas y el número de personas contaminadas hasta que la máquina se rompió. Una fila de actores cayó como fichas de dominó, mostrando los efectos del contacto. Entonces, se levantó, para caer nuevamente hacia los lados, mostrando los resultados de la abstinencia. Desde el piso, los actores soplaron globos de condones, hicieron nudos y los lanzaron al público. Esto fue especialmente significativo en un momento en que la palabra condón no aparecía escrita en la prensa y luego de que el Cardenal católico estableciera que era un pecado utilizarlos. Al paso de los años la pieza se repitió y los actores finalizaron la obra esculpiendo con sus cuerpos la palabra SIDA. Una niña aparecía entre las piernas de la letra A y convertía la letra S en la letra V, transformando así SIDA en VIDA.

Estos son sólo dos ejemplos de performances que utilizan las técnicas del Teatro-imagen como un recurso de la dramaturgia. El Teatro-imagen se ha convertido en un instrumento esencial para la búsqueda de composiciones escénicas concretas y en el desarrollo de metáforas visuales para nuestros montajes tanto en la Universidad como en el escenario profesional.

SOBRE LOS TALLERES

El curso de Brincos y Saltos y la colaboración con Martorell generaron un proyecto de teatro popular en Puerto Rico. Debo decir que Puerto Rico es una isla de 50 km. de ancho por 150 km. de largo poblada por 4 millones de ciudadanos norteamericanos que hablan español. Tres millones adicionales viven en los Estados Unidos. Su capital es la ciudad de San Juan.

Bien, para el cambio de siglo, la Comisión San Juan 2000 obtuvo 5 millones de dólares para gastar en festejos. Los fondos se utilizarían para conciertos y fuegos artificiales. Martorell, quien era miembro de la Comisión, los convenció de que invirtieran 1.5 de millones en Educ-Arte, un proyecto artístico de un año de duración que dejaría un legado más permanente. El proyecto contrató a 30

facilitadores trabajando a tiempo completo para que impactasen a 52 comunidades con talleres de teatro, música, artes visuales y videos. El Teatro-imagen y el Teatro-foro como la pintura de murales y la grabación de música original fueron los resultados artísticos de los talleres. El proyecto se documentó para referencias futuras.

Al año siguiente se asignaron fondos al Proyecto de Comunicación de la Corporación para la Difusión Pública con el fin de ampliar la experiencia por toda la Isla. Un resultado del proyecto ha sido la aceptación el concepto activismo cultural como una opción profesional para los facilitadores de arte.

Un ejemplo de esto y del impacto de la presencia de Boal y de otras formas de teatro popular y danza en Puerto Rico se evidencia en el trabajo de Maritza Perez. Maritza también se formó en el movimiento de teatro de los años 70 y ha dedicado su vida a desarrollar formas alternas de enseñanza y de aprendizaje. También participó en el taller de Teatro-foro que Boal dirigió en 1989 en Puerto Rico. Sus grupos están compuestos de estudiantes de escuela superior. Desarrolla campamentos de verano en el Viejo San Juan utilizando varios de los edificios antiguos y las aceras que los conectan como espacios de representación. Dirige actualmente Jóvenes del 98 en proyectos teatrales que se realizan por todas la isla y conduce seminarios de destrezas de estudio utilizando las artes. Uno de sus proyectos recientes es el de integrar técnicas del Teatro del Oprimido a una campaña de conciencia ecológica con y para los residentes del estuario de la Bahía de San Juan. Jóvenes del 98 y Brincos y Saltos comparten experiencias formativas similares.

BRINCOS Y SALTOS EN ESCUELAS Y COMUNIDADES

Desde su creación en 1979 más de mil estudiantes han tomado el curso de Brincos y Saltos. Durante el primer semestre participan de juegos teatrales, de ejercicios de concentración y confianza que incluyen hasta el caminar en zancos, como en actividades creadoras colectivas para sentirse cómodos con sus cuerpos, en contacto con otros y para reducir inhibiciones. La pantomima y el Teatro-imagen desembocan en narraciones de cuentos y en construcciones de instalaciones. La manipulación de objetos se convierte en transformación de cuerpos, ritmos y movimientos.

Los estudiantes buscan maneras de definir y de entrar al espacio de representación, de crear una acción teatral y de salir de escena, mientras están concientes de la relación entre actor y espectador en un espacio compartido. De esta manera ponen en práctica la definición de teatro de Grotowsky como lo que sucede entre actores y espectadores.

También tienen que enseñar dos clases en escuela elemental; una basada en juegos teatrales y narración de cuentos y otra aplicando las técnicas del teatro creativo a la enseñanza de materias tradicionales. Los estudiantes re-conocen el nivel de violencia a esa temprana edad y cómo estas experiencias artísticas permiten el desarrollo de proyectos de colaboración que son a la vez que efectivos, hermosos y placenteros. El volumen baja, la energía se suaviza y la concentración permite un espacio para la creación. Las maestras de salón hogar a menudo se sorprenden por la participación activa y positiva de los estudiantes considerados indisciplinados. Se pone en práctica otro lenguaje que permite el diálogo y la comprensión.

El segundo semestre del curso adiestra a los estudiantes en la enseñanza de las técnicas y en el desarrollo de una experiencia artística con una comunidad externa. Tienen que trabajar por lo menos 40 horas en las comunidades elegidas. Los estudiantes universitarios desarrollan destrezas de liderazgo y se pulen como directores escénicos y a su vez dirigen piezas de Teatro-imagen y Teatro-foro con las comunidades. A través del contacto con grupos diversos como ancianos, confinados, adictos en rehabilitación, huérfanos y madres solteras, se vuelven más sensibles al amplio espectro de ciudadanos que compone nuestra sociedad.

Este intercambio intenso y rico los marca de por vida. La Universidad ofrece exención de matrícula a los que toman esta parte del curso reconociendo así su servicio social y artístico en la comunidad.

Se han realizado talleres en instituciones mentales donde el nivel de ansiedad, el fumar y la medicación se redujo significativamente durante el proceso; en prisiones donde los confinados crearon piezas originales de teatro y representaron libretos de otros interactuando con miembros de gangas rivales; en centros de rehabilitación de adictos donde se crearon secuencias complejas de danza y Teatro-imagen que necesitaban contacto físico como parte esencial de la experiencia creadora.

Hombres habituados a interactuar con violencia colaboran para representar bosques de árboles florecidos, animales domésticos y bombas de jabón como elementos necesarios para dramatizar sus historias. Durante los últimos 26 años se han representado obras de Teatro-foro sobre temas importantes como la discriminación racial, la violencia familiar, el acoso sexual con elementos musicales y visuales. A menudo giran por la Universidad y por las comunidades donde se realizan los talleres.

Este año los estudiantes solicitaron un tercer semestre del proyecto. El grupo se llama Teatreros Ambulantes. Acaban de terminar talleres en tres comunidades diferentes: el barrio La Perla, el más antiguo de la Isla, apretado incómodamente entre los antiguos muros del Viejo San Juan y el Océano Atlántico; Sabana Seca, una comunidad de bajos recursos plagada por la violencia y las drogas; y con un grupo de líderes comunitarios en el pueblo de Arecibo que quieren convertirse en multiplicadores de la experiencia teatral.

Los Teatreros también desarrollaron un Teatro-foro basado en sus experiencias universitarias. *Se vale to'* esta anclado en conflictos familiares, acoso sexual en autobuses y entre profesores y estudiantes. La pieza ha girado por comunidades en y fuera de la Universidad.

En el CTO de Río, Los Teatreros presentarán *Se vale to'* y explorarán la complejidad del Joker como facilitador y director de un evento social a la vez que teatral. El Joker es el mediador de una experiencia política a la vez que estética compuesta tanto de elementos aristotélicos como personajes, trama, tema, lenguaje, música y espectáculo a la vez que de elementos grotowskianos que valoran la relación entre espect-actores en un espacio común.

EL JOKER: BOAL, SCHUMANN Y MARTORELL

Es la figura liminal del Joker que organiza y facilita el tránsito entre espacios y roles tradicionalmente separados, la que ha permitido a Boal permanecer en escena como un conductor de orquesta dirigiendo los ritmos del Foro cada vez que un espectador se convierte en actor. El cruce de esta cuarta pared con un guía hace al Teatro-foro interactivo. En esta forma el papel que Boal creó y representa y que

generosamente entrega a futuros Jokers, funciona como Peter Schumann cuando actúa como ejecutante, director y regidor de escena durante las presentaciones monumentales del Bread and Puppet Theatre. Schumann no puede funcionar fuera de la obra de arte que ha creado. Se para en el borde durante la representación para impedir que sus frágiles esculturas de *papier maché* se caigan y se rompan. También zanquea sobre los actores y el público al final de cada espectáculo. Y Martorell que se ha convertido en un personaje en la vida cotidiana. Los tres, Boal, Schumann, Kantor y Martorell necesitan permanecer conectados a su creación y así eliminan la frontera entre la vida y el arte. Su presencia es la pega que conecta a actores y espectadores al acto teatral que han diseñado y que no pueden abandonar.

El trabajo de Boal es contagioso y se riega como un virus saludable. Varios estudiantes que han practicado el Teatro del Oprimido han finalizado estudios doctorales en Teatro, Teatro educativo y Estudios de Performance. Y dos, luego de haber dirigido talleres con confinados están a punto de terminar su maestría en Teatro y Prisión en la Universidad de Manchester en Inglaterra con el propósito de regresar a Puerto Rico a hacer teatro con ellos. El curso de Brincos y Saltos se enseña en otro recinto, en la Universidad de Puerto Rico en Cayey. Así continúa multiplicándose el trabajo de Boal en el mundo académico de la Isla.

Es la generosidad de este ciudadano latinoamericano del mundo la que nos ha permitido convertirnos en mejores artistas. Parafraseando sus propias palabras a Martorell yo le diría, Boal:

“Un gran artista como tú, inventa su obra y ella nos enseña a mirar el mundo como sólo tú lo miras; a ver lo que sólo tú eres capaz de ver: tú nos enseñas a ser artistas. Tus obras están en cada uno de nosotros y son indestructibles”.

Cabana, Pessoa, Tempestade es el juego más reciente que hemos aprendido y que jugamos donde quiera que vamos. La estructura de la cabaña que has construido

REIVINDICACION DE UNA DRAMATURGIA SIN NORMA

Por Mariana Percovich

Vivo en un extraño país. Pequeño. Pueblerino. Pero con una identidad fuerte. Somos muchos los que hacemos, construimos, estudiamos y escribimos teatro. Nos peleamos mucho entre nosotros. Jóvenes y viejos. Tradicionales y de vanguardia. Comerciales y de arte. Realistas y no realistas. Todos defendemos lo que hacemos. Pero el teatro uruguayo se constituye de todos nosotros.

Hoy, a partir de la invitación de Carlos Ianni a escribir algo para la revista del CELCIT, me propongo hablar de nosotros, los teatristas uruguayos, y especialmente de los dramaturgos contemporáneos, o como definió Sergio Blanco, un colega y coterráneo que ahora vive en París, los “escenaturgos”. Es decir todos los que solemos

escribir textos para teatro y montarlos, porque coincidimos en el rol de directores y escritores. Y me propongo hacerlo dialogando con Anton Chéjov y algunos creadores que me interesan.



“Para ayudar a un colega, para respetar a su personalidad y su obra, para no murmurar contra él y no envidiarlo, para no mentir y disimular en su presencia, no se necesita tanto ser un joven escritor... Yo soy solidario con usted, pero le prometo una completa libertad como literato hasta la tumba; es decir, puede escribir donde y como le plazca... cambiar mil veces de opinión y de tendencia, etc., etc., sin que por ello las relaciones humanas entre nosotros cambien un ápice. Lo mismo puedo prometer a los demás colegas, lo mismo querría también para mí. En mi opinión, éstas son unas relaciones verdaderamente normales. Sólo si existen, es posible el respeto y hasta la amistad y la simpatía en los momentos difíciles de la vida”

(Anton Chéjov, Correspondencia)

Comencé a escribir para teatro en 1995. La dramaturgia uruguaya que más me había gustado hasta el momento venía de dos escenaturgos: Mercedes Rein y Jorge Curi, una escritora y un director que creaban su propia dramaturgia escénica, que con sus textos teatrales montados en varias oportunidades en el Teatro Circular, me habían enamorado, algunos textos que trabajaban el realismo mágico y nuestra mitología local, y algunas relecturas de nuestro pasado literario

o histórico. Pero recién a fines de los 90 es que empiezan a surgir los que yo siento mis contemporáneos, mis pares en las búsquedas con el teatro. Aquellos que nos planteábamos hacer un teatro que como dice Chéjov no necesitaba ni trama ni final, un teatro donde teníamos referentes comunes, literarios, cinematográficos, musicales, plásticos.

Escribíamos y escribimos como dijo otro dramaturgo uruguayo en esta misma revista, y al que no le gusta mucho lo que hacemos, sin personajes, sin anécdota, sin trama y sin final. Es decir que en el teatro de María Dodera, Roberto Suárez, en el mío, en el de Alberto Rivero, Diana Veneziano, en el de Marianela Morena, Gabriel Calderón y otros, las imágenes escénicas poderosas se levantaban en nuestros espectáculos dialogando con los mismos temas desde nuevos lugares. Nuestro teatro también visita el pasado histórico, la mitología local, y también nuestros fantasmas, el inconsciente colectivo, la fantasía gótica, con personajes descentrados, no contruidos a la manera realista, no son “como deberían ser”. El diálogo se descoloca, las acciones escénicas son aparentemente inconexas y el público puede decir “no entendí”, pero si un hombre cerdo, o un vegetal animado, una muñeca, o un personaje perdido, reflexionan sobre la teoría del caos, puede haber mucho de humor, de nihilismo y de búsqueda en la propuesta.

En mi opinión el teatro uruguayo en las últimas dos décadas viene animándose a explorar con libertad nuevos caminos, en una escena contemporánea, que no necesita fórmulas para ser escrita. Junto a dramaturgos no directores (Sergio Blanco, por ejemplo) y a directores no dramaturgos (como Mario Ferreira), aparecen también nuevos diseñadores teatrales con un manejo conceptual del espacio, de la luz y el vestuario, y una camada de actores arriesgados que trabajan el estado y pueden construir continuidad donde aparentemente no la hay.

“Recuerda que las declaraciones de amor, la infidelidad de las esposas y los maridos, las lágrimas de la viuda y de los huérfanos, así como toda suerte de lágrimas, han sido descritas hace mucho tiempo. El tema debe ser nuevo, puede no haber trama”

(Anton Chéjov, Correspondencia)

“Me siento como un sonámbulo; es como si vida y ficción se mezclaran. De tanto escribir, he convertido mi vida en la de una sombra; ya no tengo la sensación de desplazarme sobre la tierra, sino de flotar ingravido en una atmósfera que no se compone de aire, sino de tinieblas. Si la luz penetra en ellas, caeré al suelo y me aplastaré”

(August Strindberg, Correspondencia)

Cuál es el límite entre el interés intelectual, la atracción por un texto o un tema y las necesidades personales de trabajar determinadas imágenes a través de la ficción y más especialmente de una ficción creada para la escena, lo que implica montar un espectáculo, mostrar, confrontarse con el público en el espacio de la representación.

Repasando mis intereses como dramaturga y como directora teatral todo parece ser interés biográfico: mi primer espectáculo *Te casarás en América* (1995), ponía en escena la inmigración y las raíces, allí creo que una cierta zona errabunda de mi biografía aparecía, hablando de los inmigrantes hablaba de mi abuelo croata,

refugiándome en una sinagoga donde estrenamos el espectáculo, recordaba mis atracciones por los espacios tranquilos que son sinagogas antiguas e iglesias. *Extraviada* (1998), un texto para la escena, sobre el caso clínico publicado por dos psicoanalistas lacanianos uruguayos, Raquel Capurro y Diego Nin, me sedujo en forma casi animal: una muchacha triste que mató a su padre en el Montevideo del 35 y la frase de Lacan o el recuerdo de ella que me encanta: cada cual comete parricidio como puede o a su manera, me permitió mostrarle al público uruguayo un Montevideo oscuro y secreto, desde una escena fragmentada, no realista. Gardel y el tango, en *Cenizas en mi corazón* (1999) que también monto y lleno el espacio de un salón de baile abandonado, en el mítico Hotel Cervantes, en el que Cortazar escribió *La puerta condenada*, de tango. Pasando por versiones de Lewis Carroll y sus Alicia, un cuento de las *Mil y Una Noches*, o los monstruos grotescos y urbanos del *Proyecto Feria. Yocasta* (2003), una tragedia en verso libre, donde le doy voz a la madre de Edipo, hasta mi actual estreno de la mano de Marguerite Duras y *Playa desierta* un espectáculo que hoy me permite tocar por la emoción y que me enfrenta nuevamente a la autoría de imágenes y de un mundo plástico de tiempos lentos de ceremonia y de texturas nuevas.

Pero claro que no todo es por interés o motivación biográfica. La época y los cambios del teatro me sustentan y sustentan cada cosa que hago. Lo que hacen mis contemporáneos me retroalimenta y me modifica.

Ser autora desde la dramaturgia y de la puesta en escena, es también, poner en escena fantasmas y personajes primarios, fantasmas del inconsciente privado que se transforman en públicos generando nuevas máquinas deseantes en quien las recibe, el público, el otro. Generar dramaturgia escénica es entregarse a la autoría de levantar escenas que adquieren nuevas resonancias. Pero como decía Strindberg creo que con el paso del tiempo la oscuridad se puebla de pequeñas luces, el dolor se transforma en belleza.

De lo oscuro al amor no hay un abismo sino un paso. Sexualidad y locura se potencian según el momento del tiempo biográfico y del tiempo histórico y es el tiempo biográfico, el histórico y el estético el que condiciona también la lectura de un espectáculo.

“No te voy a explicar nada.-dice Eduardo Pavlovsky- Me he pasado explicando en esta vida tantas cosas... Digamos la verdad, a la noche, en la soledad, los miles de fracasos que construimos en cada día de ilusiones” y coincido con él en que en ese espacio de subjetividad propio uno puede mantener una coherencia, una fidelidad con lo que se cree.

Así se crean espacios de producción de subjetividad, por los bordes, zonas de resistencia que marcan la mirada de quien crea: hoy me interesa mucho recuperar la subjetividad de Marguerite Duras, su forma de hablar de la creación y del amor, su búsqueda de una “*escritura sin gramática. Palabras sin el sostén de la gramática*”, y si ese interés que es biográfico, se transforma en algo de una categoría nueva al ser presentado en la escena, frente al público, en algo que trasciende lo biográfico y se transforma en síntoma de una tendencia estética, que coincide con una búsqueda generacional, el de un teatro que recupere la narración, el estado puro y no la representación de emociones mentirosas.

Entonces el interés de un tiempo y un teatro se conecta con los intereses subjetivos que para mí tiene la creación.

Eso puede generar, y de hecho lo genera un teatro “sin trama y sin final”, con

personajes que parecen ser “no personajes”. Pero parece ser que nuestra vida contemporánea es así, de recepción fragmentada, de vidrio estallado, de fugaces tramas que con imágenes desconcertantes construyen una nueva realidad.

Queremos romper el espejismo de lo real.

Como dice Eduardo Pavlovsky, el actor explora los tiempos de la creación. Las multiplicaciones más creativas no tratan de explicar nada ni de interpretar nada. Sólo hablan de devenires; de desbloques, de intensidades; de líneas de fuga; de nuevos territorios, de nuevas formas de ser en los grupos; de velocidades, de lo no inteligible, de opacidades. Son puro devenir de experimentación. Las multiplicaciones dramáticas son velocidades, ritmos, desbloques de intensidades del protagonista.

Entonces pienso en mi función de creadora: del texto a la escena.

“Quieres que una cosa sea lo más real posible y al mismo tiempo profundamente sugestiva o que abra profundamente áreas de sensación distintas de la simple representación del objeto que pretendes hacer, ¿no consiste en eso todo arte?”

Francis Bacon

Es verdad que para quien no es actor y director al mismo tiempo, o para quienes los nuevos paradigmas de la dramaturgia resultan oscuros y opacos, las nuevas maneras de escribir teatro, pueden parecer “malas maneras” que se apartan de la norma. Y cierro estos apuntes con Anton Chéjov nuevamente:

“La norma me resulta desconocida, como a cada uno de nosotros. Todos sabemos en qué consiste una acción deshonrosa, pero no qué es el honor. Me atenderé al esquema más afín a mi corazón, que ya ha sido probado por hombres más fuertes y más inteligentes que yo. Este esquema es la libertad absoluta del individuo; la libertad de la violencia, de los prejuicios, de la ignorancia, del diablo; la libertad de las pasiones, etcétera”

Foto: Yocasta. Dramaturgia y dirección Mariana Percovich. 2004. Espacio Cervantes

DIARIO DE UN DRAMATURGO

Por Néstor Caballero

10 de mayo de 2007

Palabras en la Escuela de Artes Plásticas Armando Reverón de Barcelona, para celebrar el Día Nacional del Artista Plástico en Venezuela.

La mayoría de los que hoy estamos aquí reunidos, sabemos que Armando Reverón nació en Caracas, Venezuela, el 10 de mayo de 1889. También, estamos al corriente que, el día de hoy, 10 de mayo, fecha del natalicio de Reverón, fue escogido, y con toda razón, para celebrar el Día Nacional del Artista Plástico en todo el país. Ahora bien, yo, para celebrarlo, me pregunté, de qué manera hacerlo. Hablar, me dije, de que su obra fue realizada en gran parte en el Litoral Central de Venezuela y que absorbe y nos comunica toda la luminosidad del trópico. Hablar, quizá, que fue miembro sobresaliente de la Academia de Bellas Artes, junto a figuras de la magnitud de Manuel Cabré, Antonio Edmundo Monsanto y César Prieto. Que tuvo como profesores a Antonio Herrera Toro, Emilio Mauri y Pedro Zerpa. Que viajó a España, y en Barcelona, ingresó a la Escuela de Artes y Oficios, para luego trasladarse a la Academia de San Fernando, en Madrid, donde, según algunos biógrafos, ahí, en la capital española, el universo de Francisco Goya dejó una profunda huella en su espíritu. Comentar, quizá, que cuando Armando Reverón regresa a Venezuela se trasladó a La Guaira donde, para vivir, dio clases privadas de dibujo y pintura. Que, estando allá se reencontró con el pintor de origen ruso Nicolás Ferdinandov, quien vivía en un covacha de pescadores por Punta de Mulatos, y, siguiendo el ejemplo de éste, no sólo se mudó también al Litoral, sino que construyó una suerte de castillete, cercano a la playa, en el sector de Las Quince Letras y que, en unos carnavales, por el año de 1918, conoció a Juanita Mota, quien sería su modelo e inseparable compañera. Como la totalidad de los que están aquí reunidos son artistas plásticos, críticos de arte, alumnos de esta Escuela, bien pudiesen, mejor que yo, disertar sobre el pintor Armando Reverón y su obra, decidí hablarles de éste como el dramaturgo que soy. Un dramaturgo que, creo yo, se ha caracterizado por testimoniar en la mayoría de su obra, personajes que no han sido protagonistas de la Historia, sino que la han vivido de soslayo. Fue entonces que me dije, que debía hablarles del testimonio de Ramona Pérez. ¿Quién es Ramona Pérez? Se estarán preguntando algunos. Pues bien, Ramona Pérez, es la humilde enfermera que el gran artista plástico Armando Reverón, pintó cuando estuvo hospitalizado en el sanatorio psiquiátrico de San Jorge, en Caracas. Les hablaré entonces de Ramona Pérez, de 80 y tantos años de edad, y que aún hoy recuerda al genial pintor Armando Reverón.

Ramona Pérez conoció a Armando Reverón en los últimos meses de la vida de éste, cuando fue recluido en el sanatorio psiquiátrico de San Jorge, en la parroquia de Catia, en Caracas. Ramona Pérez, convivió con el artista plástico sin saber quién era él, pero se asombró cada minuto que lo vio. Paso a citar a Ramona Pérez: "Cuando llegó Armando Reverón, sólo vimos un ermitaño." Ramona Pérez no vio al glorioso Armando Reverón, vio al paciente Armando Reverón. Ramona Pérez no vio al relevante pintor Armando Reverón, vio al loco Armando Reverón. Ramona Pérez, no vio al genio Armando Reverón, Ramona Pérez vio fue al hombre destruido.

Como ya les dije, Ramona Pérez tiene más de 80 años. Está muy lúcida. Es alta, delgada, elegante y bonita, pero sobre todo es pura risa. Nació en el siempre gélido, nublado, montañoso, pueblo de Tovar, en el estado Mérida, y se trasladó en su juventud a Caracas, para trabajar como enfermera. Aunque no tenía experiencia en enfermos mentales, consiguió trabajo en el sanatorio del psiquiatra Báez Finol, adonde, al poco tiempo, fue trasladado el pintor.

Vuelvo a citar palabras de Ramona Pérez: “Todo el mundo decía: ‘Llegó Armando Reverón’ y se preguntaban quién era ése. Tenía ese pelero y la barba larguísima, y las uñas negras y largas. No se dejaba afeitar ni nada. El propio doctor Báez Finol fue quien lo trajo”. Claro está que Ramona no atendió personalmente a Armando Reverón, pues se encargaba de las pacientes del ala femenina, pero sí tuvo mucha relación con Juanita, la mujer de Reverón, pues ella -aunque estaba bien de salud- fue a vivir a un cuarto en el sanatorio, un mes después de que Reverón fue recluido. Continuo citando a Ramona: “El señor Reverón no podía estar sin Juanita. Le puso un cuarto con una nevera en el psiquiátrico, aunque ella no estaba mal de la cabeza. El doctor Báez Finol me mandaba a Macuto con Juanita en un carro, para que ella le diera una vuelta a los monos y a las muñecas. El señor Reverón hacía unas muñecas grandísimas, que le servían de modelo. Había muñecas por todas partes y hasta había una acostada en una hamaca. ¿Y monos? Pues había monos por todos lados. El señor Reverón tenía muchos monos, pero no hechos por él, sino monos de verdad, verdad. Ay, pobrecitos esos monos. ¿Quién sabe qué pasaría con ellos? Juanita sí estaba enamorada del señor Reverón, pero él de ella no. Pero no porque fuera malo, sino por cosas que tenía el señor Reverón metidas en la cabeza. Juanita me contaba que se le acercaba en la noche y el señor Reverón le decía ‘váyase de aquí’. Y Juanita se iba al chinchorro y el señor Reverón se desnudaba completo y se acostaba en el suelo pelado, en la propia tierra, y que para coger fuerzas de la tierra. En la mañana, el señor Reverón se ponía un pantalón mocho y se lo amarraba, durísimo en la cintura, con un mecate. Luego se acercaba a Juanita, que estaba molesta porque el señor Reverón la había rechazado como mujer, y le decía que por favor no se pusiera brava, que si él no dormía con mujeres, era porque eso era pecado. Usted sabe, cosas que decía el señor Reverón y que tenía guardadas en su cabeza y que le hacían daño y lo enfermaban”.

Al poco tiempo, Ramona se dio cuenta de que Reverón era diferente a los otros enfermos. Dice Ramona: “Empezó pintando las paredes. Cuando veía ese sol de la tarde se desesperaba todo: agarraba ladrillos y empezaba a pintar. Pintaba raro. Hacía primero una raya por un lado, otra por otro, luego unía todas las rayas y le salía un cuadro completito y bien bonito. Yo me preguntaba, pero cómo el señor Reverón puede ver un cuadro en una pared que es toda blanca y sacarle el cuadro y entonces esa pared ya no es una pared, sino que es ahora un cuadro y bien lindo. Era así como mágico. Donde veía un ladrillo rojo o negro, lo agarraba y pintaba las paredes y las convertía en cuadros, en pinturas pero bellísimas. Esos cuadros, esas pinturas de las paredes que hizo el señor Reverón, al tiempo, fueron borradas.” Ramona Pérez recuerda que a Reverón le aplicaron electroshock y le inyectaron insulina. Dice que nunca fue violento ni quiso agredir a nadie. Nos cuenta Ramona Pérez que Reverón sólo quería irse a Macuto. Ella fue testigo de su mejoría. Afirma que se dejaba afeitar, que comía, que dejó de estar tan aislado. Ramona nos explica que, cito: “El señor Reverón estaba gordo, simpático, bonito. Luego, el psiquiatra le llevó caballetes. Pintó una calle de pinos que había dentro del

sanatorio. Ese cuadro se lo llevaron. Se lo llevó un señor de las petroleras, que luego lo vendió, en 20.000 bolívares. Imagínese, 20.000 bolívares, un dineral para esa época, bueno, y para ahorita también. El señor Reverón pintó a una de las pacientes sentada en una silla de madera.” Y agrega Ramona Pérez, con mucha timidez: “A mí también me pintó, de aquí para arriba (y se señala el torso)”.

Ramona evoca el cuadro. Ramona nos cuenta que no estaba vestida de enfermera sino con el traje fino que le prestó una paciente. No olvida las sesiones como modelo.

Ramona nos narra: “Un día, el señor Reverón me vio caminando y me dijo: ‘Párate ahí. Quédate. Yo quiero hacer un cuadro tuyo’, y yo le dije: ‘Vamos a decirle al doctor Báez Finol, a ver si acepta’. La verdad es que yo no quería que el doctor creyera que yo estaba buscando a Reverón para que me pintara. El doctor aceptó. Reverón me decía: ‘Voltéate. No te muevas, no te muevas’. Él casi no hablaba, se concentraba en el cuadro. No sé si supo alguna vez mi nombre. Como cada quince días, cuando le daba la gana, me agarraba y me tenía parada como una hora para modelar”.

Afirma Ramona Pérez que a Armando Reverón, en los últimos meses de vida, le iban a hacer una gran exposición. Dice que el doctor Báez Finol y la familia Boulton recogieron muchos cuadros para ese proyecto. Ramona Pérez nos relata sobre esa exposición: “El señor Reverón estaba contento con eso de la exposición”. Pero, con tristeza, Ramona Pérez agrega: “No sé qué pasó, en ese trajín, con la pintura que el señor Reverón me hizo. Yo la busqué. También lo buscó el papá de mis hijos, pero nunca más supimos de ese cuadro. A lo mejor hasta lo botaron”, dice llena de ingenuidad y congoja.

Muchos años después -ya fallecido el genial Armando Reverón- y tal día como hoy, Ramona Pérez fue a una exposición que se hacía en el antiguo Museo de Bellas Artes, en homenaje a éste. Ramona Pérez fue con la esperanza de toparse con su retrato, pero no sólo no encontró el cuadro donde ella le modeló, sino que tampoco vio ninguna las obras que Armando Reverón pintó en el sanatorio de San Jorge. “Había puros cuadros de Juanita y las muñecas”, nos dice, Ramona Pérez, con una voz desilusionada. Lo vuelve a recordar y agrega: “El señor Reverón murió en silencio, en soledad, sin alarmas, en septiembre de 1954. Murió calladito, como era él, murió como si no quisiera molestar”. Ramona Pérez hace silencio y luego continua: “A las 6 de la mañana, como siempre, cruzó una puerta, un pasillo, la cocina, tomó café, y se regresó al cuarto. A las 8 de la mañana, cuando lo llamaron para desayunar, ya estaba muerto. Después de que se murió, se hizo famoso y supimos que esos cuadros que él hacía valían un dineral” Ramona Pérez vuelve a sumergirse en un gran silencio para luego agregar: “Cuando el señor Reverón murió me dio mucho dolor. Siempre nos encontrábamos en la cocina porque le gustaba mucho tomar café. Ni un retrato tomé de él, pero la cara de Reverón la tengo aquí, la tengo aquí, la tengo aquí”. Y Ramona Pérez se toca tres veces el centro de su frente, esa frente que alguna vez el genial Armando Reverón, pintó.

Ramona Pérez, la enfermera que el gran artista plástico pintó en el sanatorio San Jorge, fue modelo de uno de sus últimos cuadros, pero nunca pudo adquirirlo, ni siquiera verlo.

25 de mayo de 2007

Palabras en la Biblioteca Pública Rafael Caballero Sarmiento de Aragua de

Barcelona-Venezuela, con motivo de la donación que hiciese de dos mil libros, de mi propia biblioteca particular.

Ciudadano Alcalde de Aragua de Barcelona, médico Juan de Dios Figueredo, y también amigo de mi infancia; honorables Diputados y Concejales; ciudadana Directora de la Biblioteca Pública Rafael Caballero Sarmiento; autoridades y demás personalidades que nos acompañan; respetable público, poetas, escritores, pintores, dramaturgos, estudiantes, amigos todos, paisanos todos.

Hoy estoy acá, como un hijo de este pueblo que me vio nacer como dramaturgo.

En esos patios que están afuera, jugué, fui niño. En ese otro patio interno, central, antes de paredes blancas donde colgaban retratos al óleo de mis antepasados, con daguerrotipos de mis bisabuelos y mis tatarabuelos, con retratos de mis abuelos, tíos y demás familiares, y hoy convertido en salón de exposiciones de pinturas y esculturas, deambulé varias veces o me sentaba en la mecedora de cuero a ver la lluvia, a esperar que pasara la lluvia, esas torrenciales lluvias que, lo confieso, muchas veces me fastidiaban pues tenía que esperar que terminaran para salir a jugar pues “no vaya a ser que un rayo te caiga encima”, en el decir de mi tatarabuela Mamaría.

En uno de esos cuartos, hoy convertido en aula, en salón de fotografía, dormí y seguramente aún anda uno de mis sueños perdidos, rondando entre sus rincones y quizá, por obra y arte de la magia, un estudiante de los que hoy están acá, alguna vez, logre fotografiarlo. Le ruego, si lo hace, que por favor saque una copia para mí y me lo haga llegar, pues aún colecciono sueños perdidos.

En otro cuarto, de más allá, hoy convertido en aula de música, dormían mis hermanos; en el de más allá, hoy convertido en un escenario de teatro, vivió mi abuelo. En fin, qué de recuerdos me estremecen hoy, al estar acá, en esta casa que donase a Aragua de Barcelona, el médico, político, profesor, y sobre todo poeta, Rafael Caballero Sarmiento, y de quien me honro en ser su nieto. Donó esta casa a Aragua de Barcelona, donó su hogar, mi hogar, a fin que se convirtiese en la Casa de la Cultura de Aragua de Barcelona y que su biblioteca privada, la cual ha sido ampliada, fuese una biblioteca pública.

En esta biblioteca, que era más pequeña, aunque grande, y como ya dije ha sido ampliada; en esta biblioteca, cuando la descubrí, cuando leí, dejé de vivir en Aragua de Barcelona sin salir de Aragua de Barcelona. Desde esta biblioteca, sin salir de sus paredes, gracias a sus libros, recorrí el mundo. Era una biblioteca de muchos tomos, sobre todo de poesía. Había también textos de educación, textos de geografía, historia de Venezuela, historia universal, libros en latín, en francés, en griego. ¡Cuántos libros había! Era, como también ya les dije, una biblioteca esencialmente de poesía. Los libros de poesía eran tantos, según recuerdo, que, muchos de ellos, mi abuelo los apilonaba en el piso, cuidadosamente, a la espera de mandar a hacer otro anaquel. Ah, pero también era una biblioteca de autores clásicos del teatro universal. Yo leía a diestra y siniestra, todo lo que encontraba, menos los libros de medicina y anatomía, que estaban celosamente bajo llave en un anaquel, que veo que ya no está, que tenía dos puertas de madera y vidrio por los que yo husmeaba. Me tenían prohibido leer de ese estante. Como me era prohibido leerlos, claro que está que ese estante era el que más me fascinaba. Por supuesto que no hice caso y un día, de tanto buscar, encontré la llave escondida y pude ver el cuerpo humano, por dentro y por fuera, y leí su funcionamiento y me entendí como algo complicado y que yo era no solo yo, sino que también yo era

una intrincada maquinaria perfecta. Vi, también, interiormente y externamente, el gran misterio, la mujer. Pero, luego de ya haber hurgado en ese anaquel cerrado que me describía enfermedades y curas, que me descubría huesos, arterias, vísceras, aparato respiratorio, aparato circulatorio, en fin, toda la anatomía de lo que somos, me atacó la angustia. ¿Sólo eso éramos? ¿Piel, extremidades, sangre, un engranaje que se regulaba así mismo? ¿Y los sentimientos dónde estaban? ¿Y el amor dónde estaba? Preguntas que, para el niño que fui, lo llenaron de temor, de silencios. Con razón tenían esa parte de la biblioteca cerrada. Pasé días, bien lo recuerdo, en esas incertidumbres que me llenaban de pánico. Para colmo, no podía preguntarle a mi abuelo, ni a nadie, sobre ello, pues sería descubrirme en la falta grave de haber abierto ese anaquel. Qué desesperación el no saber dónde estaba el cariño, ni el espíritu, ni los rezos, en el cuerpo humano. ¿Será que no existían? Cuando me tatarabuela Mamaría decía “Me dolió el corazón con todo lo que sufrió esa muchacha. Aún tengo ese sentimiento de dolor en el corazón, por esa muchacha”, al referirse a una joven que el marido la había abandonado con hijos y todo, yo me decía, no, el corazón no es para doler, el corazón es para bombear la sangre y tiene movimientos, sístole y diástole, y es un músculo del tamaño de un puño cerrado y anda sólo mandando en el ser humano hasta que un día se detiene. No. No. En el corazón no estaban los sentimientos porque en esos libros no lo decía por ninguna parte. Igualmente, a mi tatarabuela Mamaría, no podía contarle sobre eso. Con mi angustia de niño, me arrepentía de haber leído esos libros, tanto así que por un tiempo dejé de entrar a la biblioteca y me dediqué a ponerme la mano en el corazón y confirmar que latía y esperar que no lo dejase de hacer. No quería morirme. Es más, no sabía ya a quien rezarle, si a Dios, o al corazón, para que me dejaran vivir. Ah, pero llegó el día en que volví a entrar a la biblioteca, pero conservando una gran distancia ante ese anaquel que me había llevado a la inquietud, a la zozobra, al desasosiego más intenso de mi infancia. Fue así que tomando libros de aquí y de allá, cayó en mis manos Shakespeare, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Moliere, Chejov, Ibsen. Fue entonces que al través de sus obras, llegó el alivio a mi espíritu, pues descubrí que el ser humano no sólo era cabeza, cuerpo, extremidades, circulación, arterias, sino que también era alma. Sí, descubrí otra parte del hombre y la mujer, descubrí el alma de los seres humanos a través de la dramaturgia. ¿Y los sentimientos dónde estaban? ¿Y el amor dónde estaba? Pues en el ser humano y me lo exponía claramente la dramaturgia y lloré por Ofelia flotando en el estanque. Murió de amor. Esa expresión de mi tatarabuela Mamaría de “Me dolió el corazón con todo lo que sufrió esa muchacha. Aún tengo ese sentimiento de dolor en el corazón, por esa muchacha”. Lo comprendí. Sí, se podía morir de amor, como lo hacían Romeo y Julieta. Entendí el dolor en el corazón de Edipo, pues el destino, los dioses, lo llevaron a hacer el asesino de su padre y el amante de su propia madre. Entendí también porque una madre abandonaba a su esposo, hijos, su hogar, pues ya no quería vivir en una Casa de Muñecas, no quería seguir siendo una muñeca, sino un ser humano. Cuando viví aquella angustia de no saber a quién rezarle, si a Dios o al corazón, para que me dejaran vivir, descubrí por esos dramaturgos, que el rezo, la oración, se hacían por medio del teatro. Encontré la religión del teatro, encontré mi razón de vivir, el teatro. Es en el teatro donde develamos el alma de todos los seres humanos, es en el teatro, al impregnarnos de enigmas y no de respuestas, donde llegamos a la esencia de nuestra cualidad, de nuestros conflictos, de nuestros errores y aciertos, en fin, de la contradicción

permanente que fuimos, somos y vamos siendo como hombres y mujeres que habitamos, temporalmente, este mundo. Esos dramaturgos me ungieron en una nueva religión, el teatro. Los libros que dono hoy, son, en su gran mayoría, sobre teatro. Con ello quiero compartir con ustedes mi fe, mi religión, mi propio dios, el teatro.

También, en esta donación, estoy entregando dos libros que son parte, una inmensa parte o casi toda diría yo, de mi corazón. Estoy donando dos libros, en su primera edición, de mi abuelo Rafael Caballero Sarmiento. Los libros son: Lámpara opaca, publicado en 1929, y Postes y líneas, publicado en 1941. Aparte de estos que estoy donando hoy, solo se pueden conseguir en la Biblioteca Nacional de Venezuela, donados y con firma de su puño y letra, por mi abuelo. Estos dos libros ya no se consiguen en ninguna librería. Entonces, por favor, permítaseme leer un brevísimo ensayo o acercamiento que escribí acerca de estos dos libros.

CLARIDADES Y SOMBRAS

Rafael Caballero Sarmiento fue médico, político y sobre todo un educador. Lo fue como maestro y director de escuela, pero también como poeta. En dos de sus poemarios: Lámpara opaca, de 1929, y Postes y líneas, de 1941; con la distancia de once años, está el Caballero amante de su entorno, del Anzoátegui natal, de su naturaleza y su gente. Está también el Caballero que reivindica a los héroes, a los grandes hombres y, con generosidad, los honra con su palabra. Está el Caballero que describe las proezas del campo, del hombre común, del ser humano que vive con humildad de su trabajo. El Caballero que ama, vive y reconoce el amor, el amor de la familia, el amor de la pareja, el amor que se comparte y el dolor del amor perdido, olvidado. Y también está el hombre contemporáneo, el que contempla los avances de la modernidad con asombro. Todos esos Caballeros están en su obra, en la que se combinan la estructuración y el respeto por el verso clásico, que conlleva consigo toda la tradición, el conocimiento y la influencia de la poesía española del siglo XIX; y el riesgo que nace con el verso libre, con nuevos temas y audaces formas, que en algunos casos se tutean con el mejor humor. En la obra de Caballero está presente, entonces, la venezolanidad, y también la mirada del hombre que se desenvuelve en dos mundos: el campo y la metrópoli, la sencillez de la naturaleza y el referente académico de la cultura. Hombre de observación y hombre de lecturas, ambos están presentes en su poesía. Hombre de luces, que teje en sus palabras. De allí que directa o indirectamente la luz es protagonista de sus dos libros, desde los propios títulos. Es la luz del poeta más apegado a los clásicos en el primer libro Lámpara opaca y más luz del descubrimiento, más irreverente en el segundo, Postes y líneas. Es la luz de la cultura que ilumina (y oscurece) y la luz de la naturaleza y de la mujer que son para él fuente de inspiración y con los que tiene una relación en la que también se juega a las claridades y las sombras.

En su libro Apuntes teórico prácticos de pedagogía expresa Caballero: “Nadie podrá decirnos que el examen de los sentidos -ojos, nariz, oídos, cavidad bucal, sensibilidad de la piel-, en el educando que se incorpore a una escuela, habrá de ser trabajo inútil y mero pasatiempo para un maestro diligente”. Así es su obra, examen de los sentidos, porque en ella están sonidos, formas, olores, sabores, texturas. Examen del alma.

LAMPARA OPACA

Los temas clásicos de la poesía están presentes en este poemario, que representa un ejemplo de la poesía que se estaba haciendo en Venezuela a inicios de siglo XX. En ella, sin duda, queda claro, que Caballero Sarmiento era un gran lector de la poesía española y francesa, pero más allá, un conocedor de la cultura, la historia y la filosofía. Como los intelectuales de su época, recibió influjo de la literatura que se estaba haciendo en Europa y combinó temas universales y temas propios del entorno.

Los temas clásicos de la poesía, como el amor, la belleza, la muerte, están presentes en Lámpara opaca. Allí está la belleza, como don y expectativa, como logro máximo de la búsqueda del poeta.

“En la angustia enorme de la lejanía;
ha visto mi sueño la Eterna Belleza...
Enfermo de tedio, de falta de lirismo,
burlando las muecas del Materialismo;
todos los combates... mi sueño resiste”
(Iniciación).

Y es en esa búsqueda de belleza, donde muestra también su erudición.

“He visto la Belleza en complejas visiones
de Mallarmé, en su hermético jardín inaccesible;
de Dante, en el misterio; de Goethe en lo imposible;
y de Nervo en sus puras y profundas canciones”
(La Ensoñada)

Hay en las lecturas de sus poemas, sin duda, interlinealidad. El lector culto podrá reconocer los numerosos referentes a los clásicos griegos, romanos y renacentistas y a personajes de la literatura universal. En su poema Autobiografía, puede verse a Romeo, personaje de William Shakespeare, junto a Roxana, la amada por Cyrano de Bergerac, la obra del dramaturgo francés Edmond Rostand.

“...!Falta a mi alma, Romeo, tu alondra trinadora,
no sé en qué calle existe, Roxana, tu balcón!”
(Autobiografía)

Un poema en el que, además, aparece Hermes, dios griego, y algunas ciudades egipcias. No teme Caballero este sincretismo cultural, por el contrario, la combinación de distintos elementos de la gran cultura está en muchos poemas de este libro. Pero aunque la temática es universal, el paisaje local está presente en su obra. Su fauna, su flora, su entorno, son protagonistas de sus versos.

“Con música de arcanos corazones,
el turpial, que mi silencio ignora,
nos dio su armónica emoción sonora
en la dorada flauta de sus sonos”.
(La aurora)

“Destilando su púrpura la aurora
tras el verdor de los araguaneyes,
se oculta, sigilosa, en los jagüeyes,
bebe y espera allí, hora tras hora”
(La Zorra)

Y las tareas del hombre común, esas pequeñas hazañas del trabajador que vive de las labores más sencillas y en contacto con la naturaleza, son representadas en su obra, desde la comprensión y la admiración. Baste leer algunos de sus poemas La alfarera, Labor agreste, El becerrero, La novilla, donde están presentes, casi como una narración, los oficios más humildes.

“El pescador,
como un ladrón a una moneda,
como un pájaro a la fruta madura,
en el pedestal de la barranca”
(El pescador)

El pasado, la familia, la maternidad, también están presente en su obra, con poemas como La canción de la madre y Elegía de la casa olvidada.

“De mariposas la invadió ayer;
la casa donde pasé mi infancia”
(Elegía de la casa olvidada)

Así mismo, aparecen la muerte y la religiosidad en poemas como Elegía, donde la referencia a figuras del catolicismo también está presente. La imagen de la Virgen María es una constante en algunas piezas con esta temática. También el amor, ese gran tema de la poesía, está en gran parte de su obra. El amor vivido, el amor solo, el amor perdido, el amor que ya no es, el amor engaño, el amor olvido. Pertenecen entre otros, poemas con títulos tan reveladores como: El amor del poeta, Música íntima, La cita, El beso, Adoración, Ocaso pasional.

“Me llamó, siempre casquivana, maula:
porque avaro en amor de su belleza,
le mordía los labios de cereza;
le robaba la oculta trampa-jaula”
(Ana Rosa)

“Señora:
¡qué amargura en tu recuerdo!....
En estas grises horas de mi vida
pienso, que si tu corazón me olvida,
¡Todo lo que soñé! ... ¡Todo lo pierdo!”
(Carta sentimental)

“Surge un pálido lucero.

¡Y mientras tu amor venero,
llora tu recuerdo en mí
bajo el cielo azul de enero!”
(Atardeciendo)

Hay en Lámpara opaca, varios poemas que son homenaje a figuras emblemáticas de la literatura o la historia patria. Escribe un poema al creador de la teoría moderna de la evolución, Charles Darwin, a los poetas malditos como Charles Baudelaire, al poeta español Gustavo Adolfo Bécquer (cuya influencia es innegable en muchos textos de este poemario), al filósofo Schopenhauer a quien cuestiona:

“¿qué me ha enseñado la filosofía
de Shopenhauer? La enfermiza ciencia ,
de ver un espejismo en la conciencia
recibir el mal con ironía”
(El mal del siglo)

A los héroes independentistas originarios del oriente del país les escribe. Así Antonio José de Sucre tiene “perfil de héroe antiguo” y dice de José Tadeo Monagas, quien fuera Presidente de la República, “pámanos ver tu patriotismo loco / que , como César, cruza el Orinoco/ para encender la hoguera de la Guerra”. Como maestro, exhorta a los poetas a escribir en medio de la debacle del mundo, a escribir siempre, como testigos de una época, de un país y de un planeta:

“Milagrosos arquitectos
del verso puro, mágico y perfecto
vosotros que miráis como agoniza
el Viejo Mundo en sangre y en cenizas
de pueblos incendiados por la Guerra
(...)
poblado de cantos el fatal desierto
dad fuerza al alma que tembló de llanto
bajo la angustia enorme de una herida
y que así iluminéis con vuestro canto
el enigma doliente de la vida”
(Exhortación)

POSTES Y LINEAS

Este poemario marca una ruptura con Lámpara opaca y con la poesía que se estaba escribiendo en Venezuela para 1941, año de aparición del libro. Postes y líneas pareciera contener varios libros a la vez, pues en él puede encontrarse poemas que aún conservan la enorme influencia de la poesía clásica española y francesa, con nuevas formas y temáticas arriesgadas que poco tienen que ver con lo que Caballero había escrito en el libro anterior. Aunque están presentes los romances, la temática campestre, el llano y la familia campesina, en partes muy definidas del libro, aparecen con mucha fuerza, nuevos tópicos, nuevos intereses, nuevas miradas del mundo y, sobre todo, nuevos tonos y nuevas formas expresivas, en las que se integran temas no tratados antes por Caballero, cercanos a la sexualidad y la vida moderna. Lo intangible, lo inmaterial, lo no inexplicable, tienen cabida

en este libro, que revela una mirada muy moderna de su entorno. Se presiente la influencia de la teoría psicoanalítica, y las constantes referencias al universo del sueño, de lo invisible, lo espiritual, lo subjetivo, incluso, lo inexplicable, que aún en su condición de maestro, no pretende explicar. Deja al lector la interpretación y la magia del enigma. Allí Caballero se desprende de su manto de educador, para asumir el rol único del poeta.

“Serenidad de astro;
claridad de astro - aurora.
Elevase a la Quinta
potencia metafísica.
Vino en coro la orquesta
de mis otros sentidos”
(Fantasma no fantasma)

Inclusive en este libro hay un elemento inédito en su obra anterior: la presencia del humor, de lo lúdico, muestra ciertos guiños con la cotidianidad que despiertan la sonrisa cómplice del lector.

“Cenamos en el RESTORAN
un “menú” de sorpresas
lágrimas de San Pedro
en las cortinas.
Lágrimas en tus ojos”.
(Nocturno en oro de Luna)

El amor, la muerte, las pasiones humanas, cobran un tono menos lírico y más cercano a la cotidianidad e incluso pueden aludir, a la crónica roja.

“Tú.
Yo;
Y la otra...
Motivos de celos rojos”
(Ronda del amor perdido)

Pero quizás es en la segunda parte de su obra Postes y líneas, la titulada Poemas sintéticos, donde se ve la mayor ruptura con las viejas tradiciones y una cercanía a la poesía surrealista, pero con una voz muy propia. Una voz que toma la cotidianidad y la recrea desde una mirada lúdica y sensual. Poemas como El balneario, Embriaguez, Media noche, El Puente o Ronda del amor perdido, dan cuenta de los nuevos rumbos estéticos que busca un poeta que se deshace de prejuicios y se despide de maestros.

“En la mañana
inocente
como en la tarde,
a un público bisexual,
dicta el mar

su conferencia
nudista”
(El Balneario)

Hasta aquí, pues, mi breve análisis de estos dos libros: Lámpara opaca; Postes y líneas, los cuales, en el acto de hoy, dono a esta Biblioteca. Ahora, para finalizar, una sucinta biografía del autor de esos dos libros.

Rafael Caballero Sarmiento nació en Barcelona, Estado Anzoátegui, el 24 de octubre de 1898. Fue médico, poeta, educador, periodista, crítico literario, narrador y político. Fue profesor del Colegio Narciso Fragachán de Aragua de Barcelona. Posteriormente dirigió, durante 25 años, la Escuela Federal Guzmán Bastardo. También fue colaborador del Cojo Ilustrado de Caracas y del diario El Universal. En el campo político, fue diputado de la Asamblea Legislativa del Estado Anzoátegui; Secretario General de Gobierno en varios estados, presidente del Concejo Municipal anzoatiguense de Aragua de Barcelona. Escribió numerosas obras, de las cuales cuatro libros publicados se conservan aún en la Biblioteca Nacional de Venezuela: Postes y líneas (1941), Lámpara opaca (1929), Motivos de ayer (1935) y Apuntes teórico prácticos de pedagogía (1956) Además dejó numerosa obra que quedó inédita, entre ella los libros:

Tarde y noche (cuentos tremendistas)
Bajo el fulgor nocturno (cuentos naturalistas)
Aguafuertes (prosas)
Itinerarios espirituales (prosas)
Biografías sintéticas (crítica literaria)
La provincia y yo (prosas)
El profesor Muctkengill (Novela)
Los perdidos (novela caraqueña)
Las horas transparentes (poemas)
Antología poética del estado Anzoátegui (crítica)
El rosal de las formas (poemas)
Los vestíbulos mágicos (poemas)
Hojas del Romancero (poemas)
Odas y tercetos de la noche sin rumbo (poemas)

Caballero Sarmiento es un importante referente de la poesía venezolana del siglo XX. La obra de este autor debe ser rescatada, reconocida y estudiada de nuevo, para que así la voz de este educador y de este poeta, y sobre todo, de este hombre venezolano, vuelva a tejer sus luces.

Muchas gracias.

EL MITO COMO HECHO DE CREACIÓN

Por Juan Carlos De Petre

¡Es posible reivindicar lo posible! Sólo falta la acción.

Acción es actuar, poseer el espacio, subirse al tiempo.

Participando comprometemos a otros, obligamos a definir roles, a hacerlos responsables de palabras o silencios.

Entre bastidores... oscuridades. Quienes se esconden de las luces respetan el miedo. O aguardan tal vez, la oportunidad de entrar.

El teatro demanda afirmación, sin "dudosidades". Aún como espectadores estamos dentro, bajar la vista degrada. Después, aunque se cierren los ojos, será impracticable clausurar la memoria: mirar exige ver.

Toda vida es obra. Suceden escenas, se presentan y desaparecen personajes, hacemos mutis o acompañamos la historia, cambiamos de escenografías, probamos vestuarios y nos maquillamos antes de la función cotidiana. En las pausas, esperando las entradas o después de haber salido, entre acto y acto, entre función y función, en la quietud, entregado a la soledad del camerino interior, repasamos las representaciones registrando errores o identificando aciertos.

La convocatoria pública no cesa, al otro día, después del sueño y la nada: será necesario reconfirmar la fe como condición para poder volver a los decorados de las calles, del trabajo, de la casa: donde vaciaremos arrebatos, interpretaremos hastíos, dolores, ausencias, desarraigos, amores, rabias, desesperaciones, desconsuelos, ahogos, regocijos o compasiones.

¿De adónde sacar ánimo?

¿De los seres queridos? Padres, madres, esposos, amantes, amigos, hijos; todos juntos alentando, conmovidos o perturbados, pero siempre presentes. ¡Aplauden, festejan!... ¿Serán estos los espectadores? Los otros, los anónimos en las sombras de las plateas, se irán sin que volvamos a saber de ellos y no habiendo visto jamás sus rostros.

El verdadero teatro, el de nuestra existencia, es reducido, intimista, el público es contado. En este estrecho escenario, con pocos personajes reales, desarrollamos nuestra vida devolviendo correspondientes saludos de agradecimiento.

Generalmente durante las noches, antes de dormir, escribimos el argumento del día siguiente o de la semana futura o de los años por venir. Con obstinación transcribimos deseos, imaginamos situaciones, programamos diálogos: actos donde invariablemente seremos protagonista, personaje principal, el gran actor o la insuperable actriz que encabeza el reparto.

Lamentablemente no hay oportunidad de ensayar, pero además de nada serviría, todo lo planeado sucumbe ante la evidencia de los acontecimientos: el argumento no resiste los sucesos, las eventualidades, el caos, los accidentes, la incertidumbre. Aquí comienza el drama parateatral, el del libreto que se escapa de las manos, que parece escrito por otro.

Dejando la pretensión, la infructuosa intransigencia, renunciamos entonces a la dramaturgia elaborada, escrita, disponiéndonos a aceptar los episodios, a vivirlos según se presentan, a respetar el movimiento sin forzarlo a nuestra conveniencia. Nacemos a otro teatro y a otra forma de vida. La que se irá escribiendo a medida que actuamos. Creación auténtica, respondiendo al “sentido” que se siente y guía, a los impulsos vitales de energías orgánicas, no pensantes. ¡A la libertad de ser quienes somos en el momento y el lugar, aunque contraríe la psicología personal, las normas del entorno, la “inteligencia” de oficio!

Inaferrables, provocando desconcierto, sin estructuras limitantes, con palabras insignificantes o gestos vacíos, fuera de heroicas tragedias o de brillantes histrionismos, abandonamos el teatro ficcionado, el de las representaciones convencionales, con los personajes anecdóticos y sus conflictivas relaciones. Apelando a lo desconocido exhumaremos la esencia, viviremos “en milagro”, experimentando leyes extraordinarias que desmontarán el fragmentado sistema ordinario -aquella lógica que nos exilia de nosotros mismos- ofreciéndonos percepción de unidad, clave de la comprensión.

Es la inocultable necesidad biológica de experimentar una auténtica aventura creadora, y una necesidad requiere una sola cosa: ser satisfecha. Iremos camino a vivir el mito, volcaremos imágenes o visiones condensadas de realidades que no siempre entenderemos totalmente, pero de las cuales daremos testimonio concreto de existencia y a las que pretendemos merecer para habitarlas algún día.

TEATRO, TALLERES Y PERFORMANCE EN BUENOS AIRES: REFLEXIONES INVIERNO 2007

Por Teresa Marrero

Si bien es reconocida la abundancia de producciones teatrales porteñas, lo cual hace de esta gran ciudad un campo fértil para la investigación, este hecho también complica la actividad del investigador/espectador que no reside en Buenos Aires. Este es el caso para los que venimos desde afuera y pasamos unos días relámpagos asistiendo a funciones, o para los que invertimos un poco más de tiempo y permanecemos unas semanas o meses. Mientras más tiempo uno convive en Buenos Aires, más se va dando cuenta de su complejidad artística. Como investigadora que no pretende ser especialista en teatro argentino, posiblemente la perspectiva aquí presentada pueda o no coincidir con la de los expertos locales.

Las observaciones a seguir surgen predominantemente de una estadía durante los meses de junio, julio y agosto de 2007 (con la excepción de una obra presenciada en 2006). He elegido ver obras a veces por referencias¹ y otras por azar. Incluyo también como parte de mi trabajo de investigación asistencia a talleres de directores reconocidos (en particular los de Omar Pacheco y de Pompeyo Audivert), presentación de libro (Jorge Dubatti, Centro de la Cooperación), espectáculos de teatro comunitario de Catalinas Sur en La Boca, del Circuito Cultural Barracas, y espectáculos que fueron parte del Encuentro del Instituto Hemisférico de Política y Performance de la New York University durante el mes de junio 2007 en el Centro Cultural Recoleta y el Teatro Empire. También asistí a las charlas presentadas por el GETEA, dirigido por Osvaldo Pellettieri. Dicho sea de paso, no logré ver todo lo que tenía propuesto durante mi estadía, y si no se nombra alguna obra en este breve reporte, es por esta razón y no por ningún propósito intencional de omisión.

El paso inicial más obvio es ver lo que hay en cartelera dentro del complejo teatral de Buenos Aires, del cual la cabecera es el Teatro San Martín en la calle Corrientes 1530. Como toda ciudad capitalina y urbana, las direcciones dicen mucho. En Nueva York la calle Broadway implica un *locus*, además de un tipo de producción artística. Igual que su análoga ciudad neoyorquina, existen producciones profesionales de nivel artístico, producciones en 'off', como también producciones comerciales de éxitos taquilleros (las cuales poco me interesan y no están registradas en este reportaje) y mientras que en este tipo de teatro puede haber un alto nivel de puesta no necesariamente implica que los productores asuman riesgos de tipo innovador, ya que se apela a un gran público cuyos objetivos es el recreo y el consumo de obras sezonadas con éxito previo en el extranjero (como la obra *Cabaret*) o localmente (como *Yo soy mi propio marido*).

Entre las más logradas fuera del ámbito crudamente comercial, y muy a nivel de observación personal del invierno 2007 está *Incrustaciones* de la francesa Chantal Thomas, con la actuación magistral de los argentinos radicados en Francia, Marilú Marini y Alfredo Arias. La charla con Marini y Thomas, que conformó parte de la Escuela del Espectador dirigida por Jorge Dubatti, añadió profundidad a los matices incestuales provocados, según Marini, por el trabajo actoral (y no por insinuaciones propias del texto) entre ella y su colaborador de años, Arias.

Dentro del teatro nacional, entre las notables se encuentra *El niño argentino*,

¹ Principalmente las recomendaciones fueron de las investigadoras Marcela Scondras y Adriana González en particular.

dirección y guión de Mauricio Kartun, con Osqui Gusmán, Mike Amigorena y María Inés Sanserni que estrenó en la Sala Cunill Caballeras en el San Martín en julio de 2006, luego para seguir en el Teatro Presidente Alvear, para después pasar al Teatro Regina, donde yo tuve la oportunidad de verla durante su última semana en cartelera en julio del 2007 (todas las funciones con el mismo elenco). A pesar de la advertencia que un amigo me había precavido que el parlamento estaba escrito y declamado en forma poética, y también a pesar de sus referencias históricas tan específicamente argentinas, que para uno de afuera podrían resultar inaccesibles, el fenomenal trabajo corporal de los actores y la acertada dirección hicieron de ésta una espléndida experiencia como espectadora. Amigorena y Guzmán resaltan como actores de alta categoría, a nivel internacional. El talento de Kartun no necesita explicaciones. En este caso, ver es creer sin más palabras de adorno. Aunque tuve la oportunidad de ver *La cuna vacía* de Omar Pacheco (con un elenco de actores/bailarines numeroso) en una ocasión previa, en el 2006 presentada por y en el Centro de la Cooperación, es imprescindible mencionarla entre los mejores espectáculos de las tablas argentinas, y señalar simultáneamente, hasta el momento la ausencia de referencias al teatro de Pacheco² dentro de las antologías de estudios teatrales publicadas más recientemente (como, por ejemplo los muy admirables de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, y Jorge Dubatti³). Aunque en una entrevista con Pacheco en junio del corriente, el director insistió que su teatro no es ‘teatro de imágenes’ sino a lo que apunta es a “tratar de conmover al espectador, entrar por zonas no cotidianas, vulnerables”, y él prefiere el concepto de “la imagen al servicio del sentir”, es evidente que la estética de Pacheco es lumínica, visual, extremadamente corporal y onírica. En breve, bella y única dentro del ámbito de lo presenciado. Otro espectáculo de Pacheco, *Del otro lado del mar* visto en su local en Urquiza 124, Teatro La Otra Orilla, al cual acudí en junio del corriente, igual reúne las características del director, aunque con una carga afectiva muy diferente a la de *La cuna*.

Entre los talleres teatrales a los cuales asistí se encuentra el de Pacheco, donde participé unas escasas semanas. No solamente observé sino físicamente me involucré en el entrenamiento físico imprescindible para llevar a cabo esa presión de reloj suizo en sus montajes. Saqué de la experiencia un gran aprecio por la disciplina y creatividad de sus actores, y una comprensión más profunda de su metodología creativa. Aquí el eje está en deshabituarse el cuerpo de su cotidianidad, y también al afecto de sus protecciones y barreras sociales. La estructura del taller es, primero el calentamiento individual de cada actor (a su propia manera y estilo), luego el director propone un concepto a desarrollar en pequeños grupos, para después cada grupo exponer lo creado, que normalmente comprende una extensión de minutos, pero son minutos de acciones/imágenes muy precisas y necesariamente repetibles. Es imprescindible, como en los experimentos científicos, poder repetir las acciones y lograr el mismo efecto cada vez. Así se trabaja a nivel muy consciente de uno mismo, de su cuerpo y del de los otros en el espacio. Los actores reciben comentarios del maestro y de otros actores, a nivel técnico/creativo. De

2 Jorge Dubatti promete un próximo proyecto con Pacheco.

3 Entre las publicaciones a las que refiero están: *Lenguajes escénicos* de B. Trastoy y Perla Zayas de Lima (Buenos Aires: Prometeo, 2006), y los numerosos de Jorge Dubatti: *Filosofía del Teatro I* (Buenos Aires: Atuel, 2007), *Teatro de Grupos, compañías y otras formaciones*, *Micropoéticas II* (Buenos Aires: Centro de la Colaboración, 2003), y *Teatro y producción de sentido político en la posdictadura*: *Micropoéticas I* (Buenos Aires: Centro Cultural de la Colaboración, 2002).

alguna manera se trabaja dentro de las pautas propuestas por Eugenio Barba y su maestro, Jerzy Grotowski, en su teatro antropológico; el actor primero se despoja de sus ataduras socio-emocionales para así permitir que el cuerpo y el sentir emerjan desde un sitio primordial, ritualístico, auténtico y profundo, en breve, desde la extracotidianidad.

Otro taller al cual acudí como espectadora, a invitación de la investigadora cubana Nara Mansur, fue el del veterano actor Pompeyo Audivert en su estudio en el barrio de Monserrat. Totalmente antitético al proceso creativo de Pacheco, el cual enfoca la construcción dramática a partir de segmentos de acciones perfeccionadas y con poco parlamento (pero sí con elementos musicales, sonoros, corporales y materiales), el proceso de Audivert resalta el trabajo del 'actor/poeta'. En tres distintas ocasiones tuve el privilegio de ser testigo de algo que tan solo se podría describir como "mágico" a nivel de la construcción de significado. Partiendo de una división espacial determinada, hasta catorce integrantes (hombres y mujeres) de su taller actoral avanzado crearon 'obras' (por falta de mejor vocablo) a partir de improvisaciones poéticas y movimientos en el espacio designado. Sin rumbo predefinido, y totalmente movilizado por el ingenio físico y oral que fluye de los actores en la secuencia de momentos, núcleos de sentido emergieron en cada instancia que observé. Digo núcleos en plural a partir de la curiosa multiplicidad de significados que fluyen, los cuales, de alguna manera llegan a cobrar cierta comprensibilidad, no como parte de una emisión cargada con un propósito a priori por parte de los actores, sino como actividad creativa mutuamente compartida entre ellos y el público, el cual precisa de participar activamente en su propio proceso de significación simbólica. Uno de los comentarios de Audivert a los actores fue: 'lean, lean mucha poesía para agilizar el fluir de la conciencia'.

Después de presenciar trabajo actoral y de dirección de tan elevada calidad creativa, cuesta admitir que la última puesta en escena basada en el guión de la ilustre dramaturga argentina, Griselda Gambado, *La persistencia*, no fue una de ellas (dirección de Cristina Banegas, con Carolina Fal, Gabo Correa, Horacio Acosta, y Sandro Nunziata). Estrenada en la Sala Casacuberta del San Martín en agosto 2007, *La persistencia* se refiere a la continua condición humana hacia los conflictos bélicos y el odio que se engendra al deshumanizar al 'otro' y verlo como enemigo. Una puesta en escena que contaba con todo para lograr su objetivo, en los apuntes que suelo hacer durante la obra se encuentran las palabras: "Obra estática. Hablan del horror de la guerra, pero no se siente. Retórica no es teatro". Suficiente dicho. Otra puesta que decepcionó fue *Herr Klement*, de Patricia Suárez y Leonel Giacometto presentada en el Teatro Del Artefacto en agosto. Parte de una premisa interesante, se dramatiza el posible encuentro entre el criminal nazi, Adolf Eichmann, conocido por el pseudónimo de Richard Klement durante varias décadas de residencia en la Argentina, y sus captores, miembros del Mossad (servicio secreto israelí). Sin embargo, la actuación y la dramaturgia en general careció de altos y bajos, terminó abrupta y brevemente, dejando al público algo perplejo (observación personal).

Espía a una mujer que se mata de Daniel Veronese (versión de *Tío Vanta* de Antón Chejov) en el Camarín de las Musas, Mario Bravo 960, mostró un elenco maduro, cómodo en su propia piel, capaz de insinuar inocencia, meta-teatralidad, ironía, intriga, risas y el pathos de una tragedia en cuyo fin nadie, después de todo, se mata del todo, pero sí paulatinamente. Se dice que Veronese trabaja con los

mismos actores, que usa los mismos escenarios y que no ‘viste’ a sus actores de personajes. Este espectáculo fue el único que presencié donde el público se levantó de sus asientos en ovación. Más claro no puede estar: los porteños son exigentes. No regalan ovaciones.

De Tato Pavlovsky vi dos obras, *Variaciones Meyerhold* en 2006 (Teatro de la Cooperación) y en agosto, *Balbucentes* en la Sala Beckett (Guardia Vieja 3556). El casi monólogo del autor/actor, *Variaciones*, ya ha sido bastante reseñado (ver Adriana González y Gabriel Peralta en Dubatti, *Micropoéticas III*). *Balbucentes*, sin embargo fue dirigida por Eduardo Misch. Obra de menos de treinta minutos, efectivamente ilustra lo que podrá haber sido cualquier situación entre la mujer, el marido y la amante, esto logrado desde una puesta minimalista, donde los personajes están reducidos a ‘cabezas hablantes’. Breve y al grano.

Como parte del Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, al cual intermitentemente he asistido desde su primer encuentro en Río de Janeiro en el 2000, se destaca el monólogo de Mónica Cabrera con *Sistema de la víctima* (Argentina), *El strip-tease de Sor Juana* de la mexicana Jesusa Rodríguez (en el Teatro Empire), *Hampig Wami* del Grupo Cultural Yuyachkani (Perú), *Fulgor argentino* del Grupo Catalinas Sur (Argentina), *La Voz de FOMMA*, Fortaleza de la Mujer Maya (Chiapas, México) y la argentina residente en México *Liliana Felipe en Concierto* (Teatro Empire). Cabrera hizo parte de su espectáculo para el Hemisférico. La próxima noche un grupo la fuimos a ver a ella en el Cabaret 3340, (calle Venezuela 3340) y nos encontramos con otros monologuistas como parte del ‘elenco inestable’ (tarjeta de promoción). Todos valieron la pena. Talentosa y audaz, Cabrera no repara en ‘complacer’ sino en enfrentar al público con verdades patológicas de las cuales compartimos como sociedad.

La performer mexicana Jesusa Rodríguez, cuyo trabajo he seguido en México y en los Estados Unidos desde la década de los 90, varió sustancialmente de su estilo usual cabaretero. En un esfuerzo magno, puso en escena como monólogo el poema de la monja mexicana barroca, el *Primero Sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz. Desvestirse corporalmente equivale desnudarse psíquicamente, sin embargo, y a pesar de su gran y admirable talento, la puesta resultó carente. Quizás porque, según la misma performer, todavía no estaba logrado el espectáculo conceptualmente, comentario que surgió durante una charla que tuvimos compartiendo manjares en el restorán Lalo. Su compañera afectiva de más de veinte años de colaboración, Susana Felipe, sin embargo, retozó con su piano, alborotando a los asistentes del Teatro Empire con tres ovaciones fogosas e insistentes de los ‘Hemisféricos’ (el espectáculo contaba con la asistencia de los participantes del Encuentro casi exclusivamente).

El Grupo Cultural Yuyachkani presentó un ritual de curación entre dos mujeres indígenas, afectadas por la violencia militar y la violación. Más que teatro de entretenimiento o performance, esta presentación forma parte del trabajo comunitario que, desde 1971 el Grupo ha desempeñado en comunidades indígenas peruanas. Su carácter ritualístico no detractó, sin embargo de la belleza artística y estética, al contrario. De similar manera, otro grupo comunitario indígena, Fortaleza de la Mujer Maya, representó breves escenas relacionadas a violencia doméstica y el alcoholismo. Este grupo, compuesto de mujeres mayas en los altos de Chiapas, es el primer grupo de actuación y capacitación femenina en México, país que considero una segunda patria, luego de Cuba, tierra natal.

Entre mis espectáculos favoritos están dos grupos comunitarios porteños: Catalinas Sur (La Boca), y el Circuito Cultural Barracas (Barracas). Mientras que Catalinas Sur participó en el Hemisférico, al de Barracas con *El casamiento de Anita y Mirko* lo presencié por mi parte. *El Fulgor*, dirigido por Adhemar Bianchi y Ricardo Talento representa la historia colectiva argentina desde los años 1930 hasta el 2030 vista a través de veladas bailables de un club de vecindario. *El casamiento*, dirigido por Ricardo Talento, del Barracas, ofrece un ritual comunitario de felicidad, creado a partir de la ruptura del barrio porteño homólogo creado por la creación de una divisoria autopista y el debacle económico del 2001. Crearon un ritual moderno de curación y alegría donde, desde el nene hasta la abuelita del vecindario, tienen un lugar para expresar su creatividad. Los dos son altamente recomendados para todos los amantes de la esperanza, del poder de la colectividad y del potencial de cada individuo, unido, para crear felicidad a pesar de los pesares. Gracias a Ricardo Talento por una entrevista extensa que tuvimos posterior a *El casamiento*.

Como mencioné al principio, mucho quedó por ver. En mi listita está pendiente *Automática* de Javier Daulte, *De mal en peor* de Ricardo Bartís, el trabajo experimental del Trompo Metálico de la UBA, *La omisión de la familia Coleman* en el Timbre 4, *Juego de damas crueles* de Alejandro Tantanián, y cualquier cosa de Rafael Spregelburd. Confesar ignorancia no es pecado; presumir de ella sí. Confieso. Gracias al teatro porteño y a la generosidad de Jorge Dubatti, Adriana González, y mi hada madrina, Marcela Scondras. A Sirena (Silvia) Pellarolo, investigadora argentina y buena amiga, mi agradecimiento en momentos duros, y a Carlos Ianni del CELCIT por su paciencia conmigo.

HISTORIAS LOCALES EN LA ESCENA Y LA CONSTRUCCION DE LA MEMORIA DEL FUTURO

Por Lola Proaño Gómez

La tendencia a estudiar los procesos culturales de América Latina, solamente como lenguaje o performance, ha sido quizá la tendencia predominante durante los últimos años¹; se ha sobredimensionado su aspecto preformativo teatral y se les ha restado su significado político, social e histórico: se ha realizado una textualización del espacio y de los conflictos sociales y se han reducido las manifestaciones artísticas, políticas o sociales a su espectacularidad.

Esta espectacularización o textualización de lo social, realizada por el discurso cultural dominante, junto a su tecnificación —a la que le bastan estadísticas y números— ha intentado dar una visión que uniforme nuestras percepciones y borre los aspectos políticos e ideológico-teóricos de los estudios de las manifestaciones culturales y sociales de lo político. Todo esto realizado desde un discurso igualador, que subraya la hibridez de los productos culturales y les niega identidad propia, posición que es afín, en última instancia, al proyecto globalizador y al discurso del multiculturalismo².

Sin embargo, al estudiar los productos culturales latinoamericanos y en particular el objeto de este trabajo, el teatro comunitario argentino, salta a la vista que la penetración colonizadora y ahora globalizadora no ha logrado uniformar la cultura latinoamericana y sus respectivas y múltiples expresiones.

Son ya más de treinta los grupos de teatro comunitario los que han surgido en la Argentina durante la última década. Los integrantes de estos grupos han encontrado en su praxis cultural un modo de sobrevivir y resistir las duras condiciones económicas que ha traído la economía global a sus barrios, pueblos o ciudades, con la desaparición de las industrias y la devaluación de la educación y la salud. Estos grupos mediante la recuperación de la memoria de sus historias locales, resisten en tanto fortalecen la solidaridad y forjan un mejor futuro para ellos. Esto se realiza fundamentalmente, a través del teatro y el trabajo comunitario; de este modo ellos han logrado re-crear una nueva subjetividad con agencia social que ayuda a la sobrevivencia de la comunidad. Esta transformación social y política se realiza tanto en el proceso de producción, organización y funcionamiento de los grupos, como en la recuperación de la memoria colectiva que como un dominó extiende su impacto hacia la comunidad más amplia de espectadores.

La evolución de los grupos va a la par de la evolución del país. Casi todos se han alimentado de la clase media baja, por ello son más fuertes en la zona sur que en la zona norte. Y esto tuvo que ver mucho con la crisis que culminó en diciembre del 2001, en la que la clase media se encontró ante la caída de los valores personales, y se encontró perdida respecto de su rol en la sociedad. Pero en cuanto la situación mejora, tal como ahora está sucediendo, muchos vuelven a un pensamiento

1 Fenómenos políticos y sociales tales como el ya famoso “cacerolazo” argentino, o los “escra-ches”, hechos por HIJOS junto con el grupo Arte Callejero, a los represores de la dictadura argentina, han sido estudiados

2 El “multiculturalismo” presenta “la imagen de un mundo cultural fragmentado en ‘trozos’ equivalentes e intercambiables, sin posibilidad de una totalización que dé cuenta del lugar que ocupan los ‘fragmentos en relación al ‘Todo’ de los procesos multinacionales de dominación económica, política, ideológica y cultural” (Grüner, Multiculturalismo 71).

individualista; en cuanto la crisis de la falta de trabajo empieza a alivianarse se hace más difícil encontrar tiempo para los ensayos y las tareas que estos requieren, pues sus miembros gozan de menos tiempo libre (Daviño, Entrevista). Por eso Bianchi afirma que “el nuevo mundo donde se va empezar a desarrollar un pensamiento va a ser en la organización de las clases más desposeídas y carenciadas”.

El teatro comunitario puede considerarse como un caso particular dentro de los movimientos populares argentinos y de la formación acelerada y múltiple de diversas organizaciones a raíz de la crisis argentina del 2001: comedores populares, clubes de trueque y recuperación de las fábricas. Es así en tanto es un ejemplo de totalizaciones guiadas por una ética y una estética distinta a las propuestas por la filosofía neoliberal que resisten a las nuevas totalizaciones: -el consumo y la multiplicación del capital- y contraponen a ellas la creación de estas totalizaciones que son el resultado de un cambio radical en la jerarquía de valores: la vida versus el capital, el intercambio para sustentar la vida y no para satisfacer intereses puramente individuales, la resistencia al crecimiento indiscriminado del capital y finalmente, la producción para producir trabajo y no para mera acumulación material.

Uno de los aspectos más importantes de este movimiento teatral comunitario es la formación de comunidades reales y su quehacer en la propuesta de textos teatrales espectaculares que conforman nuevos universos simbólicos procedentes de las diversas subjetividades organizadas bajo estos grupos para dinamizar la historia de su comunidad (Vidal 1996, 722).

HACER TEATRO DE OTRO MODO

“Había que reestructurar una red solidaria de lo colectivo, de lo social y de la clase media, que es fundamental porque son los que a su vez, son los transmisores de los valores” (Bianchi, 2000).

La praxis teatral del teatro comunitario argentino actual, no tiene cabida en lo que se considera como “teatro” según las descripciones tradicionales e institucionales de la cultura³. En la publicación que hace el Grupo Catalinas para celebrar sus veinte años, en la sección “El teatro para nosotros es...” se lo caracteriza como “comunicación [intergeneracional e interclasista], celebración conjunta, fiesta de todos, conjunción de las artes y saberes individuales en un resultado común que los desdibuja y potencia”. El teatro comunitario enfatiza y casi se podría afirmar que su último fundamento está en la posibilidad de la comunicación. Esto implica que lo que se dice debe interesar a la comunidad, barrio, ciudad, país o cultura; que debe contar historias que importen a todos; que debe hablar de alegrías, dolores o proyectos compartidos. Puede “fabricar sueños” pero siempre que “resuenen” en esa comunidad, que nadie lo vea o sienta como “ajeno”. Por otra, sus representantes devienen actores, bailarines, plásticos, trapezistas, titiriteros o cantantes por “obra y gracia de animarse y hacer, descubrir lo que late dentro y sorprenderse”. Para lograrlo, se ofrecen talleres gratuitos de teatro, títeres, murga, candombe, circo, canto comunitario, percusión, saxo, trompeta, acordeón,

3 Al respecto, Adhemar Bianchi cuenta que tienen problema en recibir ayuda de tales instituciones puesto que no “entran” en ninguna opción de las presentadas en becas y en apoyos culturales al teatro.

muralismo, realización escenográfica, máscaras, realización de títeres, cerámica y tallado en diferentes materiales. En este contexto, cada uno entrega su 'pedacito de arte' en el espacio común para que este luego desaparezca transformado en el espectáculo teatral.

El teatro comunitario integra lenguajes y necesidades. En él está inherente todo el proceso que incluye el pensamiento, la historia y la investigación como también todos los elementos propiamente teatrales (música, danza, plástica, canto, etc.). Esta integración a nivel artístico corresponde también al proceso de creación en el que la técnica es "sumar", tal como lo explica Ricardo Talento: "las discusiones no descalifican las propuestas de terceros sino que o bien suman a ellas nuevos elementos o manifiestan diferencias pero siempre respetando y viendo la contribución como un aporte" (2005). El hecho de sumar se traslada a todo el accionar del grupo, a como se organiza una fiesta y la función.

Esta modalidad teatral, en la que los vecinos son actores/productores, plantea una resistencia al concepto del hombre solamente como elemento de consumo. Corresponde a una democracia cultural que considera a la cultura como un espacio para promover participación cultural y ciudadana desde la comunidad, no como objeto de consumo al que se accede o no según las posibilidades. Su finalidad primordial es recuperar un sentido social y político dentro de ese espacio barrial o ciudadano y fortalecer los lazos comunitarios a través de las redes que se van creando. Algunos vecinos afirman haber empezado a alcanzar dichas metas.

Por ejemplo Nilda Martínez de Cancof, de Patricios, Provincia de Buenos Aires e integrante del grupo Patricios Unido de Pie, dice haber recuperado el sentido de su vida cotidiana: "... antes nos levantábamos, preparábamos la comida, limpiábamos la casa. Era todo lo mismo. Con las obligaciones del teatro... revivimos totalmente, revivimos, no solamente nosotras, porque hacemos el movimiento en el hogar mismo".

La actividad teatral y cultural está pues entretejida con la vida cotidiana, ella llega a constituir parte fundamental del acontecer vital de sus integrantes. Basta mirar los ensayos en donde a veces familias enteras colaboran. Observamos madres que con niños en brazos actúan o dirigen los grupos, o escuchamos el testimonio de sus integrantes que afirman que la actividad teatral comunitaria les es indispensable como parte fundamental de su vida de la que ya no pueden prescindir. Esta se inserta además con las obligaciones laborales, sus miembros asisten a los ensayos y funciones después de arduos días de trabajo o las obligaciones familiares, desbordando los distintos campos que en la praxis del grupo y sus integrantes se intersecan, pues a veces deben realizar tareas múltiples casi simultáneamente. Los espectáculos condensan y están montados sobre la memoria colectiva. El resultado es que, por un lado, se establecen vínculos emotivos con el público que resultan de la teatralización de los recuerdos propios o recibidos de los mayores. Por otro, el hecho de que lo que se ve o se dice corresponde a la memoria colectiva, evita la dispersión en tanto fortalece la conexión con el espectador mediante la afinidad de recuerdos y sentimientos. Por ello, los temas se eligen haciendo hincapié en fuentes y tradiciones propias del lugar; rescatando los elementos de la cultura popular (por ejemplo la murga y las influencias africanas); incorporando los instrumentos traídos por la inmigración y recreando las tradiciones. Otro elemento que juega el mismo rol, es la adaptación de melodías que el espectador enseguida reconoce para los coros o murgas del espectáculo.

Todo ello dirigido al re-encuentro del vecino/actor y el espectador con su propia historia.

El proceso de creación empieza con las improvisaciones del grupo. Se divide el grupo en sub-grupos, luego de que se han planteado cuáles son los temas que interesan en ese momento. Cada sub-grupo —máximo de diez personas— escribe y trabaja por una hora más o menos y luego presenta su propuesta ante todos. El material se registra y el equipo de la dirección y dramaturgia lo va procesando. Este proceso se repite hasta agotar los temas. Finalmente el material más elaborado, vuelve al grupo para ser re-trabajado y transformado en la futura obra. La dirección se hace a la manera “clásica”, pero contando ya con la internalización que se ha llevado a cabo en todo el proceso anterior. “Todos se sienten autores de la obra y sienten la labor del director nada más como un ordenamiento a su propia creatividad, quedando lejos de ser una imposición autoritaria” (Talento, Entrevista 2005).

Estos productos teatrales ejercen una “violencia poética” que arremete contra la historia oficial tradicional, las autoridades mentirosas y la violencia de la memoria histórica oculta en los monumentos. Reforzados por las variaciones locales de la lengua y las claves simbólicas y teatrales, ellos acentúan la fuerza diferenciadora en tanto producen desajustes en el español *standard* y en la aparición de lo imprevisible en la escena: vocablos vulgares, gestos obscenos y alusiones a figuras históricas respetadas, por ejemplo. Esto da lugar a una constante reconfiguración de sentidos que articula así una política democrática radical. De este modo se afirma la naturaleza poética de lo político en tanto acto de reconfiguración de lo sensible (Panagia), puesto que produce signos que intervienen en su contexto. La mirada comunitaria es el lente común a través del cual el grupo mira la realidad e interpreta su pasado; ésta penetra en la vida cotidiana, anima a la praxis social reconstructora de las subjetividades, y valida a los integrantes del grupo en su calidad de agentes sociales. Sus integrantes comparten con la comunidad más amplia, a la que dirigen el espectáculo, su cosmovisión; establecen en este sentido, una relación hermenéutica, en tanto que lo que proponen sirve para otorgar sentido a las prácticas sociales y políticas. (Castro-Gómez 743). Tal como Walter Bernal, joven integrante del Teatral Barracas afirma, surge una totalidad heterogénea: “...por más que uno es distinto, todos tenemos una misma meta y podemos hacer las cosas juntos. Nos integramos por distintos motivos y nos terminamos quedando todos por el mismo... podemos hacer una transformación hacia fuera y hacia dentro” (Entrevista personal).

Con una ideología que invierte las premisas neoliberales, tanto los procesos de producción de los grupos de teatro comunitario como sus productos, proponen una jerarquía de valores que separa la cultura de la dinámica del mercado y su consiguiente masificación. Estos grupos hacen cultura sin que sus productos dependan de la economía. Los recursos disponibles modifican ciertamente la propuestas pero no tienen un decir definitivo respecto de su hacer teatral. El traspaso y distribución de conocimiento y de sus técnicas no se comercializan. Las clases y los talleres son gratuitos y las tareas se hacen en base a voluntariado⁴. La inversión de esta jerarquía se visualiza además en su lucha contra la privatización de los espacios públicos, en tanto estos grupos recuperan plazas y estaciones

4 Posición completamente anómala dentro de la cultura hegemónica, donde los cursos y talleres “venden” conocimiento; especialmente en el campo teatral en Buenos Aires donde pululan este tipo de ofertas.

abandonadas enfatizando su carácter de bien público.

El teatro comunitario también desmiente la ideología liberal al borrar las fronteras entre lo público y lo privado, separación que es rasgo esencial del liberalismo burgués. Los recuerdos personales forman parte del texto espectacular que luego, vertidos en el espectáculo, se colectivizan y se convierten en propiedad del grupo; la vida cotidiana privada, sus ritmos y sus costumbres cambia radicalmente; algunos vecinos incluso exponen su espacio privado cotidiano a la mirada pública en tanto alojan en sus casas a extraños durante las fiestas. Tal es el caso del D&D (Dormir y Desayunar, versión latinoamericana del *Bed and Breakfast*), sistema inventado para dar hospedaje a los visitantes que vienen a Patricios para los Encuentros de Teatro Comunitario, pues en la localidad no se cuenta con hoteles o ningún otro tipo de facilidades turísticas. Las posesiones -vestidos, objetos, habilidades, especiales— pasan a ser parte de las posesiones comunitarias; las reuniones y ensayos se entretajan con la vida cotidiana de sus integrantes: es frecuente observar parejas que colaboran, niños que corretean entre el grupo, o se incluyen para bailar al compás de la música o intentan tocar la percusión, sin que nadie restrinja sus juegos o sus correteos en función de la “seriedad” del ensayo. Algunas madres incluso dirigen con sus hijos en brazos, tal como lo observé en el caso del ensayo que presencié en Berisso.

Aparece en todos estos casos una sensibilidad y una ética diferente que no tiene nada que ver con la sensibilidad creada alrededor de la tecnología mediática; una sensibilidad basada en el contacto personal, en la percepción de los cuerpos y los gestos, con sus necesidades materiales de sobrevivencia. Los procesos de conformación de los grupos de teatro comunitario encauzan la materialidad social de la comunidad e impulsan la aparición de un repertorio de sensibilidades sociales orgánicas que aunadas en una misma praxis confrontan los problemas comunitarios.

VIOLENCIA POETICA Y REFORMULACION HISTORICA

Si bien los grupos comparten muchos aspectos, ellos producen hechos teatrales característicos que detectan en cada caso problemáticas propias. Así por ejemplo, Patricios Unido de Pie de Patricios y los Okupas de La Plata, arman sus espectáculos alrededor de la desaparición del tren y del impacto económico y social que sus pueblos sufrieron a raíz de ello. El Teatral Barracas y el Teatro Comunitario de Berisso, producen propuestas que hablan de la destrucción de sus ciudades y barrios a raíz de que las industrias que daban vida y trabajo a sus habitantes desaparecieron. Según Talento, *Zurcido a mano*, último espectáculo de El Teatral Barracas y Los Calandracas, surge “a partir de un trauma muy grande del barrio cada vez más dividido, en el que cada vez hay más clase media alta y más gente pobre. Surge entonces la necesidad de la comunidad teatral de preguntarse ¿qué nos pasó? ¿Cómo hemos llegado a esto? Y la respuesta se la busca y se la encuentra teatralmente”.

Es notable observar en las puestas la capacidad de concentrar en imágenes teatrales la complejidad de la historia, de descubrir sus aspectos ocultos con un lenguaje, que si bien incorpora lo cotidiano, también, sobretodo a medida de que los grupos evolucionan, agrega la simbolización estética, la capacidad auto-reflexiva y la pluralidad del signo teatral. Un buen ejemplo de esto es el espectáculo ya mencionado del Teatral Barracas, cuando en una memorable escena, mediante el efectivo juego de luces, el vestuario y el sonido del viento que arrasa

la escena y nuestros oídos, se lleva todo, incluso a las personas/fantasmas, para transmitir claramente, de modo inicialmente sensorial, la idea de un “progreso” que arrasa con el Barrio de Barracas y sus habitantes.

La palabra se convierte en la escena en acontecimiento cargado de dramaticidad y de desplazamientos simbólicos particulares que se imbrican con las tradiciones culturales de lo que se ha llamado “popular”. El protagonismo de la música con la intervención de grandes cantidades de vecinos-actores, otorga a estas propuestas fuertes resonancias brechtianas. Estas tienen un fuerte tono épico, al que se suma la meta-narración, la auto-reflexividad y la expresión del sentir en una voz coral compartida.

La incorporación de La Murga como parte central de sus espectáculos y la formación de grupos de murga dentro de los grupos, con sus características de acontecimiento cultural marginal y rebelde no es tampoco de extrañar entonces. La murga ha conservado su autonomía cultural pues no se ha visto afectada por la nueva tecnología ni por los nuevos ritmos musicales. Ella conserva su característica de conciencia crítica que se articula desde los grupos periféricos/marginales/ para discutir -como lo ha hecho siempre— las condiciones actuales de existencia y supervivencia de sus integrantes, sujetos que proponen una manera de conocer diferente —una epistemología de la periferia, como la llama Herlinghaus— que no ha descartado la modernidad con sus luchas y sus utopías. En tal sentido las canciones murgueras, siempre acompañadas de su distintivo baile, usan lenguaje procaz y se solazan en movimientos que en otro contexto se considerarían de “mal gusto”⁵. Tanto por lo anterior como por su carácter ancestral y popular, la creación de canciones para la murga son el laboratorio de nuevos discursos cantados por el grupo, transformado en una especie de coro griego que va comentando y narrando los sucesos -por otra parte, por todos conocidos— dirigiéndose directamente a los espectadores.

El espectáculo se torna campo de lucha por la conquista de la hegemonía no solamente en el terreno de las representaciones simbólicas, sino también en el espacio social extra teatral puesto que esta discusión acerca de la historia, sus significados y la vida presente de sus integrantes los lleva, al menos, a considerar la posibilidad de generar nuevos modos de vida y a constituir nuevas subjetividades. La relación que se genera excede la tradicional relación teatral entre la escena y el público, pues en este caso y especialmente, en los encuentros de teatro comunitario, el eco y la comunicación vincula de manera muy especial a los diferentes grupos que vienen de distintos lugares del país. En tal sentido su espectador potencial no es en este caso el espectador “global” -a diferencia del teatro de sala tradicional que ha alcanzado, especialmente en el caso argentino, gran aceptación a nivel de festivales internacionales, especialmente en Europa— sino que están dirigidos a los espectadores que comparten el espacio y las experiencias de vida y las memorias pasadas. Este compartir emotivo hace que la participación del espectador se convierta en una celebración que lo involucra; es frecuente escuchar decir en las funciones “tengo ganas de estar ahí en el medio,

5 Así por ejemplo la “Murga del 30” que es parte de las canciones que forman El fulgor argentino: club barrial y deportivo en una de sus estrofas dice: “No hay plata ni laburo/ni pan duro pa’morfar/ fue un asunto peliagudo/ salir este carnaval”, denunciando la pobreza del barrio. Pero unas pocas estrofas después sale el humor popular y procaz: “Dicen qu’el jefe e’bomberos/ su man-guera va a rifar/ porque la tiene podrida/ no sirve ni pa’regar”.

cantando con todos”.

Los grupos comparten la ideología, producen un sentido y proponen su “verdad teatral” que atraviesa al espectador/vecino con su efecto de verdad. Por otra parte, la utopía que todos ellos proponen es necesaria para dar sentido a su praxis: es la ilusión de un mejor porvenir lo que permite soportar el presente y abrirse hacia el futuro.

Esto se concreta claramente en la canción de la red de los Teatros Comunitarios que dice⁶:

En la plaza nos reunimos a cantar
Mezcla rara de teatro y carnaval
La alegría de juntarse y comenzar
Por los sueños y las ganas de cambiar

Todo está por suceder, hoy venimos a cantar
En las calles y en los barrios de verdad
Aquí estamos los vecinos, el camino es por acá
Vengan todos la función va a comenzar (coro)

Si la historia que contaron no es verdad
Y queremos transformar la realidad
Siempre todos construimos la canción
Nuestro teatro es mucho más que una ilusión

UNA COMUNIDAD HETEROGENEA

Estos grupos han logrado concretar la idea de comunidad a través de la acción, mediante una praxis que no implica una noción esencialista de la misma⁷. Además, ellos no constituyen una comunidad en el sentido de plena fusión con anulación de toda diferencia. Una comunidad distinta también de la comunidad “imaginada” de Anderson, en tanto no homogeneiza a sus miembros sino que más bien está basada en el aprovechamiento de las diferencias y en la que no es necesaria la violencia inicial constitutiva ni hace falta ningún mecanismo coercitivo para la continuidad de su existencia.

Tampoco es una comunidad solamente imaginada con un tiempo vacío y homogéneo. Ella está materialmente concretada de forma voluntaria por sus miembros, cuyos vínculos se remontan a una historia común pasada concreta que es justamente el tema fundamental de sus producciones⁸. Los productos teatrales

6 La canción está en formación. Tuve la suerte de asistir al Taller de Reflexión de la Red de Teatros Comunitarios que se llevó a cabo en el último agosto (2006) en el Centro Cultural Julián Centella (Boedo), donde los grupos o sus representantes, ensayaban dicha canción.

7 Interesa etimológicamente la acepción de com-munis, con el sentido de obligación mutua o endeudamiento como en el caso del contrato social, puesto que ésta -tal como sucede aquí—asume sujetos previamente constituidos que se unen en un segundo momento para constituir una comunidad (Rosman 19).

8 Para los integrantes de los grupos es también una novedad este tipo de asociación. Ellos demuestran su sorpresa “cuando descubren que cuando ponés te enriquecés y con el otro te enriquecés y que no venís a sacar sino a dar y que en el dar ganás, el cambio es muy grande. Descubrís que tu individualidad no pierde porque la estás trabajando con el otro, sino que gana” (Talento, 2005). A los integrantes y a los vecinos espectadores les impacta ver un proyecto en el que la gente está unida y en el que se involucran todos: adolescentes, jóvenes y viejos, como dice Mónica Ferreira, auxiliar de un Jardín de Infantes de Lanús e integrante del Circuito Teatral Barracas.

mismos son el resultado de la conformación de dichas comunidades. Estas comunidades diversas respetan en su interior la diferencia; ellas son una forma de afiliación social que atraviesa jerarquías de clases sin cancelar el reconocimiento identitario diferencial de sus integrantes. La conformación heterogénea de los grupos atraviesa horizontalmente no sólo clases sino edades y distintos niveles educativos; en ellos hay desde niños y adolescentes, hasta personas mayores (de más de setenta años); hay también diversidad de profesiones -abogados, maestros, bomberos, médicos, músicos—; en otros grupos hay chicos que salen de la droga o que han estado en el desamparo total, como es el caso del grupo Pompetriyazos de Parque Patricios (Capital), según cuenta su directora, Agustina Ruiz Barea (2006).

Se forman así totalidades sociales que encierran diferencias que mantienen un equilibrio interno e inter-grupal gracias a un común acuerdo que se basa, por una parte, en una experiencia histórica compartida y, por otra, en el respeto de las diferencias. Esto se logra gracias a que ellos visualizan claramente un horizonte que señala una teleología que guía, desde el presente, los planteos de un futuro respecto del cual se discuten las ideas y se trazan las acciones. Según ellos afirman, por ejemplo, existe un común acuerdo, conscientemente adoptado, para no discutir de “política partidaria” (Zicarelli), aunque hay muchos que hacen política no partidaria, puesto que forman parte de organizaciones sociales y barriales, otros colaboran con periódicos o diversas publicaciones. Sólo excepcionalmente hay algún militante político. Pero tienen claro que el no hacer política partidaria, no significa olvidar la política. “Todo lo que hacemos es político. No somos inocentes para nada y el grupo es consciente de esto”, afirma Talento (2005).

Voluntariamente eligen suprimir aquello que amenaza con separarlos y enfatizan aquello que los une para seguir adelante en el proyecto común. Creo que esa base común tiene su raíz más profunda en experiencias de vida compartidas a partir de la marginación económica con todas las otras marginaciones que ésta trae consigo y la poca expectativa de sobrevivencia y de futuro, experiencia que además de alargarse en el tiempo, pues se retrotrae a generaciones anteriores, se expande en el espacio. El surgimiento de los nuevos y múltiples grupos de Teatro Comunitario por todo el país, a partir de la crisis del 2001, coadyuva nuestra hipótesis. La red de teatro comunitario rebasa la Capital y la Provincia de Buenos Aires y se extiende ya por todo el país.

Es un nuevo modo de hacer política. Rafael Zicarelli, uno de los integrantes fundadores del Circuito Cultural Barracas expresa su esperanza en este nuevo modo de hacer política: “Si las personas y los individuos no se juntan y resuelven de manera colectiva, pero de manera diferente, con nuevas formas de organización, sus problemas no van a encontrar resolución a través de los caminos más tradicionales como son la política y los sindicatos, por ejemplo” (Ibid).

En la sociedad contemporánea acostumbrada a la exclusión social, política y económica, llama también profundamente la atención que en la ideología de los grupos se considere la inclusión en la comunidad teatral como un derecho más que como un privilegio. Esto crea “un trauma infernal” -dice Talento-, pues no se entiende dónde está el premio, si todos tienen lugar⁹. Es una cuestión que revela la rigidez del imaginario social que ya no puede comprender o siquiera visualizar otros modos de funcionar. Ante este criterio inclusivo surge también la sospecha

9 ¿Qué pasaría si todos tuviéramos lugar? (Talento 2005).

de alguna trampa, pues suena demasiado fácil. Pero los integrantes llegan a comprender y a sentir que el premio está en el enriquecimiento personal que se produce a raíz de la pertenencia al grupo (Ibid 2005).

CONCLUSIONES

“...las pulsiones rebeldes deben conformar saberes estratégicos que animen a nuevas voluntades de poderío para conquistar espacios acotados, para modificar, segmentos de ‘sociedad’” (Arditi 185)

Este fenómeno relativamente nuevo en la Argentina ha empujado a la comunidad a incorporar cambios en las más diversas instituciones sociales y culturales: en la familia, la cultura, la política y la economía. En la familia tienden a cambiar los roles de género o a hacerse más laxas las exigencias tradicionales. Se comprende tanto la cultura como la política de manera diferente. La primera es ahora un medio para la transformación social y la segunda, se entiende como la posibilidad de modificar la vida concreta del grupo de ciudadanos involucrados; las transformaciones sociales que ocurren al interno del grupo o de la comunidad están directamente en sus manos, no dependen, o al menos no totalmente, de las decisiones de delegados o representantes. En la economía se han invertido las jerarquías, el valor de cambio no está basado en el dinero, sino que está puesto en el trabajo y la colaboración de todos hacia un proyecto futuro que no se restringe a lo teatral. Además la praxis de los grupos propone un nuevo modo de asociación, fuerza a considerar ciertos aspectos del aparato jurídico en relación a la cultura, demuestra nuevos modos de transmisión del conocimiento y de los distintos saberes que no responden a la institución educativa (escuelas, universidades, etc.) y pone en duda los medios como único modo de transmisión informativa donde lo que se cuenta, más que lo que se transmite, es el modo en que se produce su representación. El teatro comunitario representa para contar una historia, la representación es solamente la mediación necesaria para hacerlo. Su finalidad fundamental, tal como yo lo entiendo, es hacer un teatro que sin descuidar los aspectos estéticos, sirva para la transformación de los sujetos y con ellos, de la sociedad como un todo.

Los grupos de teatro comunitario argentino proponen toda una serie de “pequeñas utopías”, entre las cuales están la recuperación y la afirmación de la propiedad colectiva del espacio público, la capacidad de los sujetos de formar colectividades heterogéneas que funcionen armoniosamente en busca de finalidades comunes, la capacidad de autogestión de los grupos, la necesidad de afirmar un futuro con la posibilidad de un mundo mejor, la rehabilitación de la comunicación a nivel personal e intergeneracional, la afirmación de la capacidad de los sujetos de ser productores y no sólo receptores de cultura, y de producir redes sociales de relaciones humanas más cercanas sin el predominio de la mediación tecnológica, la fe como transformadora de la cultura para producir el cambio social; la capacidad de la práctica teatral que incluya memoria colectiva y la emotividad como capaz de re-escribir la historia y des-cubrir los falsos monumentos; y finalmente, la posibilidad de lograr la emergencia de los segmentos sociales olvidados y borrados de la historia.

Las múltiples conversaciones con sus integrantes, y la asistencia a sus reuniones y seminarios me permiten afirmar que lo que los grupos buscan en esta praxis es

edificar la posibilidad de vindicar elementos emancipatorios y de ser sujetos de su propia vida, y de su historia. Los grupos re-escriben su historia, re-inscriben su pertenencia a la nación y re-fundan ontológicamente sus subjetividades; todo ello mediante historias perfectamente situadas y diferenciadas, pero que están unidas por una meta-narrativa nacional: los sufrimientos, las privaciones y los padecimientos que la imposición del liberalismo ha causado desde los inicios de su vida republicana.

El “progreso” dentro de los grupos, se entiende como la posibilidad de supervivencia y de reafirmación de la identidad subjetiva y grupal en su capacidad de agentes sociales e históricos. Este está guiado por una racionalidad que, situándose lejos de la racionalidad instrumental —que rige las relaciones y acciones en la filosofía neoliberal que lo mide todo en función del intercambio mercantil y económico— conduce a la autodeterminación y a la autonomía de sus sujetos sin que el éxito económico sea ni la primera ni la única finalidad.

Ellos rehabilitan la subjetividad de los integrantes del grupo que alcanzan un nuevo sentido de pertenencia a una totalidad que les devuelve la autoestima y la identidad. Recuperan los valores colectivos (comedores, club de trueque, apoyo al desvalido) y la confianza en una humanidad compartida. Todo ello queda reivindicado no sólo en el espectáculo como producto final, sino aún más, en el espacio de la producción, en el proceso mismo tanto de la formación del grupo como de la gestación del espectáculo.

En tanto crean redes geográficas y culturales intergrupales, y más aún redes de significados en proceso para una construcción de nuevos sujetos con nuevas marcas de identificación, diferentes a las que tradicionalmente la historia y la política les ha asignado¹⁰, consiguen el reconocimiento de la comunidad más amplia. Movilizan su materialidad social mucho más allá de la mera expresión de solidaridad, creando un a verdadera intersubjetividad política creadora.

BIBLIOGRAFIA

Arditi, Benjamín. “Una gramática posmoderna para pensar lo social” *Cultura política y democratización*. Norbert Lechner (ed.), Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1987.

Bernal, Walter. Entrevista personal. Barracas, 2006.

Bianchi, Adhemar. Entrevistas personales, La Boca, Buenos Aires, 2005 y 2006.

Cancof, Santos. Entrevista personal. Patricios, Provincia de Buenos Aires, julio 2005

Daviño, Liliana. Entrevista personal. Posadas, agosto 2007.

Grüner, Eduardo. “Multiculturalismo o conflicto cultural”. *Teatro al Sur* 11 (1999): 68-71.

Herlinghaus, Hermann. “Comprender la modernidad heterogénea”. *Revista Iberoamericana*_Vol. LXVI, Núm. 193, Octubre-Diciembre 1993.

Historia de una Utopía. 20 Años Grupo Catalinas Sur. IPESA, Buenos Aires, Argentina, 2003.

Martínez de Cancof, Nilda. Entrevista personal. Patricios, Provincia de Buenos Aires, julio 2005

¹⁰ Por otra parte su accionar es conocido ya fuera de la Argentina. Sus iniciadores -Bianchi y T alento- han sido invitados a dictar seminarios no sólo en otros países latinoamericanos sino en España e Italia para la posible creación de grupos de conformación y prácticas similares.

- Panagia, David. "Ceci nest pas un argument: An Introduction to the Ten Theses". *Theory and Event* 5, NO. 3:2, 2001.
[http:// use.jhu.edu/ezp.pasadena.edu/theory_and_event/ v005/5.3panagia.html](http://use.jhu.edu/ezp.pasadena.edu/theory_and_event/v005/5.3panagia.html)
- Pratt, Mary Louise. "La modernidad desde las Américas". *Revista Iberoamericana*. Vol LXVI, Num. 193, Octubre-diciembre 2000.
- Ruiz Barea, Agustina. Entrevistas personales. Parque Patricios, agosto 2005 y 2006.
- Richard, Nelly. "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo" *Revista Iberoamericana*. Vol LXIII, Núm 180, Julio-Septiembre, 1997.
- Talento, Ricardo. Entrevistas personales. Barracas, Buenos Aires, agosto 2005 y julio 2006.
- Vidal Hernán. *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: una cuestión teórica*. Newark: J. de la Cuesta, 1994.
- Zicarelli, Rafael. Entrevista personal. Barracas, agosto 2006.
- Zurcido a mano*. Manuscrito inédito. 2005.

PARA LEER A GALEMIRI

Por Agustín Letelier

Es extendida la idea de que los textos dramáticos sólo adquieren su real ser en el escenario. Sin embargo la calidad de los escritos de Benjamín Galemiri se capta mejor al leerlos. Su muy particular forma de situar las acciones, con completa despreocupación por la posibilidad real o técnica de crear esos espacios en el escenario, las sugerencias de climas para los diálogos, proponiendo relaciones con la atmósfera lograda por estrellas del cine en alguna escena determinada y, sobre todo, la sucesión de adjetivos inesperados para calificar objetos o situaciones, forman parte muy esencial del estilo de Galemiri y se accede mejor a ellos a través de la lectura.

La publicación de tres nuevas obras, *El lobby del odio*, *El Neo Proceso* y *Mil años de perdón*, nos permitirá acercarnos a ellas en forma directa y apropiada. En las representaciones inevitablemente accedemos a los textos a través de intermediaciones: la de los actores que recrean los personajes, la de escenógrafos que instalan espacios de acuerdo a su imaginación y a sus posibilidades técnicas y la de los directores que organizan y orientan el desarrollo de la trama. Hay una especie de lente que actúa como filtro y da el color de su cristal a lo que vemos en el escenario. El director tiene, además, la facultad de cortar, modificar los parlamentos, desentenderse de las acotaciones. Al leer, nuestra imaginación podrá ser estimulada directamente y estará libre para interpretar, con el conjunto de nuestras imágenes y experiencias, estas tres nuevas historias que nos entrega Benjamín Galemiri.

Aspecto esencial de su estilo es el barroquismo, que se manifiesta en su forma característica de adjetivar: “EN EL ATOSIGANTE AUNQUE INCLAUDICABLE BOEING 767 DE LAN CHILE... UN HOMBRE, AMOS FOLDBERG... SE TAMBALEA EBRIO DE DIOS... EN MEDIO DE LA ESPESAS Y CONTRADICTORIAS MULTITUDES DE ASIENTOS DE LA REMOTA NAVE CRIOLLA QUE CRUZA LLENA DE UN IMPRESENTABLE DECORO EL OCEANO PACIFICO”... nos dice en la acotación inicial para *Mil años de perdón*. Ese modo irónico, lúdico, de adjudicar características insólitas a objetos y personas, como “atosigante” e “includicable” para un Boeing de LAN Chile, que cruza el océano con “impresentable decoro”, constituyen un modo propio y característico de las didascalias de Galemiri. En algunos casos, directores que han comprendido este rasgo central de su estilo, han puesto las acotaciones en boca de personajes que actúan como narradores, pero aun así, en medio de la visualidad propia del escenario, estos rasgos de estilo se desdibujan. En la lectura personal, a propio ritmo y con la posibilidad de detenernos a esbozar una sonrisa, mientras miramos hacia la lejanía, las frases de estas didascalias podrán entregar con plenitud sus sugerencias. En muchos casos, cuando se refiere a escenas de películas que hemos visto, una leve detención será necesaria para que la alusión se concrete en nuestra mente. Es posible que algunas didascalias contengan indicaciones desconcertantes para el director o el escenógrafo y por eso pasen raudos sobre ellas, pero si se intenta conocer el lenguaje propio de Galemiri, si tomamos sus escritos no sólo como un guión para actores, sino como literatura, como texto que tiene su ley interna, que está compuesto por palabras que forman su propio ritmo y obedecen a una lógica que se asienta en la filosofía, la religión y las concepciones sociales de nuestra época, el respeto a esas palabras y su captación integral pasa a ser indispensable.

El estilo barroco de Galemiri se da preferentemente en las acotaciones, pero también en los parlamentos de sus personajes. En *El Neo Proceso*, K, dice al comienzo: “Estoy aparatosamente estirado en una silla de playa del insufrible Hotel Hollyday In de Alameda esquina Vicuña Mackenna, escuchando las conversaciones de los huéspedes alemanes y franceses vistos en planos habitualmente fijos, como en aquel memorable aunque oblicuo filme del masoquista Orson Welles, *El proceso*. Me hago el desentendido para mostrar toda la fuerza de mi patético carácter”. El humor que contiene esta acumulación de calificativos y el efecto que producen, se aprecian mejor en la lectura.

El lobby del odio, se entrega en este libro por primera vez al público, las otras dos obras son también inéditas pero fueron estrenadas durante este año 2006: *Mil años de perdón* y *El Neo Proceso*. En las tres está el estilo inconfundible de Galemiri, pero tienen rasgos propios claramente diferenciados.

Mil años de perdón, en ella Benjamín Galemiri se adentra con decisión en temas judíos que en obras anteriores aparecían implícitos o como alusiones tangenciales. De la anécdota de esta familia de un exitoso médico judío en peregrinación al campo de concentración de Auswchitz, emerge un tema trascendente, el respeto a los textos de la Tora y la culpa por el no cumplimiento de las obligaciones morales impuestas en ese libro sagrado. El tema de la culpa y el castigo es central en esta obra y aunque adquiere un cierto tono de “drama satírico”, con no pocas graciosas alusiones sexuales es, en realidad, un drama moral y religioso. Se presentan los conflictos a que se encuentra abocada en estos tiempos la comunidad judía, exitosa económicamente y con una alta cuota de poder que puede conducir a transgresiones morales. La riqueza de Amos Foldberg no la ha adquirido con negocios bancarios, de joyas o de muebles, sino como cirujano plástico. Aparenta gran religiosidad y misticismo, pero lleva en ese vuelo a Auschwitz junto a su ex esposa, a una ex amante, antigua clienta cuyos atractivos sensuales lo hicieron olvidar las obligaciones familiares. Por eso sabe que debe pedir mil años de perdón. La obra está compuesta principalmente por monólogos, en que, en forma falaz pero inteligente, los personajes intentan justificar las situaciones en que se encuentran.

El Neo Proceso es un homenaje a dos genios del arte contemporáneo que han influido poderosamente en Benjamín Galemiri y a los que admira desde niño: Franz Kafka en literatura y Orson Welles en el cine. Retoma aquí el gran tema de la culpa y el castigo, pero ahora desde otra perspectiva. El oscuro sentimiento de culpa que los hombres llevamos inscrito en nuestra alma, se presenta en *El Proceso* de Kafka como incomprensible aceptación de un juicio en que el protagonista no sabe de dónde proviene, ni en qué consiste, ni a quién debería recurrir para defenderse, y que al final, lo llevará a cooperar en las acciones que hacen sus guardianes para llevarlo a morir como un perro. Kafka presentó el absurdo de esa imputación sin que se den razones en 1914, se anticipó en decenios a procedimientos usados después por el nazismo y por todos los gobiernos dictatoriales. Galemiri reescribe esta dolorosa historia por la relación con situaciones que nos han afectado en la historia reciente de nuestro país. Una profusa alusión a situaciones que implican sexualidad, otro rasgo constante en las obras de Galemiri, aparece también en *El Neo Proceso*. No es erotismo, es más bien un juego irónico ya presente en *El Proceso* de Kafka y al que Galemiri le da nueva forma. En Kafka, Joseph K, en su búsqueda de caminos para intentar una defensa, se encuentra con diferentes mujeres a las que persigue con insistencia intentando encontrar una salida. En Galemiri, la calidad de inculcado en este bo-

roso juicio produce un fuerte atractivo sexual en las mujeres, también sensuales ellas mismas, que lo buscan y lo convierten en un patético seductor. En *El Neo Proceso* la dolorosa situación se presenta con humor pero es centralmente trágica. El lobby del odio, es bastante diferente a todas sus obras anteriores. El barroquismo de las didascalias es menor, aunque no desaparece, disminuyen las referencias al cine y la ambientación ahora es en París. El tema político o social que antes quedaba sólo implícito o desaparecía frente a intenciones morales o filosóficas, toma aquí especial relevancia. Esther Signoret, notable investigadora que aspira al Premio Nobel en química, intenta producir un necesario equilibrio social en la humanidad por medio de una droga que logre disminuir el desatado consumismo predominante y quite poder al neo liberalismo económico. El conflicto central de *El lobby del odio*, es el enfrentamiento de una pareja que compite en el mismo campo científico. Trabajan en el más moderno laboratorio de una central termo nuclear de Francia y “están absolutamente esclavizados por la idea de que el experimento científico pondrá fin al capitalismo desenfrenado en el mundo” y “devolvería la alegría vernacular inherente al ser humano”. Tan altruista propósito tiene, para Esther Signoret, una razón personal. Desde hace 20 años ha hecho pareja con el audaz y atípico investigador científico Jerome Ventura, el “Jero” para sus amigos. Se enamoró de él en la etapa en que era un joven idealista de izquierda con una beca en Francia. Cuando ya debía regresar a su país, ella lo acogió y él pudo quedarse. El trabajo conjunto en el laboratorio ha sido fructífero, pero la tendencia de Jerome a seducir parisinas, incluyendo a la mejor amiga de Esther y hasta a su madre de 74 años, lo hizo perder el rumbo y ahora es un descontrolado consumista, que adhiere al régimen neo liberal. Lo que fue amor, se ha convertido en divergencia. Ella trabaja en producir una nueva serotina que actuará como vacuna y erradicará esos flagelos del mundo. Por su parte, él desea aislar el arrogante socialismo de Esther, que con soberbia desmesurada, rechaza en forma inaceptable el derecho de propiedad. Un análogo enfrentamiento de pareja fue presentado por Galemiri en una obra anterior, *Ese discreto ego culpable*, donde una pareja de artistas competía en el mismo campo, que en ese caso era el de los Festivales de Cine. Galemiri capta y expresa uno de los conflictos más lacerantes de nuestra época, la pérdida del amor como razón para constituir una pareja. Su reemplazo por otros tipos de atracción, entre los que está la pura sensualidad, el interés, la aspiración al poder o alguna forma de colaboración que parece atractiva, derivan en relaciones de enfrentamiento. Si coinciden en un mismo campo artístico o científico, pronto la relación se convierte en una despiadada competencia que se transforma en rechazo. Es el lobby del odio que aparece en esta obra. La modernidad de sus ambientaciones es un elemento particularmente atractivo en las obras de Galemiri. Aparatos electrónicos de última generación, pantallas de plasma, intercomunicadores inalámbricos, computadores portátiles de gran poder, instrumentos científicos llenos de cables luminosos y con capacidades superiores, proponen a los escenógrafos desafíos que normalmente no pueden cumplir. El lobby del odio se desarrolla en el ultra moderno laboratorio de una central nuclear con aparatos que producen descargas eléctricas que dejan a Jerome “hablando en lenguas”, lenguas desinhibidas que le hacen decir apetencias sexuales que normalmente no expresaría. En *El Neo Proceso*, la modernidad está en las instalaciones del Hotel Hollyday Inn, en sus intercomunicaciones y en la piscina que ocupa un lugar central. En mil años de perdón, la historia se desarrolla durante

un vuelo a Polonia, en un Boeing 747 de LAN Chile, en el que asistimos a la siempre minuciosa ceremonia de despegue, con todos sus ruidos e instrucciones. La moderna textura de las obras de Benjamín Galemiri se logra por la construcción verbal de su desarrollo. Aunque en el teatro moderno los diálogos normalmente ya no son realistas, en las obras de Galemiri esta tendencia se acentúa. Pocas veces son propiamente diálogos. Los personajes siguen su pensamiento interior, se expresan en monólogos que se juntan a otros monólogos. La coherencia interior de los textos no sigue una lógica formal, más bien la evita, y por eso sus parlamentos adquieren una forma insólita y atrayente. Construye series de afirmaciones, recuerdos que tienen el carácter de confesiones, acusaciones lanzadas hacia el interlocutor sin esperar respuesta, introduce imágenes fellinianas de fuerte carga erótica pero que se dan en el discurso no en la representación. La modernidad de las obras de Galemiri está también en la forma directa de expresar este mundo desarticulado e inarmónico. Verbaliza la desinhibición en temas sexuales que hoy caracteriza el habla cotidiana. Su humor es punzante y a veces difícil de captar porque es lejano al chiste, a la burla o a la agresión directa que hoy se han impuesto. El suyo es un “humor intelectual”, basado en la intertextualidad usada en forma irónica; propone relaciones insólitas que requieren conocimiento de los términos a que alude. Es el conceptismo de Góngora, el conciso y descarnado humor de Franz Kafka o el turbulento y torrencial humor de Woody Allen. No es fácil leer a Galemiri. Sus series complejas de alusiones, la profusión de sus referencias al cine, a la filosofía o a las enseñanzas religiosas, exigen una lectura atenta, quizás con relecturas para contextualizar en forma apropiada las referencias y distinguir entre el elemento de humor, puesto para desorientar, y los temas filosóficos, morales y religiosos que son el verdadero centro de sus obras. Si se traspasan las barreras que imponen el sistema establecido y la tranquilidad de los códigos ya descifrados, la lectura de las obras de Galemiri nos lleva a auscultar los problemas más serios y lacerantes de nuestra sociedad contemporánea, mostrados con agudeza y moderna textura.

EN LA MUERTE DE JOSÉ MARTÍN RECUERDA

Por José Monleón

El teatro vivía su posguerra. Y la Universidad fue, durante años, uno de sus refugios. Allí representaban, recordaban y escribían lo que rara vez aparecía en nuestros teatros regulares. Granada fue una de sus plazas fuertes. Primero fue Tamayo, que se vino muy pronto a Madrid; luego, en seguida, José Martín Recuerda, que dirigió el TEU granadino y estrenó allí sus primeras obras. Desde el principio, mostró su interés por la memoria y los conflictos de los españoles de su tiempo. A veces, usó la poesía dramática para desvelar la sangre derramada (*La llanura*), otras un lirismo simbólico para hacer de pequeñas historias imágenes universales (*El teatrino de Don Ramón*, Premio Lope de Vega); otras, el realismo descarnado para mostrar la hipocresía de la sociedad española bienpensante (*Las salvajes de Puente de San Gil*); otras, a los clásicos para contarnos que las cosas no fueron como nos han explicado las enciclopedias (*Una copla del Arcipreste de Hita*), otras, para recordarnos el destino de las mujeres españolas que no aceptaron la mansedumbre política (*Las arrecogias del Beaterio de Santa María la Egipcíaca*), homenaje indirecto a su paisano García Lorca, en torno a la figura de María Pineda, ajusticiada por el conservadurismo... Obras que, entre otras, definen el camino de un dramaturgo que hizo del teatro, antes que una profesión o el dominio de un lenguaje, una confesión y un combate indisociable del movimiento teatral que libró su batalla contra la Dictadura.

En Madrid, Antonio Buero había roto, en el 49, la forzada sumisión escénica. De inmediato, surgieron otros nombres que aglutinaron lo que se definió como la Generación Realista, no por su estilo, sino porque intentaban, a través de diversas poéticas, alumbrar la España del silencio. Alfonso Sastre, Carlos Muñoz, Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, fueron algunos de estos nombres. Junto a ellos, en primera línea, estuvo siempre Martín Recuerda, que nunca permitió que las ideologías pudieran más que los sentimientos de sus personajes, que la intención crítica torciera el curso real de los conflictos.

Con una rica experiencia en las Universidades españolas, pasó luego varios años en la universidad norteamericana, regresando a su Granada, donde siguió escribiendo hasta su muerte. Hace apenas unas semanas se presentaron sus Obras Completas y recibió el merecido homenaje de sus paisanos. Martín Recuerda será, para siempre, no sólo un excelente autor dramático sino testimonio y personaje revelador de un largo y difícil periodo de la historia española.

DE ANDARES ERRATICOS

Por Bruno Bert

El teatro mexicano ha disminuido notoriamente la cantidad de sus producciones, pero sigue existiendo y no presenta síntomas visibles de posibles peligros de extinción. Pero eso sí, rumbos previsibles no hay, caminos en la mar tampoco y a la brújula la tiraron por la borda hace ya bastante tiempo. Así que ahí vamos, y cuando avistamos algo siempre es un misterio saber si es un espejismo, un sólido galeón cargado de oro o un barco fantasma con banderas que el viento ya ha hecho jirones. Y si a los artistas se los ve un tanto escépticos, y el gobierno no tiene ni idea de que significa una política cultura coherente, ni que decir del público y sus reacciones temperamentales y un tanto impredecibles. Bueno, pues que trataré de hablar brevemente de tres espectáculos que me llamaron la atención en los últimos seis meses.



EN LA SOLEDAD DE LOS CAMPOS DE ALGODON

Los lenguajes internacionales en la escritura textual y escénica.

A un par de años de que se cumplan los veinte de la prematura muerte de Bernard-Marie Koltés, ciertos títulos de su literatura dramática vuelven a nuestros escenarios después de haber sido reiteradamente solicitados en los 90. Y en este caso se trata de la primera obra que se estrenó en lengua española y en la península. Claro, es *En la soledad de los campos de algodón*, un material del 87 que repentinamente cobra una gran actualidad en el hoy de la actualidad política, social y teatral de México.

Los personajes de Koltés parecen emergen generalmente de la más absoluta marginación y de la más desgarrada soledad, palabra esta última que está en el título de esta obra, pero también se articula en la columna vertebral de las preocupaciones del escritor francés. Pero esos personajes se fugan de inmediato al espacio del mito, un ámbito poblado de figuras simbólicas que, paradójicamente, estando fuera del tiempo histórico sin embargo tienen mucho que decir al espectador de hoy.

Entonces, soledad, marginación y tal vez sobre todo en este montaje, pérdida de identidad. Aquí es la relación entre un vendedor de droga y un posible cliente. Las palabras iniciales son algo así como: "Si usted pasea por aquí y a esta hora es porque posiblemente busca algo que no tiene y tal vez yo pueda darle". Y entonces estalla el mundo de las palabras, ese espacio donde especialmente se mueve Koltés con habilidad y que aquí Ricardo Díaz reconstruye como director -polémico y talentoso, formado en la ex Yugoslavia- a través de muchos personajes y objetos, a través de un espacio para nada cartesiano.

Las palabras tanto sirven para expresar como para ocultar, para seducir como para matar. Y uno recuerda que Koltés murió de Sida, a consecuencia tanto del uso de drogas como de la afección a relaciones homosexuales promiscuas, furtivas, seguramente intensas pero que para él fueron indudables portadoras de la muerte. Y entonces el discurso se bifurca adquiriendo formas insólitas, floreciendo en estructuras poéticas, entrelazando la vulgaridad con la exquisitez, y la más tremenda soledad en un campo de infinitas tentaciones, donde la droga y sus consecuencias son sólo una posibilidad dentro del erotismo tanático que todo lo envuelve. La violencia contenida es enorme, y la palabra, puente de enlace con el otro, es al mismo tiempo clave irrevocable de la más absoluta incomunicación. Díaz trabaja en un espacio despojado donde todas las direcciones están contenidas. Todos los afuera-adentro; todos los arriba-abajo; todos los antes y después. Y también todos los sexos, sin exclusiones, en una pastosa noche de tiempos que transcurre a la velocidad y en el sentido que cada uno quiera o sea capaz de hacer transcurrir, en donde los personajes se reflejan y espejean con densidad propia y al mismo tiempo absolutamente fantasmales, desdramatizando el ámbito, donde sólo la música y las voces adquieren una especial dimensión.

EL PENDULO DEL MUNDO

De lo nuestro y el mundo.

El péndulo del mundo es una reelaboración de la historia de Antígona bajo la dirección de Alicia Martínez. Los trabajos de esta creadora suelen basarse en algunos ejes: no monta obras sino que las crea, aunque utilice personajes o textos fragmentarios de escritores tan conocidos como Shakespeare, Jarry o ahora Sófocles. Las máscaras son un componente fundamental de sus propuestas escénicas; el manejo de los cuerpos y la voz escapan a cualquier naturalismo y cobran evocaciones cuyas raíces posiblemente estén en la Comedia del Arte, y además una veta antropológica suele recorrer cada uno de sus trabajos, donde la pregunta por el otro y la labor del actor, la presencia del teatro como oficio de vieja data, están en un primerísimo plano.

En este caso la anécdota queda narrada por sólo dos actrices, que primero sirven como introductoras a lo universal de la historia a partir de lo particular de nuestra cultura, y que luego asumen sobre todo el encuentro/desencuentro de Ismena y Antígona frente al dilema del hermano muerto, con una breve pero importante aparición del poder con la imagen de Creón. Uno de los factores fundamentales de la puesta es su casi circularidad, en un ámbito de cámara que bien podría trasladarse a un espacio abierto, con el manejo de unos pocos objetos, todos procedentes de la naturaleza, como son varas, cántaros, frutos, piedras... que constituyen el material base de casi todas las culturas mal llamadas primitivas. Muy interesante tanto su propuesta estética/ideológica como su correlato actoral, a manos de Indira Pensado y Jessica Gámez, por el juego de composición, el manejo de las voces y un ritmo muy especial de los cuerpos y las acciones, completamente alejados de lo que pudiera ser una reminiscencia de la tragedia griega; más bien como un cruce transversal de culturas, que intenta el rescate de lo esencial del mito antiguo en formas sólo en apariencia lejanas al original.

El público queda a media agua entre el observador tradicional y el que podría llegar a participar de una ceremonia.

NEZAHUALCOYOTL

Otras historias.

El nombre “Nezahualcoyotl” evoca al mexicano contemporáneo desde el personaje histórico del rey-poeta hasta una de las zonas más densas, pauperizadas y conflictivas de nuestra capital, con más de dos millones de habitantes. Eso aparte de otro cúmulo de referentes que se han ido asentando sobre ese nombre como capas arqueológicas desde la antigüedad hasta nuestros días. Ese pendular entre la historia y la sociología, entre el edificio mítico de los antepasados y los laberintos de las vecindades sin luz ni agua; entre el esplendor y los dioses y la más desgarrada miseria; entre el lenguaje poético náhuatl y las jergas de las tribus urbanas es el tema del espectáculo que lleva ese nombre y tiene a Juliana Faesler como autora, escenógrafa, iluminadora y directora.

El espacio que nos propone es una plataforma rectangular puesta al sesgo sobre el escenario, rodeada por dos lados con muros lisos que representan un número simétrico de salidas. El color rojo intenso de las paredes y el piso y lo geométrico de la figura bien puede evocar ciertas reestructuras prehispánicas, favoreciendo además su comunicación con la platea. Y allá irán apareciendo los principales dioses del panteón azteca, alternando con figuras de la leyenda y la historia, que poco a poco se mezclarán con personajes anónimos del presente, alternando las texturas del carrizo con el plástico y de la manta al hule espuma, en una mezcla que incluye los ropajes y los objetos, los tiempos y las referencias.

Generalmente un trabajo de este tipo naufraga por la falta de unidad, en la chabacanería escolarizada de los elementos en uso y en un didactismo ideológico que huele a rancio desde las primeras imágenes... Lo sorprendente aquí es que nada de eso sucede y que tanto el equipo como la dirección se mueven ante el constante riesgo con una habilidad admirable. Tal vez el secreto de la sazón está en el equilibrio de los ingredientes y en la combinación ingeniosa de los componentes de siempre. Pero el hecho es que el resultado es capaz de interesar e incluso conmover. Una puesta que permite repensarnos en nuestro presente.

Y ahora, por encima de los espectáculos, podríamos cerrar con un acento de leve optimismo recordando que México acaba de participar en la cuadrienal de Praga y ha salido con medalla de oro en el área de vestuario. Es decir, que nuestros artistas aun pueden fascinar creando ropajes posibles para nuestro teatro. Entendido esto en un sentido amplio... hay que esperar y seguir trabajando.

EL TEATRO URUGUAYO VIVE Y LUCHA

Por Jorge Pignataro Calero

Como suele ocurrir a cierta altura de cada año, el aficionado teatral se siente presa de una suerte de cosquilleo intelectual que le lleva a hacer un alto en su asidua concurrencia a los espectáculos teatrales; y se detiene a echar una mirada atrás sobre lo que lleva visto en los meses precedentes, al tiempo que reflexiona y baraja posibilidades a propósito de lo que se anuncia o se trasluce en trascendidos de prensa para lo que resta de ese año. Debo confesar que en las varias décadas que llevo en ejercicio de la crítica teatral tampoco he podido escapar a ese cosquilleo -como le ha ocurrido a muchos colegas-, situación que se agrava cuando llega el final de cada temporada y la rutina periodística impone un balance de ella. En ese estado de ánimo, pregunté hace algún tiempo a un connotado director teatral de mi país como veía la situación de la escena uruguaya, y su rápida y contundente respuesta me apabulló: “¡Patética!”, y no necesitó agregar nada más. Recordé entonces -y ahora ese recuerdo cobra actualidad-, que a fines de 1978 -en plena dictadura militar- titulé mi reseña findeañera para El Diario parafraseando el título de una famosa obra de Arthur Miller y resumiendo el penoso balance de ese año: “Panorama desde el sótano”. Su lapidario párrafo inicial ya adelantaba una amarga constatación, que con algunas ligeras variantes bien podría caberle a la temporada 2007 que va transcurriendo: “Nunca el teatro uruguayo había descendido tanto... y aunque se pueda rescatar algún título, algún espectáculo, algún nombre aislado de intérprete o de técnico que logre acumular en torno suyo adjetivos suficientes como para sobresalir por encima de los demás...” su presencia no basta para redimir a lo que va del año como algo de lo más pobre y débil, teatralmente hablando, de las últimas décadas. Naturalmente que las condiciones han sufrido variantes significativas, como la invasión creciente del teatro comercial y sus deplorables facilismos que tienen su buque insignia en los lamentables exponentes de mal gusto y chabacanería porteña que se dan el lujo de ocupar una sala que merecía otro destino, como el ex-cine Metro. Tampoco son ajenas a ese “panorama” la ríspida convivencia entre nuestra gente de teatro apreciable en los últimos tiempos en las agitadas reuniones de la Sociedad Uruguaya de Actores; o la desamparada actividad de la crítica teatral a la que la prensa y la radio prestan cada vez menos atención y espacio para su ilustrativa tarea. Y para no extender más esta somera búsqueda de condiciones de precariedad, apresuramiento y ausente autocritica (que tanta falta haría), agregaría la casi total desaparición de concursos de obras de autores nacionales, con solitarias excepciones cuyos ganadores casi nunca ven “el fruto de sus desvelos” llevado a escena. Lo que no quiere decir que no surjan autores nacionales o que los existentes no produzcan nuevas obras. En compensación, proliferan los cursos de formación teatral que lanzan al ruedo año a año nutridas legiones de muy bien formados aunque inmaduros actores apurados por subir a escena sin la ya citada y tan necesaria autocritica. Ese sombrío “panorama” abona la convicción de que cada año resulta más imperiosa la realización de un Congreso Nacional de Teatro, como el memorable de 1987 que, lamentablemente, no se ha vuelto a repetir, y que indudablemente serviría para verse todos los involucrados en el quehacer escénico cara a cara, abandonando resquemores, celos, envidias, “lobbysmos” y pretensiones, rectificando rumbos y ajustando la brújula.

PERO LA SEMILLA NO MUERE

Tres verdaderos acontecimientos teatrales presentados en los últimos días obligan a corregir el precedente enfoque pesimista, sin perjuicio de que al mismo se le pueda hacer el descuento de algunos espectáculos rescatables pero con algún reparo, como Las troianas y Las bacantes, de Eurípides; La escuela del escándalo, de Sheridan; Cigarros, sobre Paul Auster; La vida es sueño, de Calderón; Telarañas, de Eduardo Pavlovsky; I love Clint Eastwood, del español Miguel Morillo; Nuestra vida en familia, de Oduvaldo Vianna

Filho; y Familia sobre el guión cinematográfico homónimo de Fernando León de Aranoa. Y en cuanto a autores nacionales Las nenas de Pepe (audaz y distante reescritura de Gabriel Calderón sobre La casa de Bernarda Alba), Resiliencia (extraída del testimonial El furgón de los locos de Carlos Liscano) y La embajada (entrañable recuerdo de Marina Rodríguez sobre el asilo mexicano de El Galpón). Pero estaban faltando los espectáculos redondos, acabados, atractivos tanto por su forma como por su fondo, por su representativa ubicación en la historia y la evolución del teatro universal, por su exigencia en la puesta en escena. Para confirmar la supervivencia del buen teatro local, tres espectáculos ineludibles para todo aficionado consecuente merecen un sucinto comentario.

“Gatomaquia”. Se lo puede ver en el generoso y polifuncional espacio del venerable teatro Victoria, que se presta espléndidamente para recrear un clásico español del Siglo de Oro. A partir de un relato en verso de Lope de Vega, el director Héctor Manuel Vidal puso toda su rica experiencia y su oficio larga e intensamente ejercitado con indudable talento al servicio de la adaptación y puesta en escena de una jocunda visión de un triángulo amoroso con los protagonistas mostrados en clave gatuna enzarzados en disputas tradicionalmente reñidas y escandalosas. Un despliegue de excelente nivel, empezando por el vasto arsenal de recursos técnicos que apoyan la puesta por colaboradores de primer orden como -entre otros- Fernando Ulivi en la música, Claudia Sánchez en escenografía e iluminación, Paula Villalba en vestuario y Julio Porley en las imágenes proyectadas, sirve de marco al juvenil elenco integrado por Jimena Pérez, Leandro Núñez, Diego Arbelo y Cecilia Sánchez, donde resulta prácticamente imposible hacer distinguos pues todos se mueven y dicen el difícil verso lopesco con similar brillo y entrega. En una entrevista previa al estreno el director Vidal destacaba su complacencia por trabajar con actores jóvenes y talentosos de corta carrera “porque resultan más manejables”. ¡Y cómo los manejó y supo extraer de ellos brillantes respuestas! Al punto de que al término de la función, un prestigioso y veterano teatrista comentó con énfasis harto expresivo: “¡Y bueno... nos llegó la hora del relevo!”

“El zoo de cristal”. Para quienes admiran al dramaturgo norteamericano Tennessee Williams -uno de los dos o tres grandes del nutrido plantel de creadores dramáticos de ese país-, volver al título tal vez más importante de su vasta producción ya anticipaba un punto alto en la temporada. Y la versión conducida con mano firme y tenue a la vez que Dumas Lerena presenta en la sala menor de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos haciendo honor a la fragilidad implícita en el título de la obra, es un acierto redondo más allá del rendimiento en algún momento algo desparejo del cuarteto interpretativo. Sobresale en él Nidia Telles, con el señorío que impone su oficio largamente ejercitado para ilustrar la carga de frustración y rebeldía maternal que conviven en su personaje, tan emparentado en su índole y su espíritu a otro famoso del teatro norteamericano, el Willy Loman que Arthur Miller diseñó en La muerte de un viajante. Le secunda con fervorosa entrega el cada vez más maduro Gabriel Hermano como su hijo desesperadamente buscador de una salida, y la ascendente Natalia Chiarelli como la dueña del zoo de cristal, completando el elenco Alejandro Martínez como el ilusorio pretendiente. En el apoyo técnico se destacan los oportunos comentarios musicales concebidos por Fernando Condon.

“Mi bella dama” (My fair lady), la exitosísima comedia musical que Alan Jay Lerner y Frederick Loewe adaptaron de la famosa pieza Pígmaloón de G. Bernard Shaw, es el más reciente de los tres estrenos y llegó de la mano del director Omar Varela, experto en el género, aportando todo el relumbrón y la generosa cuota de siempre necesaria frivolidad, dinamismo y humor que se espera de un espectáculo tal, sometido a rigurosas dosis de exigencia y profesionalismo. Sorprendió el desempeño de la protagonista Paola Bianco, de esporádicas apariciones, destacándose entre otros también Pierino Zorzini, Rogelio Garmendia y especialmente Luis Fourcade como padre de la bella dama del título, y los lujos esperables del multilaureado Nelson Mancebo en el vestuario. En un género que en los últimos años ha tomado notorio auge en el medio montevideano, esta comedia se integra con todo derecho a la cada vez más frondosa lista de aciertos como La jaula de las locas, Sugar, Víctor Victoria, Chicago, West Side Story, y Siga el baile siga el baile aplaudidos en las últimas temporadas. Aunque numéricamente magro, el balance final que dejan estos tres títulos es altamente gratificante y confirma que la semilla del buen teatro montevideano sigue fructificando.

MODERNO Y MODERNIDAD EN EL TEATRO VENEZOLANO Y EN CESAR RENGIFO

Por Leonardo Azparren Giménez

El problema de la modernidad del teatro venezolano ha sido abordado en forma muy simplista. En las más de las oportunidades en que es aludido, las respuestas se reducen a ubicar el cambio modernizador en la década de los 40 del siglo XX, en la que se conjugan cambios democratizadores importantes en la sociedad venezolana, las aperturas internacionales derivadas de la posguerra y la llegada al país de algunos maestros, directores, actores y actrices que aportaron las experiencias y los conocimientos adquiridos en sus países de origen. La simplicidad de estas afirmaciones residen en la ignorancia que supone del pasado teatral, por lo menos el del mismo siglo.

De la misma manera se procede en el caso de los dramaturgos. Con frecuencia, César Rengifo (1915-1980) es considerado el padre del teatro moderno venezolano, sin considerar los procesos de la dramaturgia venezolana desde la aparición del realismo y el naturalismo a finales del s. XIX. Por eso, en este artículo nos colocaremos en el contexto dilemático de saber si fue o no el iniciador de nuestra modernidad teatral, para tratar de provocar una discusión más amplia y trascendente para saber desde cuándo podemos hablar de modernización en el teatro venezolano, tomando en consideración los varios procesos modernizadores de la sociedad venezolana desde, por lo menos, el período regido por Guzmán Blanco entre 1870 y 1888.

Esclarecer cuándo se inicia nuestra modernidad teatral es decisivo para estudiar y comprender el proceso general de la historia de nuestro teatro y su periodización, lo que conlleva la revaloración de autores y discursos dramáticos olvidados y/o marginados y de autores y discursos consagrados y sacralizados. Entre ellos, por marginado y/o sacralizado, César Rengifo.

Debemos tener presente que los términos moderno y modernidad no pueden ser empleados con ligereza porque son harto polisémicos, más aún desde que las discusiones en torno a la posmodernidad copan las investigaciones académicas y las discusiones políticas. ¿Moderno y modernidad en relación con qué o quién y a partir de cuándo y hasta cuándo? Autores como Germán Carrera Damas, David Harvey, Niklas Luhmann, Belford Moré, Julio Ramos, Juan Francisco Juárez y Jorge Bracho coinciden en la caracterización teórica de ambos términos. Por su parte los autores venezolanos buscan los orígenes de nuestra modernidad en la influencia de las ideas de la Ilustración a lo largo del s. XIX. El espíritu independentista, la conciencia de Nación y el sentimiento de pertenencia e identidad americanas serían los primeros síntomas inequívocos de modernidad del criollo venezolano.

En cuanto al teatro, los empeños y reclamos para tener una sociedad y un teatro modernos se remontan a 1834. Por supuesto, el sentido que en aquellos años le fue asignado a ambos términos no es igual al que hoy en día se les asigna. La crítica finisecular del ochocientos tuvo conciencia de la necesidad de prepararse para el siglo inminente, razón por la cual un autor tan importante como Eugenio Méndez y Mendoza toma partido por el naturalismo de Zola. Por eso, un punto de partida que esclarezca el problema para poder valorar en su justa dimensión la significación y la importancia del teatro de César Rengifo en nuestro proceso teatral modernizador,

es preguntarnos en relación con qué pasado se inicia el teatro moderno venezolano, contexto necesario para saber si Rengifo es su padre, con día y hora de nacimiento cual un parto biológico.

Quiero remarcar la importancia de prestarle atención a los procesos históricos y la manera como se dan las rupturas y los cambios. En algunos sectores intelectuales venezolanos es costumbre correlacionar la modernización sólo con el petróleo y hablar de un país moderno a partir de la petrolización de nuestra existencia como nación, sin interrogarse sobre la posibilidad de haya habido más de una modernidad en nuestra historia. Es una interpretación mecanicista y simplista, que ni siquiera se corresponde estrictamente con la visión economicista de los manuales catequísticos. No comprende que las sociedades son más ricas en sus procesos, alternativas y expectativas sociales que los reduccionismos con los que se las intenta explicar al tomar sólo como referencia tal o cual régimen político.

Digamos, entonces, que es un problema no resuelto datar con la precisión de un nacimiento cuándo se inició la modernización del teatro venezolano. En el proceso teatral venezolano han sido y son ignorados, olvidados y/o menospreciados algunos dramaturgos pioneros en la comprensión de Venezuela en trance de modernizarse y en las innovaciones del lenguaje dramático. No seguir ignorando, olvidando y menospreciando la naturaleza de ese proceso supone revisar la crítica que impuso algunas afirmaciones sumarias sobre este tema y la crítica que aún hoy con docilidad e ignorancia sigue repitiéndolas. En primer lugar la de quien les habla, quien en 1967 -hace 40 años- quiso ser contundente y resultó lapidario al afirmar lo siguiente:

“Cualquiera que aspire estudiar la historia de nuestro teatro deberá partir, si quiere ver y comprender nuestro movimiento como expresión de mentalidades modernas, del año 1945...”

Para rematar la faena, en 1979 hice un corte epistemológico similar en la dramaturgia:

“Dentro de la historia de la dramaturgia venezolana la obra de César Rengifo debe registrarse como el primer intento de hacer un teatro acorde con una estética seria y con los propósitos claros de reinterpretar no la periferia, sino la realidad dinámica de Venezuela”.

Hoy en día aún encontramos cronistas y profesores universitarios doctorados que, ayunos de conocimientos y de curiosidad, repiten una y otra vez que antes de 1945 y de César Rengifo nada moderno hubo en nuestro teatro, dando a entender que el año y el autor son los parteros de nuestra modernidad teatral. Al margen de que haya quienes quieren identificar su biografía personal con la historia general de nuestro teatro, es cierto como una catedral que es una visión errada. Ni antes de 1945 no hubo nada valioso ni Rengifo es el padre de nuestro teatro moderno. Rengifo lo negaría con contundencia, así como reconoció que Adolfo Briceño Picón era nuestro primer autor de teatro histórico.

Lo anterior no faculta para negar la significación moderna de Rengifo en nuestro teatro, muy especialmente en el proceso cada vez más acelerado de democratización de la sociedad venezolana a partir de 1936, 1945 y 1958, incluso en más de una oportunidad en contra de las tendencias de la conducción política

del país. La obra dramática de Rengifo es expresión determinante de ese proceso democratizador y del giro teatral modernizador correlacionado con él. En este sentido, la visión de Rengifo, tan comprometida con los problemas y las crisis de nuestra historia y de sociedad, es heredera y se inserta en la perspectiva en la que se encuentran Aníbal Dominici, Adolfo Briceño Picón, Rómulo Gallegos, Salustio González Rincones, Julio Planchart y, por qué no, Luís Peraza y Pedro César Dominici.

Lo primero que debemos rescatar en Rengifo es haber tenido la sensibilidad suficiente para criticar los cambios sociales, políticos y estéticos del proceso democratizador de la sociedad venezolana, especialmente a partir de 1958. A la par de esta postura política, Rengifo comprendió y asimiló los cambios dramaturgicos y teatrales que, en la tradición del realismo, se dieron en el teatro mundial, muy en particular a partir de la segunda posguerra. Su sensibilidad para el cambio se tradujo en la modernización evidente y notable de su escritura, guiada por una concepción filosófica del mundo y por su amor a nuestra historia, a las que fue rigurosamente fiel, aún corriendo el riesgo de que su escritura se resintiera. Bastaría hacer un análisis comparado de la unidad y los cambios estilísticos y discursivos de *Las mariposas de la oscuridad* (1951-52) y *Las torres y el viento* (1969). Fidelidad que fue fe.

Llegamos, pues, a la conclusión de que solamente amando profundamente al teatro, creyendo en su acción humana y social, por una parte, y conociendo y jerarquizando los valores nacionales, por la otra, puede crearse una obra dramática capaz no sólo de expresar fe en esos valores sino también que esa creencia en ellos permita recrearlos estéticamente y transformarlos en una cada vez más vigente acción creadora, capaz de trascender de lo nacional a lo universal. Ello conduciría a poner esos valores propios de una comunidad de cultura nacional al servicio de la gran familia humana: del hombre universal.

Su revisión teatral de la historia nacional se dio en los años cuando el país comenzó la primera la revisión crítica de su pasado, después de la sombra gomecista y en reacción a la escuela positivista que había sido hegemónica por varias décadas. No es casual que se inicie como dramaturgo en los mismos años cuando Federico Brito Figueroa y Germán Carrera Damas publican sus primeras investigaciones históricas. Cuando se aceleraron los cambios sociales y aparecieron los partidos políticos fundadores de nuestra democracia, que dominaron la vida nacional por más de medio siglo, es decir desde la década de los 40 del siglo pasado, Rengifo propuso un teatro regido por una ideología militante asumida como visión del mundo e instrumento para analizarlo. Baste mencionar sus obras sobre la guerra federal y el petróleo, íconos de su teatro y de su militancia.

Podríamos decir que fue el dramaturgo adecuado en el momento necesario, y lo fue casi en solitario si consideramos la temática que predominaba en el gusto de los dramaturgos de los 50 del s. XX. No menospreciamos autores como Alejandro Lasser, quien con *El General Piar* (1946), *Ledesma y los piratas* (1952) y *La entrega de Miranda* (1990), está entre los principales dramaturgos que encontraron en la historia la forma de explorar la realidad nacional y humana.

Rengifo representó la modernidad de la democracia y de la economía petrolera resaltando sus contradicciones, poco antes de que un joven dramaturgo descubriera la cara oculta de la naciente sociedad urbana que, sin nostalgia, había dejado atrás el mundo rural. Me refiero a Román Chalbaud y al universo marginal de su *Cáin*

adolescente de 1955. También, a comienzos del s. XX, Gallegos, González Rincones y Planchart se habían hecho eco de una modernidad traumática y relegada por el peso de las tradiciones y la férula del poder dictatorial del castro-gomecismo. Cuando Rengifo abordó la cuestión petrolera lo hizo con más exhaustividad que la narrativa y con una mirada contemporánea, entendida ésta como visión crítica para el cambio social. No se limitó a describir la problemática económica y cultural implícita en el proceso de industrialización petrolera, como hacía el realismo ingenuo con otros asuntos de la Venezuela de entonces, sino que enmarcó los temas en una perspectiva histórica que le permitía mostrar al espectador la dialéctica oculta de los procesos sociales comprometidos. Hacía lo propio de un autor que comprendía la modernidad en la que realizaba su obra.

La misma visión domina sus obras históricas, que tienen como propósito último mostrar las contradicciones sociales que determinan los procesos sociales y condicionan la vida venezolana actual. Desde su postura ideológica Rengifo muestra las contradicciones y la dialéctica de la historia nacional. Sin ser brechtiano, calificativo con el que algunas veces se intenta encuadrar parte de su escritura, en particular a partir del cambio por el que su dramaturgia comenzó a expresarse con estructuras abiertas más apropiadas para tener una comunicación más crítica con el espectador, sí comparte con el autor alemán el materialismo de los hechos históricos.

Modernos somos todos los venezolanos desde hace tiempo, desde que internamos en nuestro ser nacional los ideales de libertad y democracia, entendidas ambas como algo más que un sistema político. Rengifo es icono y símbolo de esa tradición. Lamentablemente es la víctima más notable y lamentable de las insuficiencias institucionales endémicas de nuestro teatro, que han marginado u olvidado a muchos autores de los escenarios. Rengifo es icono de la dramaturgia sin escena que aún reclama la justa reinterpretación teórica y escénica de sus aportes a la cultura nacional.

La plenitud de su modernidad habría que reclamársela a quienes vinieron después de él. En particular a los que teniendo la posibilidad de darle la escena que merece no se la ofrecieron y no se la ofrecen, o lo hicieron o hacen con restricciones.

Porque es una verdad cierta que un dramaturgo alcanza su plenitud artística sólo en el escenario, y Rengifo espera mejor oportunidades.

QUE ES EL TEATRO. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Por Jorge Dubatti

“Sólo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro”.

Luis de Tavira (2003, Texto 11)

SER TEATRO

Se afirma que el teatro es uno de los fenómenos artísticos y humanos más completos y relevantes del mundo actual, sin embargo ya no se sabe muy bien a qué llamar teatro. Determinar qué es teatro y qué no lo es se ha convertido en un problema difícil de resolver desde hace ya casi un siglo. Vivimos en el canon de la multiplicidad y la diversidad es tal que hasta casi parece haber desaparecido la posibilidad de sorpresa. Casting de enfermos terminales para el uso de sus cadáveres embalsamados en escena en el espectáculo *Muerto: así estarás* de la compañía británica 1157performancegroup fundada por Matthew Scott y Jo Dagless; actor y espectadores que nadan y se sumergen como buzos en una piscina en *Aegri Somnia*, de Jean Lambert-Wild y Coopérative 326; un teatro sin actores, el uso de proyecciones digitales sobre mascarillas mortuorias y cintas grabadas en la versión de *Los ciegos*, la pieza de Maurice Maeterlinck dirigida -inolvidablemente- por Denis Marleau; la escena “neotecnológica” y el auge de la incorporación de televisión, video, internet, redes ópticas y múltiple tecnología en espectáculos teatrales de todo el mundo (Sassone, 2005: 49-59; Córdova, 2007; Theocaridis, 2007); La Organización Negra escalando el Obelisco de Buenos Aires, mole transfigurada por *performers* que caminan por sus flancos y vuelan en torno a ella mientras lanza círculos de agua y fuego en *Tirolesa/Obelisco*; la teatralidad de la óptica política de los museos y de la vida real en los ciclos Museos y Biodrama diseñados por Vivi Tellas; los escraches y las intervenciones urbanas del GAC (Grupo de Arte Callejero); *ad infinitum*. El teatro comparte esta entidad problemática con la del arte en general: “Se podría afirmar que el rasgo principal del arte de los últimos tiempos es su *des-definición*” (Elena Oliveras, 2004: 64), o en palabras de Theodor Adorno: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia” (Adorno, 1980: 9). El teatro se ha des-definido; el teatro ya no es evidente. El diagnóstico es perturbador, pero a la vez estimulante y positivo, porque implica el reconocimiento actual del teatro como fenómeno de complejidad inédita. La puesta en suspenso de las definiciones simples -que sin embargo persisten en manuales y diccionarios (i. e. el teatro reducido a “género literario” o a “puesta en escena de un texto dramático”)-, o la búsqueda de términos más amplios, como teatralidad¹, resultan de asumir la rica experiencia histórica del teatro durante el siglo XX, las nuevas condiciones culturales que dicho siglo ha incorporado a la vida del hombre occidental y el alto desarrollo de la reflexión teatrológica en los últimos cien años. El ser del teatro necesita ser redefinido a partir de los cambios en las prácticas específicas y en la cultura. Hay que reconocer una historicidad del ser del teatro en tanto se verifica que históricamente se han sucedido o han convivido

1 Es llamativo que Patrice Pavis, a pesar de que incluye el término “teatro” en el título de su diccionario (1998, y en la edición francesa original), no dedica a “teatro” una entrada y sí a “teatralidad” (1998: 434-436).

diferentes conceptos de teatro, de acuerdo a diversas bases epistemológicas². Hoy no concebimos el teatro como en la Grecia del siglo V a.C., pero tampoco como en el siglo XVII o en el siglo XIX de nuestra era.

LAS VARIACIONES GOLDBERG EN CLAVICORDIO

Algunas posiciones extremas coinciden en la pérdida del objeto en cuestión, o en la deliberada prescindencia del problema. En algunos casos, por extensión absoluta: “Todo es teatro”, se oye decir frecuentemente, y de ello se concluiría que el campo de estudios de la teatrología es la realidad toda, con la consecuente inutilización de categorías específicas. En otros, por el contrario, se impone una restricción purista: guardianes de la ortodoxia pontifican qué es teatro y qué no lo es con arbitrariedad, sin argumentos sustentables ni problematización, e invocando -sin saberlo- concepciones del pasado, desde una “autoridad” fundada en el poder o en el narcisismo³. Están quienes consideran que el tema no merece mayor atención, por tratarse de un anacronismo, una “antigüedad”: es común en el medio intelectual argentino e internacional el cultivo de esta actitud despectiva (expresada con sutilezas del tipo “El teatro es eso que existía antes de la aparición del cine”). En la entrada correspondiente a “Teatro (theater)” del *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales* (Payne, comp., 2002: 603-607), Meenakshi Ponnuswami afirma refiriéndose a la perduración de la convención representativa del teatro:

“Este apego aparente a la convención puede considerarse una estrategia defensiva, que le permite al teatro comercial sostener su permanencia a la manera de una especie rara o extinta: adoptando el rol de museo de la representación, el teatro participa en la mercantilización de la nostalgia y, por tanto, gana al menos una fracción de los ingresos generados por los dinosaurios y por la industria de moda. La ópera y los musicales contemporáneos, por ejemplo, son capaces (sobre todo cuando se representan en teatros ‘restaurados’ de preguerra) de competir en el mercado abierto con la televisión musical (...) En menor medida, los teatros del pueblo y los *revivals* de los ‘clásicos’ (como las tragedias griegas o Ibsen) pueden aspirar a diversas formas de subsidio institucional por su carácter de reservorio del legado occidental” (2002: 604).

Estrategia defensiva, especie rara o extinta, museo de la representación, mercantilización de la nostalgia, reservorio del legado occidental: la imagen del teatro que se desprende de este *Diccionario* está lejos de dar cuenta de la vitalidad y el poder político del teatro en el mundo actual⁴. Fernando Savater se sorprende y sale a defender el teatro en un artículo sintomático en más de un sentido:

“Hace no mucho, un amigo culto me comentaba: ‘Hombre, pase que aún vayas de vez en cuando al teatro, para ver una obra de Sófocles o de Shakespeare. Aunque

2 Remitimos al respecto al capítulo “Poéticas y bases epistemológicas: conceptos de teatro” en *Filosofía del Teatro II: Análisis teatral, poética comparada* (2007a).

3 Suele escucharse a algunos críticos sostener, con lógica de mercado periodístico vigente en las redacciones, que se dedican al “teatro” y que, por lo tanto, no se meten con la ópera, los títeres, la danza, el circo o el teatro infantil (sic). Esta actitud no es exclusivo patrimonio de la crítica. Un grupo de teatro independiente de reconocida trayectoria en la Argentina presentó al Instituto Nacional de Teatro una síntesis de su labor anual con estas palabras: “En 2004 realizamos dos estrenos de teatro y un infantil” (sic).

4 Véase en el cierre de nuestro libro el capítulo “Elogio del teatro”.

por lo general ganan cuando se las lee, la ceremonia cultural de la representación tiene cierto sentido nostálgico por arcaizante que resulte. Es como empeñarse en oír tocar las *Variaciones Goldberg* con clavicordio en lugar de con piano... Pero lo que no entiendo es que sigas considerando el teatro como medio actual de expresión, sea como espectador o -¡aun peor!- como autor'. Le expliqué que me siento lleno del viejo amor por el teatro, uno de los primeros y de los más perdurables para mi vida intelectual" (Savater, 2005: 29).

También se ha dado la negación de la pregunta de otras maneras: cierta zona de la teatrología considera que el estudio del teatro debe evitar la "caída" en planteos ontológicos, porque eso sería "reificar" (cosificar) el teatro, o "esencializarlo" (reducirlo a una abstracción espiritualizada: el "alma" del teatro), o transformarlo en una "substancia". Por el contrario, el presente volumen está destinado a pensar la teatralidad, en tanto especificidad del teatro o acontecimiento teatral, como problema ontológico.

DESDELIMITACION

Las prácticas y la institucionalidad del teatro del siglo XIX comenzaron a ser cuestionadas antes del cierre de la centuria⁵. Ya en los primeros años del siglo XX el teatro se desdelimitó con fenómenos de la vida y con otros fenómenos del arte. Así recuerda Hans Richter las acciones literarias de Tristan Tzara en el Cabaret Voltaire en 1916:

"[Tzara] declamaba, cantaba y hablaba en francés -también podía hacerlo en alemán, con similar maestría- e interrumpía sus actuaciones con gritos, sollozos y silbidos. Repique de campanas y campanillas, tambores, golpes sobre mesas o cajones vacíos vitalizaban en forma inédita el violento llamado del nuevo lenguaje poético, excitando así, por medios puramente físicos, a un público que al principio permanecía totalmente postrado ante sus jarros de cerveza. Pero aquello acabaría por arrancarlo de su estado de embotamiento, a tal punto que un verdadero frenesí de participación se apoderaba de la gente. ¡Eso era el Arte, eso era la vida y eso era lo que ellos necesitaban!" (Richter, 1973: 21)⁶.

Extendida en la posguerra a las grandes capitales teatrales, la desdelimitación fue avanzando y en el siglo XXI su irradiación es absoluta y sincrónica en todos los centros culturales del mundo occidental u occidentalizado. La ampliación y consecuente desdefinición del hecho teatral -a la vez tan cerca del siglo XIX, pero tan lejos de sus concepciones escénicas⁷- ha impulsado a los teóricos a formular nuevas categorías. Lo cierto es que no todos coinciden. Mucho se ha escrito y reescrito sobre la idea de *performance* y *performatividad* como conceptos superadores y extensivos de la teatralidad (para un resumen, véase Marvin Carlson, 2004), pero dichas nociones han recibido profundas críticas y ya no gozan

5 Se considera que el estreno de *Ubú Rey* de Alfred Jarry, en diciembre de 1896, marca el inicio de un proceso de renovación del que las vanguardias son deudoras.

6 La bastardilla y la mayúscula son de Richter.

7 El siglo XX marca desde sus primeros años una radical modernización teatral, que plantea cambios y rupturas transformadores, pero también preserva la continuidad de poéticas decimonónicas de productividad férrea, vigentes hasta el día de hoy, como el drama moderno. Véase Dubatti 2006e.

del consenso de años atrás. Entre los aportes más recientes destaquemos el de Hans-Thies Lehmann (1999) y su concepto de *postdramatisches Theater* (teatro postdramático)⁸. La investigadora cubana Ileana Diéguez estudia el problema de los acontecimientos artísticos fronterizos, de límites borrosos, y rastrea diversas formulaciones propuestas por otros estudiosos para pensar la cuestión en el arte y la literatura: “Existe ya un amplio vocabulario teórico para tratar el tema de los cruces culturales y artísticos. Podríamos enunciar algunos de esos términos: *liminalidad* (Turner, Rocco Mangieri), *hibridación* (Néstor García Canclini), *contaminación*, *fronterizo* (Iuri Lotman, Mijail Bajtín), *ex-centris* (Linda Hutcheon), *complejidad*, *transversalidad*” (2004, 36). Diéguez elige profundizar, por su carácter abarcador, la categoría de *liminalidad* (2004 y 2007).

UN TERMINO, SIN EMBARGO, VIGENTE Y ACOTADO

Se acepta la complejidad de la desdelimitación pero se sigue hablando de teatro en universidades y centros de investigación, medios de comunicación, educación artística, legislación e instituciones que regimentan subsidios a la actividad con criterios acotados. Es interesante observar cómo se define y delimita la actividad teatral en la legislación y los reglamentos con que funcionan, en la Argentina, el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Nacional de Teatro, Proteatro, el Premio Municipal de Dramaturgia y el Premio Trinidad Guevara (los tres últimos, jurisdicción de la Ciudad de Buenos Aires), cuyos criterios a su vez son referencia para la fiscalización impositiva de la Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP)⁹. Dichas definiciones resultan o muy reductivas o excesivamente vagas, y en todos los casos están lejos de servir al teatrólogo para la comprensión de la complejidad del teatro hoy y la ampliación de la categoría de teatralidad. Sin embargo, se emplean. En general sucede que la palabra teatro -ya sea en circuitos de oralidad o de escritura- se utiliza para designar un conjunto de expresiones artísticas mucho más reducido que el que realmente le corresponde.

TENSIONES ENTRE ARTE Y VIDA, TENSIONES ENTRE LAS ARTES

La experiencia de las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo y surrealismo), que cubrió tres décadas (aproximadamente 1909-1939, según una discutida periodización), produjo en los campos teatrales de Occidente un quiebre equivalente al que generó Marcel Duchamp en el concepto de arte con el *ready-made*, según Gadamer (1996: 65). ¿Qué es el teatro después de las vanguardias, ante qué manifestaciones y acontecimientos podemos hablar de teatro? ¿Cuándo hay teatro y cuándo no? La postvanguardia, que prolonga su vasta productividad hasta hoy, capitaliza nuevos saberes: acepta que el proyecto vanguardista de fusionar arte y vida fracasó (según la avalada tesis de Peter Bürger), pero afirma que sí es posible trabajar con campos de tensión, vaivenes, cruces y periferias de lenguajes, entre el arte y la vida y entre las diversas artes. *Parade* y *acción* surrealistas, *velada* y *sesión* dadaístas, *teatro sintético* futurista, *teatro de la crueldad*, *teatro sagrado* y *teatro de la peste*, *teatro ritual* y *teatro alquímico*, *happening*, *performance*, *performing-arts*, *teatro performativo*, *teatro pánico*, *teatro instantáneo*, *teatro invisible*, *teatro ambiental*, *teatro rásico*, *instalación*, *antropología teatral*, *bio-arte* y *biodrama*, *body-art*, *teatro semimontado*,

⁸ A su vez reformulado por Óscar Cornago (2005a y b).

⁹ Por razones de espacio no desarrollaremos aquí este tema. Véase al respecto nuestro estudio “La definición de ‘teatro’ en la legislación y la reglamentación argentina” (2006c).

teatro conceptual, teatro postdramático, no-representación, teatro de “objet trouvé”, teatro de estados, música escénica y teatro musical, teatro-danza y danza-teatro, teatro del relato, teatro corporal, show, no-actuación, teatro de papel o kamishibai, stand-up, son algunas de las formulaciones artísticas o teóricas que dan cuenta, de muy diversas maneras, de la crisis del concepto mimético-representacional del teatro en el siglo XIX, del reconocimiento de otras modalidades, y registran la ampliación y cuestionamiento de la dramaticidad en diferentes momentos de los siglos XX y XXI.

DESREGULACION. DE LA TEORIA DE LOS GENEROS A LA POETICA. TEATRALIDAD(ES)
En algunos centros de formación teatral, todavía se sigue utilizando la teoría de los géneros teatrales y se intenta identificar las prácticas dramáticas y escénicas actuales refiriéndolos a los modelos estables de la tragedia, la comedia, la tragicomedia, la farsa, el drama y el melodrama. Es cierto que estos grandes modelos abstractos (archipoéticas) son útiles para comprender ciertas zonas de la historia teatral y observar reelaboraciones, deconstrucciones o continuidades con cambios de aquellas estructuras. Pero la realidad teatral -el acontecimiento histórico- del siglo XX evidencia una persistente voluntad desclasificadora y el auge de las micropoéticas. Es cierto que una franja del campo teatral trabaja orgánicamente con las estructuras genéricas, y que el teatro de género permanece, y que según cada campo teatral -no es lo mismo Nueva York que Buenos Aires- su manifestación es más o menos importante en una producción anual. Se siguen escenificando tragedias, comedias, dramas, melodramas, pero la riqueza de formas poéticas excede arrasadoramente esas parcelaciones. Las cartografías poéticas son complejas. Escribe Siegfried Melchinger hacia 1950 al intentar la que llama una “visión panorámica”:

“El cuadro es desconcertante. Imposible parece trazar líneas en ese caos. Además: las escalas de medida se nos escapan. Los antiguos axiomas se han vuelto discutibles. Al intentar una visión de conjunto, el crítico choca apenas con menos dificultades que el público mismo (...) Lo que se impone presenta tan fundamental diversidad, que uno se agarra la cabeza y se pregunta: ¿cómo es posible todo esto al mismo tiempo?” (1959: 15).

Un fenómeno que se acentuaría más aún en la segunda mitad del siglo XX. La desregulación genérica, el auge de las formas excéntricas o híbridas, impuso para el análisis un desplazamiento de la teoría de los géneros por el estudio de la poética comparada¹⁰, más atenta a la singularidad de los acontecimientos históricos teatrales en sí mismos (las micropoéticas). El teatro se abre caminos de multiplicación y mestizaje, cultiva un estado de apertura que le permite reproducirse, renovarse, sutilizarse. La poética de la mayoría de los textos escénicos que se estrenan actualmente no reivindica ortodoxia respecto de ningún modelo. El teatro busca dejar de ser teatro para serlo. Esa diversidad no implica, como veremos, que no pueda definirse un concepto básico y abarcador de teatralidad, que permita incluir en él las múltiples formas de acontecer en las poéticas que posee el teatro. Hay una singularidad de la teatralidad en esa

¹⁰ Discutimos centralmente las cuestiones relativas a la poética en el ya citado *Filosofía del Teatro II*.

estructura matriz, que intentaremos definir. Pero según se responda a la pregunta por el ser del teatro, se otorgará a éste entidades diversas; de ellas dependerán diferentes y coexistentes concepciones del teatro, sostenidas por diversas bases epistemológicas: formas de relacionar el teatro con el mundo del hombre, con el lenguaje, con la metafísica, formas de pensar la entidad y la función del teatro y el artista. Teatralidad es aquello que hace teatro al teatro, pero en cada caso esa estructura es modalizada por diferentes fundamentos de valor. Hay conceptos de escena: la escena ritual-totémica, la cristiana, la racionalista, la subjetivista, la simbolista, la objetivista, la vanguardista, la postvanguardista..., sustentados por bases epistemológicas diferentes. Si bien hay una estructura de teatralidad recurrente, las concepciones del teatro de cada una de estas escenas son diversas, y en consecuencia los usos y las prácticas de la teatralidad también. Por ello, si bien proponemos una estructura de recurrencia y previsibilidad en la teatralidad, no nos atrevemos a pensar la teatralidad como una y toda a través de los tiempos, porque cada base epistemológica genera reapropiación de esa estructura de teatralidad, en suma una teatralidad singular. Hay una matriz, que llamamos teatralidad, que permite usos y concepciones diversas: teatralidades, poéticas, escenas. Teatro(s).

LA TRANSTEATRALIZACION

Pero el problema es más complejo aún. En las últimas décadas se ha observado un fenómeno de extensión de la teatralidad por fuera del teatro, acentuado por el auge de la mediatización. Para desempeñarse socialmente hay que saber “actuar”: dominar la producción de ópticas políticas o políticas de la mirada (Geirola, 2000). Especialmente delante de las cámaras. Se habla de *transteatralización*, *teatralidad social*, *sociedad del espectáculo* (Baudrillard, Debord). También, en el medio teatral argentino, de *farandulización* social o política. Se trata, en realidad, de expresiones de trans-espectacularización: todo se ha espectacularizado¹¹. La palabra “teatro” es empleada en contextos no específicos. Se llama Home Theatre a un tremendo televisor de pantalla y sonorización sofisticadas. Sorprende que algunos términos de la teatrología han sido incorporados al léxico especializado de la sociología: *escena*, *escenario*, *actor*, *acción*, *representación*. En un Recurso de Amparo el documento judicial enfrenta al *actor* con el demandado). Algo parecido sucede en el psicoanálisis. En Montevideo la investigadora María Esther Burgueño registró fotográficamente una iglesia alternativa que convoca a sus feligreses con un singular letrero: “El Show de la Fe”. El director argentino Ricardo Bartís sostiene en *Cancha con niebla* (2003) que los políticos han “usurpado” la teatralidad, los define como “políticos stanislavskianos”:

“Los políticos aceptan siempre, perversamente -y a diferencia de los actores-, la actuación de una realidad paralela. Encarnan, casi como si fueran actores stanislavskianos, el papel que les asigna la función. Entonces actúan de militantes contra la corrupción mientras todos saben que son corruptos. Y el imaginario social acepta -aunque no crea- la imagen ficcional. El teatro lo ha invadido todo. Entonces el arte teatral necesita cierto recogimiento para salvar lo que le es propio”¹².

11 Teatro no debe ser tomado como sinónimo de espectáculo.

12 “Hay que deshacerse del éxito”, entrevista de Olga Cosentino, Clarín, Suplemento “Espectáculos, Artes y Estilos”, 9 de enero de 1993, 9. Incluido en *Cancha con niebla*, 2003: 146.

Años más tarde agrega sobre el fenómeno:

“Para todos los que hacemos teatro, la competencia [de los políticos] es demoledora por el nivel de publicidad que tiene la comedia de enredos del Senado¹³. Aparece nítidamente cómo la realidad es una construcción igual que el teatro. La máquina hace mucho ruido. Provoca una especie de perversión moral, entre la indignación y un *voyeurismo* frente a los niveles de la estupidez, la codicia, el robo sistemático del proyecto político de la Argentina. Esto existe hace mucho tiempo y tuvo diferentes fases y procedimientos. En este momento muestra su faceta más idiotizada y terminal. Todo es muy estúpido y eso atraviesa la cultura argentina de manera transversal. Los cotos de caza, las situaciones de aprovechamiento de poder y la impunidad atraviesan por entero a la sociedad argentina. Desde el punto de vista teatral, si aparece un político en televisión, después no hay cómico que aguante”.¹⁴

Bartís señala que muchas veces encuentra más potencia de teatralidad en los acontecimientos sociales, en los noticieros y en la televisión que en las salas teatrales y que esto, lógicamente, significa un desafío a la entidad del teatro: ha obligado a los teatristas a redefinir sus poéticas para poder “competir” con los actores sociales, para poder preservar otro lugar y un campo específico.

DEL THEATRUM MUNDI AL THEATRUM TEATRI

Un ejemplo notable: el uso de la teatralidad por el presidente Eduardo Duhalde en la última gran “tragedia” argentina, el “Corralito”. La Argentina estaba en llamas, y Duhalde mintió ante las cámaras, en cadena nacional en 2002, con una sólida actitud de veracidad y convicción supuestamente tranquilizadoras: “Quien depositó dólares va a cobrar dólares”. En términos bartisianos, la teatralidad social permite afirmar una ecuación alarmante: que Cristina Kirchner es mejor actriz que Cristina Banegas, que Eduardo Duhalde es mejor actor que Eduardo Pavlovsky, y que en el presente no hay carrera posible para un político si no tiene capacidad de actuación mediática e improvisación frente a las cámaras. El recurso a la actuación es herramienta cotidiana en políticos, comunicadores sociales, abogados, vendedores, psicoanalistas, asesores de imagen, publicistas, docentes, quienes adquieren sus saberes teatrales en “cursos” de teatro, muchas veces en escuelas de grandes maestros, o por simple ósmosis de teatralidad social, a la manera de los discípulos de los capocómicos en el siglo XIX: observar y repetir; a partir de lo aprendido, improvisar. Es necesario aclarar que esta transteatralización es inédita en la historia de la humanidad, que no es comparable al “teatro del mundo” barroco. No basta con hablar de neo-barroco para dar cuenta de la novedad de la situación presente, devastadora respecto de todo tópico shakesperiano y calderoniano. En la versión actual de la fórmula *Theatrum Mundi* el segundo término, en genitivo, se ha ausentado. Ya no hay *Mundus*: sólo *Theatrum* o más aun: *Theatrum Theatri*. Ya no hay Dios-dramaturgo ni Dios que sostenga la ilusión del sueño o la desilusión del desengaño: en el siglo XX y en el presente la transteatralización es síntoma de la disolución de la realidad, vinculable a la caída de los grandes discursos de representación. Paradójicamente, la hegemonía de la transteatralización genera

¹³ Referencia a los episodios de denuncia de corrupción y coimas en el Senado en la Argentina, 2000. vinculados a la aprobación de la Ley de Flexibilización Laboral.

¹⁴ “Ricardo Bartís baja de cartel un espectáculo en pleno éxito”, entrevista de Jorge Dubatti, *El Cronista*, 20 de setiembre de 2000, 29. Incluido en *Cancha con niebla*, 2003: 146.

una resignificación del teatro en “dirección contraria” (Pavlovsky, 1997). En *El convivio teatral* (2003a) intentamos demostrar que el teatro reacciona contra la transteatralización, se redefine en oposición a ella y funda una vía de reencuentro con el campo de lo real. Novedad de estos tiempos en materia de teatralidad, renovación de la base epistemológica: vamos al teatro para luchar contra la transteatralización, para construir realidad, morada, subjetividad, no para disolverlas. Teatro no de la representación ni de la presentación, sino teatro de la experiencia y de la subjetividad.

CAIDA DE DISCURSOS DE AUTORIDAD, ORFANDAD Y TEATRO MICROPOETICO-MICROPOLITICO

La complejidad de los acontecimientos teatrales está vinculada a la complejidad histórica de los últimos sesenta años y su legado en el siglo XXI. Ciertas coordenadas culturales, en diferentes niveles, redefinen la teatralidad contemporánea con rasgos inéditos y generan un nuevo concepto de teatro, otra base epistemológica, así como nuevas cartografías teatrales.¹⁵ Ciertos acontecimientos culturales son, para la historia del teatro, más importantes que los saberes teatrales previos. Crisis de la modernidad y caída de los grandes discursos de representación; crisis de los universales y de la idea de verdad, crisis del racionalismo; destotalización y quiebra del pensamiento binario; crisis de la izquierda y hegemonía del capitalismo autoritario y militarizado; imperio del modelo norteamericano; asunción del horror histórico (Auschwitz, Hiroshima, 30.000 desaparecidos en la dictadura argentina...) e indispensable construcción de una memoria del dolor; tensiones entre globalización y localización e internacionalización de la regionalización; conquistas revolucionarias del psicoanálisis y la ciencia (relatividad, principio de incertidumbre, teoría del caos); auge de lo microsocioal y lo micropolítico, con la consecuente percepción de complejidad y multiplicidad; multitemporalidad; “giro lingüístico” y deconstrucción; complementario “giro subjetivo” (Sarlo, 2005); pasaje de lo socioespacial a lo sociocomunicacional y la desterritorialización; auge del mercado, pauperización y fragilización mundial; enfrentamiento de civilizaciones y fundamentalismos, sumadas a la ya mencionada transteatralización. En particular sobre la experiencia argentina, interesa detenerse en otra afirmación del lúcido Ricardo Bartís sobre la vida en la dictadura y la consecuente caída de los discursos de autoridad:

“La dictadura favoreció -y lo digo horrorosamente-, porque quebró todo, produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad. Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir. Se quebró totalmente la idea de lo profesional -lo digo con todo respeto- como única alternativa para el teatro. Un sector muy importante del teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte” (Dubatti, 2006b: 19).

El Estado mismo -afirma Bartís- dejó de ser un referente en materia de producción,

¹⁵ Ofrecemos aquí una rápida enumeración; para el análisis *in extenso* de las condiciones culturales que, a partir de la posguerra de 1945, confluyen en la realidad histórica y el régimen de experiencia de las dos últimas décadas del siglo XX y se proyectan hasta el presente, remitimos a la interrelación teatro-cultura en nuestro ensayo *El teatro argentino en la postdictadura 1983-2006* (2007b).

al evidenciar su capacidad burocrática para sostener una macropolítica perversa y aniquiladora:

“Yo nunca -aún militando en organizaciones de base- comprendí la potencia de la maquinaria del Estado, nunca, nunca se supuso que iba a ser ésa la respuesta y la masacre. Aun en los meses posteriores, con sinceridad, a mí me costaba con algunos compañeros creerlo. Cuando me decían que en la ciudad había diecisiete campos de concentración, donde se torturaba y se mantenía durante meses a detenidos, me costaba representarlo. (...) en principio esto coloca el Estado como enemigo, definitivo y para siempre. No hay grandes expectativas de vincularse con el Estado sino para sablearlo, para atacarlo, más que para recostarse en él” (Dubatti, 2006b: 19-20).

Las nuevas condiciones culturales generan un canon de multiplicidad, proliferación de micropoéticas y concepciones diversas de la práctica teatral como micropolíticas, el arte como fundación de espacios de subjetividad alternativa, en el contexto de una internacionalización de la regionalización y del eclipse de los autores de referencia mundial. Se imponen nuevas cartografías, de reorganización horizontal, no piramidal/jerárquica del campo teatral, caracterizadas por la multicentralidad. Los saberes teatrales adquieren la dimensión de “verdades subjetivas” (Sarlo, 2005) y ello reclama a los estudiosos diseñar una filosofía de la praxis: pensar la experiencia, la subjetividad. “El teatro sabe”, se dice en la Argentina.

TEATRO, CINE, TELEVISION Y PERIODISMO: DISTRIBUCION DE TERRITORIOS

Es considerable la redefinición a la que el teatro se vio y ve obligado ante el auge de nuevas formas de narración artística/documental: primero el cine, después la televisión, más tarde el video, y a través de ellos -pero también de los diarios, las radios, la web, etc.- los relatos del periodismo. Si inicialmente se estableció un sistema de préstamos del teatro hacia el cine y la televisión, siguió más tarde una competencia en la que el teatro fue desplazado a un segundo o tercer plano en las actividades del tiempo libre y a la par descubrió sus limitaciones y su potencia. Descubrió su talento en sus límites. Grotowski escribió en 1968:

“No importa cuánto desarrolle y explote el teatro sus posibilidades mecánicas, siempre será técnicamente inferior al cine y a la televisión” (2000: 14).

El teatro debió reconcentrarse sobre los territorios poéticos y los medios expresivos en los que saca ventaja, redefinió su lugar a partir de una suerte de división del trabajo con el cine y la televisión. La otra forma discursiva frente a la que debió replantearse su misión fue el periodismo. Si cine, televisión y periodismo dialogan con públicos masivos y capitalizan la intermediación tecnológica¹⁶ como lenguaje, el teatro apuesta hacia otra dirección: el rescate del convivio -la reunión sin

16 Utilizamos las expresiones “intermediación tecnológica” y “reproductibilidad tecnológica” en el sentido en que Walter Benjamin habla de “reproducción mecánica” o “reproductibilidad técnica” (según las diversas traducciones). Empleamos la palabra “tecnológica” para dar cuenta de la acelerada y cada vez más sofisticada tecnologización de los medios de reproductibilidad, y para diferenciar el término de “los técnicos”, “la técnica” y sus derivados respectivos, que en nuestro libro están referidos específicamente al trabajo teatral en la producción del acontecimiento poético.

intermediación tecnológica-, el encuentro de persona a persona a escala humana. Por otra parte, el periodismo se hace cargo del análisis de la coyuntura, de dar cuenta de la realidad inmediata paso a paso, estableciendo un vínculo referencial y metonímico directo con la sociedad, que ha tomado el lugar de “espejo” que soñaron los fundadores del drama moderno a fines del siglo XVIII. El periodismo es además un archivo de observación y testimonio que compite, sustituye o acaso lleva a su perfección, con mayores posibilidades, el realismo estético. En consecuencia, el teatro desplazó su función noticiera, desenmascaradora, informativa y satírica, frecuente desde sus orígenes, para centrarse en aquello de lo que el periodismo no se ocupa: la metáfora. Por división del trabajo, a diferencia del drama moderno realista, el teatro se volvió el imperio de la metáfora, prácticamente ausente también en la televisión. El teatro complejizó sus vínculos con el presente, se opacó y autonomizó. No se ofreció ya como “espejo” inmediato sino como traductor de la experiencia de la sociedad a un lenguaje otro que garantiza nuevos saberes que el periodismo no puede ofrecer. El teatro se preserva entonces como *mediación metafórica*. Deja de privilegiar la ilusión de contigüidad del realismo -conciente de que ya otros, y muy bien, se ocupan de ello-, y ahonda sus raíces en el campo del mito, la poesía, la imaginación, el sueño, la ciencia, lo abstracto y lo transhistórico, sin dejar de convertir todo ello en metáforas que directa o indirectamente permiten, al ser indagadas, descifrar y pensar el presente¹⁷. El periodismo se vincula con la información y discusión del presente inmediato, la coyuntura, la noticia del día y la situación inmediata de urgencia, a partir de la ilusión de literalidad y especularidad; el teatro asume como propio otro territorio de trabajo: la metáfora y el perspectivismo, la transversalidad y la traducción. El teatro reconoce su especificidad como vía de sobrevivencia y paradójica actualización (paradójica en tanto lo liga con la premodernidad, con los comienzos de su historia, y lo separa del legado iluminista-positivista moderno de los siglos XVIII-XIX¹⁸ continuados con mayor fluidez por el cine, la televisión y el periodismo). Por eso creemos que Carlos Liscano se equivoca teórica e históricamente cuando enjuicia al teatro uruguayo de la postdictadura exigiéndole que trabaje con un sistema de representación hoy no vigente por las razones históricas y culturales que analizamos. Dice Liscano: “El teatro uruguayo no ha representado la represión” (2006: 90-93), sin embargo el teatro uruguayo, metafóricamente, no hace más que hablar de la represión. Como Liscano, muchos críticos europeos y norteamericanos piensan que la función primordial del teatro latinoamericano es dar cuenta directamente de las crisis políticas y económicas y los procesos históricos inmediatos. Rafael Spregelburd ha comentado en la Escuela de Espectadores que en Alemania la crítica insistía con sorpresa en señalar que sus últimas piezas de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* “no se relacionaban con la crisis del 2001”. En términos sincrónicos con el presente, puede afirmarse que la *Heptalogía* transforma el caos y el horror histórico argentino en *entidad* a través de una estructura metafórica. ¿Qué manera más expresiva de hablar de la Argentina podría pretenderse? Para el documental, el testimonio y la investigación histórica

17 Teatroxlaidentidad no es una excepción de este funcionamiento simbólico. En la escena actual de Buenos Aires la función noticiera y el comentario de actualidad son patrimonio de la revista y parcialmente el varieté, formas de “género” de larga duración que remiten con variaciones a sus modelos del pasado.

18 Sobre las relaciones entre teatro y modernidad en dicho período, véase el citado *Henrik Ibsen y las estructuras el drama moderno* (Dubatti, 2006d).

poseen magníficas herramientas el cine, la televisión, el video y el periodismo.

PENSAR LA MULTIPLICIDAD PARA VOLVER EL TEATRO AL TEATRO

La complejidad de la teatralidad en el presente exige recorridos investigativos de inducción, aguda desconfianza en los saberes deductivos abstractos y en su cuestionable optimismo teórico en materia de conocimiento teatral¹⁹. Se trata de leer lo particular, la singularidad, el detalle, el detalle del detalle, para percibir la teatralidad en la diversidad. Elaborar categorías de comprensión de la multiplicidad, como pedía Claudio Guillén (*Múltiples moradas*, 1998). La riqueza del canon se riñe con cualquier fórmula de homogeneización del tipo “Todo es teatro” o “El teatro es un anacronismo” o “El teatro es eso que existía antes de la aparición del cine”. Por el contrario, la heterogeneidad cunde, la desdelimitación implica multiplicación, desregulación, proliferación de mundos, imposibilidad de leer líneas binarias, auge del “cada loco con su tema”. Ahora bien, frente a la necesidad de determinar un corpus de trabajo: ¿qué estudia un teatrólogo? ¿Cómo seleccionar? ¿Por qué no incluir los recitales de Bobby McFerrin -especialmente su maravillosa versión de *The Wizard of Oz*²⁰; los noticieros televisivos, ceremonias civiles y religiosas, reuniones políticas; el guión de acciones para la Fiesta de Quince que deben seguir la homenajead y sus amigas; o una exhibición de nado sincronizado? El director mexicano Luis de Tavira afirma: “Si todo es teatro, nada es teatro” (*El espectáculo invisible*, 2003, Texto 11). Enfrentamos el desafío de re-definir la teatralidad en las nuevas condiciones culturales, sin nostalgia del pasado, ni anhelo de ortodoxia o de absurdos modelos de pureza de “género”. Se trata de pensar el teatro desde una concepción amplia que capitalice las experiencias del siglo XX y el presente. Para ello es necesario volver a pensar el teatro en términos filosóficos. Formular las bases de una Filosofía del Teatro que se pregunte por el ser del teatro, que dé cuenta de su entidad problemática. Partir del estudio de casos de campos teatrales de diversos puntos del planeta -con especial atención en Buenos Aires, que sin duda nivela internacionalmente en la materia- en las últimas décadas para, desde la observación de lo particular, proyectar una conceptualización general. Las reflexiones teórico-analíticas que se propondrán surgen *a posteriori* de la observación de la experiencia teatral, de acuerdo con una visión historicista (Dubatti, 1999) que busca restituir al teatro su concreta materialidad como acontecimiento. La observación es también del pensamiento de los teatristas: Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Javier Daulte, Federico León proponen en sus textos teóricos y en los metatextos de sus obras un corpus de pensamiento inédito y clave para comprender la teatralidad hoy. Si bien la poética comparada permite concebir y diseñar archipoéticas (modelos abstractos), para ello debe partirse del análisis del acontecimiento micropoético y micropolítico. Al respecto, impulsa estas observaciones una concepción de la teatrología que “regrese el teatro al teatro”, en el sentido que Laura Cerrato otorga al concepto de “vuelta a la literatura”, de “hacer regresar la literatura a la literatura” (1992: 9-10). Una de las formas de hacerlo es volver al pensamiento de los teatristas, por sobre el de los teatrólogos. Un alcance más ambicioso de estos esbozos radicaría en contribuir a la deseada recomposición de la base epistemológica de la teatrología (Dubatti, 2002a, pp.

¹⁹ Véase en este volumen el capítulo “Teatro perdido, teatro océano”.

²⁰ Puede verse en la estupenda grabación en DVD de *Live in Montreal (Festival Internacional de Jazz de Montreal, 2003)*, Buenos Aires, Universal Internacional Music, 2005.

39-48) a través de una doble operación: el desplazamiento de la semiótica teatral de su lugar de transdisciplina a sus posibilidades originarias como disciplina de la teatrología (De Marinis, 1997, p. 18); la instauración de un nuevo marco lingüístico (Carnap) más amplio, polimorfo, a partir de la integración de los estudios culturales, la antropología, la ontología, la filosofía de la historia y la filosofía del lenguaje.

EL ESPECTADOR, LABORATORIO DE PERCEPCION

Para ello, implícitamente fundamos las conceptualizaciones en nuestras destrezas y enciclopedia de espectador, así como en las declaraciones de teatristas y de otros espectadores. Seguimos, *mutatis mutandis*, el modelo de los trabajos de Michèle Petit (2001)²¹. La perspectiva del espectador puede ser un espacio desde el que repensar la teatrología: el espectador como laboratorio de percepción y autopercepción (de acuerdo con las palabras de la crítica mexicana Luz Emilia Aguilar), el ejercicio de la expectación (o trabajo del espectador) como espacio de actividad y (auto)observación de dicha actividad. También espacio de análisis de la gramática de la (auto)observación expectatorial. Señalaremos en los próximos capítulos el protagonismo del espectador en la constitución de la teatralidad, y coherentemente creemos que no hay forma de inteligir el teatro si no es desde la frecuentación de la praxis o acontecimiento teatral como espectador. Jorge Luis Borges lo expresa en el cuento *La busca de Averroes (El Aleph)*: no se puede comprender *comedia* y *tragedia*, y por extensión todo el teatro, si no se ha tenido de ellos la experiencia viviente.

HACIA UNA FILOSOFIA DEL TEATRO

El ejercicio de la expectación, la investigación y la crítica teatral devienen, por la intensidad de su relación con la escena, en una *filosofía del teatro*. En algún momento el amante del teatro se enfrenta con la pregunta radical de la teatrología: la pregunta por *el ser del teatro*. Aristóteles define la filosofía como “un saber que se ocupa teóricamente del ente en tanto ente y de las propiedades que como tal le son propias” (*Metafísica*, Libro IV)²². Regresar, entonces, el planteo ontológico a la teatrología. Una propuesta que, extrañamente, los manuales de semiótica teatral eluden. La filosofía es un saber sin supuestos, de permanente problematización, sin embargo, por las características del teatro como acontecimiento, se trata de una filosofía de la praxis y eso acentúa su dimensión operativa, instrumental. El teatro posee saberes que le son específicos y que sólo se adquieren o desprenden del contacto con su práctica, ya sea en la producción²³ o en

21 Nos sirven de guía su uso de las entrevistas con lectores adolescentes y el autoanálisis que desarrolla en su “autobiografía como lectora”. La invitación de Petit: “Les recomiendo un pequeño ejercicio: escriban su autobiografía como lectores” (2001, p. 66), ha sido aplicada provechosamente a las trayectorias de expectación de los integrantes de la Escuela de Espectadores -espacio de estudio que coordinamos desde 2001-, cuyos resultados tendremos en cuenta para la composición de este trabajo.

22 Citamos por la traducción de Adolfo P. Carpio (1995, p. 7).

23 En este volumen usamos la palabra producción, en un sentido extenso, como equivalente a creación productiva: el trabajo de los artistas y los técnicos para la génesis de la obra. Remitimos al respecto a los trabajos pioneros de Pedro Espinosa. No la empleamos en su sentido técnico actual más restrictivo (véase Gustavo Schraier, *Laboratorio de producción teatral I*, 2006), que en realidad proviene del empleado en la industria del cine y la televisión. En el teatro independiente o de autogestión argentino, los artistas generalmente asumen en su actividad total la labor de gestores y productores -en sentido técnico-.

la expectación. Mauricio Kartun escribió:

“*El teatro sabe*, dicen los viejos cómicos. Como si sus veinticuatro siglos le hubieran alcanzado para instalar atavismos, para desarrollar (en algún sitio innoble, seguro) su glándula histriona: lo que sus artistas a veces no saben lo sabe el teatro mismo. Un director enfrenta a su elenco en el temido primer ensayo. No tiene una imagen ni por casualidad. Está vacío. El actor entre tanto espera ese algo que no llega. Se enciende un tacho. La presencia de otros parece indicarle su lugar en el vacío. Alguna palabra detona las suyas. Gana el espacio físico, pinta con su cuerpo el imaginario. Todos se mueven por él como si nunca hubieran hecho otra cosa. Nace un mundo. El director mira y dirige: como nacida de algún paradójico gen fosforescente, la puesta se ilumina a sí misma. Como respondiendo a la lógica de un organismo ausente la creación se hace en el interior del propio objeto creado. Quizá por ese atributo misterioso que todos sus artistas comprobamos alguna vez, es que sabemos sonreír escépticos cada vez que algún agorero (siempre de afuera) proclama su desaparición cercana. *El teatro sabe*. Saben sus espacios, sus artistas, como parecen saber esos grandes textos que basta dejarlos correr para que pidan espectáculo. Y sabe su público, claro, que es nada más y nada menos que la otra mitad de sí”²⁴.

“El teatro sabe” es una condensada declaración de identidad y de valores que el teatro expresa sobre sí mismo. El teatro como territorio de ebullición de conocimiento sólo accesibles en términos teatrales. “El teatro sabe” significa, en principio, que la escena es una poética de saberes técnicos específicos, que sólo se adquieren en la frecuentación de la escena. Saberes que impone el funcionamiento de la materialidad primaria del teatro: los cuerpos, el espacio, el tiempo del mundo viviente y la singular *poíesis*²⁵ que se genera a partir del trabajo actoral en el convivio de artistas, técnicos y espectadores. José María Muscari insistía sobre el tema en una entrevista en la Escuela de Espectadores: “No sé qué voy a hacer hasta que camino el espacio donde voy a trabajar”. Cada vez más frecuentemente los actores aceptan sumarse a un proyecto teatral con el texto no escrito. “El teatro sabe” implica también el reconocimiento de saberes simbólico-poéticos: el teatro como metáfora epistemológica (en términos de U. Eco, *Obra abierta*) en cada uno de los niveles de su poética y como constructo verbal que vehiculiza la exposición de ideas y predicaciones sobre el mundo. “El teatro piensa”, afirma Alain Badiou, pero preferimos “El teatro sabe”, porque muchas veces estos saberes metafóricos de la poesía teatral poco tienen que ver con el pensamiento -la discursividad racionalista-, la filosofía y la verdad. La escena es acontecimiento, pulsión, explosión, incandescencia. No siempre discurre: a veces estalla. Fulgura. En tanto poesía -mundo paralelo al mundo que implica la radical negación de los entes reales y el surgimiento de una lógica de alteridad-, el teatro no siempre “piensa”, pero siempre sabe. Y esos saberes sólo pueden ser generados y percibidos en forma teatral, es decir, viviente. La escena, concebida como tal, es una cantera inagotable de conocimientos y saberes, casi siempre

24 Prólogo a *Teatro x la Identidad*, coedición de Eudeba y Abuelas de Plaza de Mayo (2001: 7-8). Reeditado en su *Escritos 1975-2005* (2006).

25 Sobre este término, véase el capítulo “Acontecimiento poético: *poíesis* teatral”. Acentuamos el vocablo según el griego original, pero debe tenerse en cuenta que, por tratarse de una tilde sobre diptongo, la acentuación fónica cae sobre la o y se pronuncia [póiesis].

inadvertidos porque están inscriptos en el instante. Por el hecho de ser efímero, de no perdurar en el tiempo, el teatro no es menos denso en su capacidad simbólica. Y como dice Kartun, esos saberes muchas veces existen al margen de la percepción de los artistas y el público. El teatro sabe, aunque no lo sepan creadores, críticos ni espectadores, aunque nadie lo advierta. He ahí el buen espectador, uno de los mayores generadores de pensamiento crítico en la Argentina: el que sabe ver lo que el teatro sabe y lo pone en evidencia para los otros. El teatro sabe..., además, que a diferencia de la literatura escrita, del cine o de la plástica, ofrece por su naturaleza convivial una experiencia que es mucho más que lenguaje. Una experiencia que hunde sus raíces en la misteriosa autopercepción de las presencias corporales, el tiempo y el espacio vivientes. “Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía *in-fante*, eso es la experiencia”, afirma G. Agamben (*Infancia e historia*). El mejor teatro se cuece en el fuego de la infancia, el fuego que funde presencia, lenguaje y experiencia pero que se inclina también hacia el recuerdo de la experiencia anterior al lenguaje. El teatro posee saberes axiológicos, críticos y teóricos, metafísicos, terapéuticos, y su poesía siempre se desdelimita hacia más. Y sabe brindarle al hombre una herramienta de construcción y exploración de su existencia y su mundo, una *arquitectónica* que modela no sólo los objetos artísticos, sino también la vida (M. Bajtin, *Hacia una filosofía del acto ético*). Consideramos entonces la filosofía del teatro como disciplina fundadora de un sistema de comprensión que habilita otros saberes: teóricos, metodológicos, analíticos, críticos, pedagógicos. La filosofía del teatro, en consecuencia, como un saber basal que permite construir otros saberes subsidiarios, saber basal cuyos principios se asumen como fundamentos.

Capítulo 1° del libro de Jorge Dubatti, *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad* (Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos, 2007, pp. 7-29).

LA DESMESURA DE LA REPRESENTACIÓN ÉPICA EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD* Y SU DESAFÍO A LA REPRESENTACIÓN TEATRAL¹

Por Víctor Viviescas

INTRODUCCION

La aparición de *Cien años de soledad* en 1967 marcó un clímax en el proceso de consolidación de la literatura colombiana que puede también vincularse al fortalecimiento y definición de la novelística latinoamericana. La celebración de los cuarenta años de este acontecimiento es la ocasión para evaluar la trascendencia misma de la novela. Pero no debería limitarse sólo a esta constatación. Desde mi perspectiva, el aspecto fundamental de la celebración es la interrogación y la apuesta por los motivos que siguen haciendo de *Cien años de soledad* un texto fundamental de la tradición novelística occidental y, de manera especial, de la tradición literaria colombiana; es decir, la interrogación por los motivos para hacer urgentes y necesarias siempre la lectura y la relectura de la novela.

Uno de estos motivos es la verificación del impulso que la aparición de la novela de García Márquez dio a la consolidación de un teatro colombiano con aspiraciones a proyectarse de manera universal. En una importante medida, aunque nunca de manera programática, el teatro a partir del final de la década de los años 60 acoge los reclamos que García Márquez hacía a la literatura colombiana tanto desde su condición de periodista y crítico como, de manera superlativa, con su experiencia como escritor, de manera privilegiada con la escritura de *Cien años de soledad*. Este influjo de las ideas y de la escritura garciamarquianas puede verificarse en una doble vertiente: (1) en primer lugar, por las adaptaciones y dramatizaciones a las que ha dado lugar su obra, fruto del trabajo de autores teatrales colombianos como Miguel Torres, Juan Monsalve y Sergio González del Teatro Acto Latino, Jorge Alí Triana y Santiago García y el Teatro La Candelaria. (2) En segundo lugar, más determinante, por las transformaciones y orientaciones que la lectura de la obra de García Márquez introduce en la escritura de otros autores como Enrique Buenaventura y José Manuel Freidel. Un lugar privilegiado en estas dos categorías, porque, a mi juicio, las subtiende y, en todo caso, las entrecruza, merece la obra del dramaturgo colombiano Misael Torres, del cual podemos decir que ha dedicado un periodo de no menos de 25 años a “reinventar” *Cien años de soledad* en el escenario.

1. DE LA DESMESURA DE LA REPRESENTACIÓN ÉPICA EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*
Cien años de soledad configura un mundo de ficción que nos interpela y nos invita a reflexionar sobre el mundo de nuestra experiencia provocando nuestro deseo de transformarlo y de reconstruirlo. Este mundo de ficción, pletórico y rico, no es sin relación con nuestro mundo actual, sino que antes bien, lo incorpora, lo alude, hace de éste un fondo sobre el cual se construye aquél. La configuración de este mundo -a la vez extraño y familiar- es el resultado de un ejercicio de la escritura que explora todas las posibilidades de la representación moderna: la innovación formal, el rompimiento con la causalidad determinista y la búsqueda constante del orden dentro de un mundo caótico, como

1 Este artículo proviene como síntesis de un ciclo de cuatro conferencias dictadas por el autor en San Salvador al final del mes de agosto de 2007 en el marco del evento *García Márquez, un colombiano universal*, organizado por la Embajada de Colombia en El Salvador, la III Feria Internacional del Libro y la UCA.

lo señala Raymond Williams² con relación a los novelistas europeos a partir de Proust y a los escritores latinoamericanos a partir de los años 60 del siglo XX. Para mí, la plenitud de la escritura de *Cien años de soledad* se logra por la articulación que el texto realiza de un sentido de la desmesura en la configuración del mundo de ficción. Esta desmesura aparece como dilatación y ampliación de los límites de las categorías del tiempo y de concentración y fragmentación de las categorías espaciales. Esta conjunción es lo que quiero denominar como desmesura de la representación épica. Sin embargo, en la escritura de García Márquez esta desmesura no es un valor negativo, ni el síntoma de un abandono de la observación del mundo, sino el resultado de un proceso de poetización que opera sobre las categorías del tiempo y del espacio. En entrevista con Raymond Williams en 1989³, Gabriel García Márquez nombra algunas de las experiencias propias que se convirtieron en material para sus novelas: los viajes por el río Magdalena, el encuentro de la región del altiplano en su época de estudiante, la moda, lo que estudia en la cronología para luego cambiarlo en la novela, porque en su escritura “*hay un gran irrespeto por la cronología*” (61). En este testimonio, el autor refiere lo que llama con respecto al tiempo histórico y/o personal el tratamiento o uso poético de los elementos históricos. Lo dicho en la novela, en este caso en *El amor en los tiempos del cólera*:

“No corresponde exactamente a los tiempos. Es decir, no hay un rigor histórico. (...) Pero no es que sean anacronismos o contradicciones accidentales, sino que hay una voluntad de no restringir un detalle que he encontrado bonito simplemente para no mover todo el tiempo, para poder utilizar el detalle, y lo he dejado así porque no tiene importancia. **No es una reconstrucción histórica, en realidad son elementos históricos usados poéticamente.** (...) Todos los escritores lo han hecho” (61).

De la misma manera, con relación al espacio, el autor nombra también este proceso de poetización y destaca en él el efecto de exageración, de amplificación. En relación a la “geografía inventada”, en la que algunos lugares o sitios son trasladados a la geografía de la novela, lo que equivaldría al anacronismo con los sucesos y el tiempo, el escritor señala: “*Es una poetización del espacio, creo que un poco exagerada*”. Sin embargo, estos lugares, esta geografía donde transcurre la novela, la ciudad en suma, no es meramente una ciudad de invención. Es una ciudad que proviene de la ciudad -o de las ciudades reales-, pero que se dobla en otra construida por la escritura: “[En el proceso de escritura de *El amor en los tiempos del cólera*] tenía dos ciudades: una, la de la realidad, y otra, la de la novela, que no es igual a la de la realidad, porque las distancias no son las mismas, porque un novelista no puede copiar literalmente la ciudad” (62).

El tratamiento del tiempo y del espacio, como alteración de los órdenes lógicos de su presencia en la realidad, el anacronismo temporal tanto como su equivalente con relación al espacio hacen parte de la libertad imaginativa del autor, de su poder de invención, de lo que el autor llama la “poetización”. Así lo expresa García Márquez: “*¡Qué maravilla tener la libertad creativa de un escritor! Cada vez que escribo digo que inventar la vida es más maravilloso que vivir dentro de unas leyes rígidas, porque los personajes no mueren cuando uno quiere, ni nacen cuando uno quiere*” (62). En el planteamiento del autor, esta libertad imaginativa viene determinada, es decir, se desprende del reconocimiento

2 Raymond Williams. *Postmodernidades latinoamericanas, la novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Bogotá: Universidad Central, 1998, p. 27.

3 Raymond L. Williams. “Entrevista con Gabriel García Márquez. El amor en los tiempos del cólera y El otoño del patriarca”. *Revista de Estudios Colombianos*. No. 6, 1989, pp. 61-63

de que el autor “*no tiene más recurso que el mundo interior*” (62). A través de este proceso de poetización, las categorías, digamos, reales, entran a conformar el espacio y el tiempo de la ficción, pero transfiguradas, deformadas en un proceso de estilización que las formaliza para este nuevo mundo de ficción. En este proceso de formalización se opera una intensificación, una dilatación, una proliferación de tiempo y espacio que operan en el orden de la desmesura.

ARQUITECTURA DEL TIEMPO Y ESPEJO HABLADO: LA NOVELA

Al final de *Cien años de soledad*, cuando el último Aureliano logra descifrar los pergaminos de Melquíades, el narrador y Aureliano mismo descubren el diseño que había dado el gitano al relato contenido en ellos, y lo que descubren es una arquitectura del tiempo. Dice el narrador, respecto al relato cifrado: “*Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación*” (469). Así, nos descubrimos como lectores en la misma situación de Aureliano: llegando al final del relato que el narrador, como otro Melquíades, nos ha ido confiando poco a poco, a lo largo de estos “cien años” que han transcurrido ante nuestros ojos. Pero lo otro que descubre Aureliano, y que nosotros, de una cierta manera, hemos experimentado como lectores es que: “*Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que coexistieran en un instante*” (469). La estrategia de Melquíades devela y revela la estrategia de la novela, en la que el narrador “concentró un siglo de episodios cotidianos”, de modo que “coexistieran en un instante”: en este “instante infinito” de la novela que toca a su fin. Al mismo tiempo, esta coexistencia de todos los sucesos en el “instante” de la novela da cuenta de la condición fundamentalmente cíclica del tiempo: como si la novela fuera un inmenso hiato que se resuelve como contigüidad del tiempo, en la historia de los Buendía, el principio es el final, el final reenvía al principio. Y como verificación de un destino determinado desde el tiempo inmemorial, el final ya estaba contenido en el origen. Así, antes del momento mismo en que junto con el pueblo de Macondo Aureliano será borrado de la faz de la tierra, éste descubre que “*Amaranta Úrsula no era su hermana, sino su tía, y que Francis Drake había asaltado Riohacha solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe*” (470). Suceso en el cual el sentido cíclico del tiempo se refuerza con una causalidad destinal en la que el presente sólo es verificación de lo contenido en el presagio. Esta unión, esta continuidad y contigüidad de inicio y fin estaba ya contenida en el epígrafe de los pergaminos de Melquíades al anunciar el encuentro de José Arcadio y el hijo con cola de cerdo: “*El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas*” (469). La configuración de este tiempo mítico es el dispositivo para que se dilate el tiempo. Esta dilatación le permite a la obra contener una pluralidad de tiempos: el tiempo de la historia, el tiempo del transcurrir cotidiano, el tiempo de la magia, el tiempo de la muerte y del encuentro con los muertos. El procedimiento narrativo que garantiza la contención en tensión de esta pluralidad es el de la anticipación y de la promesa. Ya desde la primera frase - “*Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo*” (9)- la obra anuncia el tiempo futuro de la ejecución del coronel y lo vincula con el pasado del niño que conoce el hielo, en lo que se constituye, gracias al pacto narrativo, en una promesa de narración de esos dos eventos. El mecanismo de la anticipación anuncia y promete lo que sucederá y determina el proceso de la lectura, en un mecanismo de repetición con ampliación que se escanda a lo largo de todo el texto, pero siempre vinculando el futuro con un

evento del pasado. Entre esta promesa y su realización, en este hiato, el narrador introduce los antecedentes de la historia, los acontecimientos mismos y su resolución. En este mismo momento que comentamos, cuando la novela revela su arquitectura del tiempo, el narrador nos confía como metáfora la imagen con la que Aureliano se representa la experiencia de la revelación de la lectura. Afanado por encontrar en el libro el momento que está viviendo y el futuro sobre el que se interroga, Aureliano *“empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado”* (470-471). A la definición de la novela como concentración de un siglo de sucesos en un único instante, el narrador agrega la de la novela como “espejo hablado”. La novela se hace espejo de los avatares de la estirpe, hablado por el narrador, para nosotros que somos los observadores. Es muy importante este entrecruzamiento de una imagen temporal -como coexistencia de sucesos- y de una imagen espacial -como espejo hablado- de la novela para constituir la en lo que queremos leer como “teatro del mundo”: la novela como teatro del mundo, dotada de una especial desmesura en su constitución.

POSIBILIDADES DRAMATICAS DE LA NOVELA

La novela se nos aparece como una paradoja en relación a las posibilidades dramáticas que ofrece. Por un lado, su condición novelística se revela en la desmesura de la representación épica. Esta desmesura está desplegada, de manera privilegiada, en la condición arquitectónica de la estructura del tiempo. El despliegue de infinitos sucesos que pueblan al texto de la novela da cuenta de lo dilatado, de lo extenso y profundo que es el mundo. La novela sería el texto privilegiado para dar cuenta de esta dilatación. Pero, al mismo tiempo, la novela se concentra en el espacio, podríamos decir, como en una representación dramática. Metafóricamente podemos decir que Macondo actúa como un Aleph de cien años de historia. Lo que acontece en el mundo, es concentrado por la escritura en este pequeño fragmento del mundo que actúa justamente como un teatro del mundo. Aunque Macondo está conectado por infinitos pasadizos con el resto del mundo, el tratamiento de estos sucesos tiene un sentido dramático al concentrar allí, en ese pueblo, todo lo que acontece en el mundo. En esta estrategia de dramatización es fundamental el aislamiento primigenio con el que se dota al lugar donde el pueblo se funda y la secuencialización de la progresiva penetración del mundo a Macondo. Con relación al espacio cerrado y aislado en el que se funda Macondo, la novela nos ilustra desde el inicio mismo:

“José Arcadio Buendía ignoraba por completo la geografía de la región. Sabía que hacia el oriente estaba la sierra impenetrable, y al otro lado de la sierra la antigua ciudad de Riohacha (...). Al sur estaban los pantanos, cubiertos de una eterna nata vegetal, y el vasto universo de la ciénaga grande, que según testimonio de los gitanos carecía de límites. (...) De acuerdo con los cálculos de José Arcadio Buendía, la única posibilidad de contacto con la civilización era la ruta del norte” (19).

Si bien la primera penetración que sufre Macondo -además de la de sus fundadores que provienen de Riohacha- es la de los gitanos que *“navegaban seis meses por [la ruta de la ciénaga] antes de alcanzar el cinturón de tierra firme por donde pasaban las mulas del correo”* (19), la verdadera primera apertura y conexión con la “civilización” la logra Úrsula en su persecución de José Arcadio hijo. A partir de esta primera apertura se sucederán varias hasta llegar a la apoteosis de la penetración de la fiebre del banano. Pero Macondo mantendrá siempre su condición de microcosmos a donde vienen a reflejarse -y a menudo, dirimirse- los sucesos y conflictos acaecidos en

el resto del mundo. En este sentido, a pesar de la dilatación y desmesura épica del tiempo, la novela concentra dramáticamente el espacio, es decir, concentra en un microcosmos delimitado lo que acontece en el mundo y a los sujetos en el mundo. Hay una condición paradójica en el tratamiento espacio-temporal que se deja percibir en la tensión entre dilatación temporal y concentración espacial. Esta concentración espacial se redunda en la pieza en la concentración del pueblo en la casa de los Buendía. Es sólo que en esta concentración “dramática”, el modelo no es el de la escena dramática -que reclama continuidad y concentración- sino la del retablo épico que contiene la multiplicidad pero en simultaneidad y en un relativo estatismo. De nuevo el modelo es el del gran teatro del mundo que es un dispositivo teatral que hace referencia al retablo -tanto pictórico como teatral- del medioevo y al teatro épico de tradición brechtiana, que es fundamental en la constitución del teatro moderno colombiano, sobre todo a partir de los años 60 del siglo XX, es decir, con posterioridad a la publicación de *Cien años de soledad*.

2. RESONANCIA DE LA ESCRITURA GARCÍAMARQUIANA EN EL TEATRO COLOMBIANO

La paradoja de la constitución épico-dramática de *Cien años de soledad* será resuelta en la escritura teatral colombiana a partir del final de la década de los años 60 como ensanchamiento de las posibilidades de la representación dramática. No estamos en condiciones de soportar en un análisis detallado este influjo, pero si podemos verificar algunas transformaciones cuyo sentido y origen pueden provenir del encuentro de los dramaturgos colombianos con el universo y la escritura de *Cien años de soledad*. El influjo más directo de la novela de García Márquez no se da al inicio como adaptación de su obra al teatro, sino como incorporación de temas y modalidades de la “poetización” de espacio y tiempo; también como incorporación de temas y problemas de la historia nacional; y en la configuración del personaje y su relación con la situación y la acción; todo esto en escrituras originales de algunos autores de teatro. El aspecto temático fundamental que es retomado por la escritura teatral en la década de los años 70 es la re-apropiación de los sucesos del pasado, la re-apropiación de la historia del país. De manera singular y notable, el tema de la Masacre de las Bananeras. García Márquez comparte con Cepeda Samudio el privilegio de hacer un señalamiento sobre la Masacre de las Bananeras ocurrida en Ciénaga, Magdalena, en 1928, como un suceso fundamental del ingreso de Colombia a la modernidad. Desde *La casa grande* de Cepeda Samudio, Carlos José Reyes adapta *Soldados* para una primera versión con el Teatro La Candelaria; el texto de Reyes y, de manera más amplia, el tema de la masacre, serán retomados por Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali, quienes acometerán también otra obra, *La reconstrucción*, siempre sobre la masacre, pero incorporando esta vez los testimonios y documentos del debate promovido por Jorge Eliécer Gaitán en el Congreso de Colombia, antes de que él mismo no fuera asesinado el 9 de abril de 1948. Sebastián Ospina y Jairo Anibal Niño volverán sobre el tema en los años 70 con *La huelga* y *El sol subterráneo*, las cuales tienen homologías o analogías con el planteamiento del tema y con su tratamiento en *Cien años de soledad*. En *La huelga* de Sebastián Ospina, que acontece en otra región y en otro campo económico, en el momento homólogo de la amenaza de la tropa de disparar contra los huelguistas, la imagen de la masacre de las bananeras aparece como un arquetipo y su cita proviene casi textualmente de *Cien años de soledad* en el pasaje en el que el capitán a cargo anuncia a los huelguistas que les queda un minuto para abandonar la plaza y dispersarse, a lo que responde José Arcadio Segundo: “¡Cabrones! -gritó- Les regalamos el minuto que falta” (346). De manera similar, es decir, no directa sino mediante una referencia como a un arquetipo que reaparece, Jairo Aníbal Niño retoma en *El sol subterráneo* la presencia y la simbología de los trenes

cargados de muertos en vez de racimos de banano, en los que se despierta el mismo José Arcadio Segundo después de la masacre, cuando lo han dado por muerto. En una línea similar actúa José Manuel Freidel en la obra *Desenredando*, en la que la huelga bananera es transpuesta a una región en Antioquia donde se cultiva la cabuya, pero en la cual se rinde homenaje a la manera en que García Márquez describe la fascinación de los norteamericanos por la fruta y la región y su posterior dominación. En la obra de Freidel, la terrateniente dueña de la región se transforma en un norteamericano que convoca a los militares y les ordena disparar contra los huelguistas. La viuda se transforma en un personaje que caza mariposas con una red, en una cita casi textual del texto de la novela cuando presenta la primera incursión de Mr. Herbert Brown: “*En los días siguientes se le vio con una malla y una canastilla cazando mariposas en los alrededores del pueblo. El miércoles llegó el grupo de ingenieros, agrónomos, hidrólogos, topógrafos y agrimensores que durante varias semanas exploraron los mismos lugares...*” (260). Con todo, no es meramente temática la resonancia de la obra de Gabriel García Márquez en la escritura dramática colombiana. Yo señalaría como más reveladora la transformación del tratamiento del tiempo y del espacio y la visión de mundo. En José Manuel Freidel, único caso al que me referiré, el tema del tiempo mítico como tiempo circular tiene filiaciones con la arquitectura del tiempo en la narrativa garcía-marquiana, lo que no le resta ningún grado de originalidad. Esta condición mítica del tiempo tal vez pueda intuirse en la fórmula que utiliza la Abuela Elvira, de *Amantina o la historia de un desamor*, asediada por los delegados del terrateniente que le quiere expropiar su tierra, cuando se despierta de un sueño con pájaros: “*Todo tiempo futuro fue mejor*”, para sintetizar el horror frente a la historia de masacres que se repiten en la historia del país. Además, en Freidel, la circularidad del tiempo se une a la simultaneidad de escenas ocurridas en tiempos diversos y al comercio y encuentro con los muertos que no cesan de habitar y asediar los espacios del presente. Así, temas como el de la casa paterna habitada por los fantasmas aparecen en *Infortunios y desdichas de la Bella Otero* y *Las burguesas de la calle menor*, en las que aparecen asociados al protagonismo de las mujeres y al tema de su perenne soledad, lo que lleva a Luduvina, la criada en la obra de la Bella Otero, a repetir como homenaje la frase de *Crónica de una muerte anunciada*: “*Cómo estamos de solas las mujeres en el mundo*”. Finalmente, la visita de los muertos aparece en la penúltima escena de *Amantina o la historia de un desamor*, en la que la Abuela, antes de sufrir el atropello final que la despojará de su tierra, visita a sus antepasados, acompañada de su hija y su nieta, en una escena que hace eco de los juegos que Aureliano y Amaranta Úrsula le organizan a Úrsula, ya vieja: “*Tanto habló [Úrsula] de la familia, que los niños aprendieron a organizarle visitas imaginarias con seres que no solo habían muerto desde hacía mucho tiempo, sino que habían existido en épocas distintas*” (371-372). De su lado, la serie de adaptaciones de textos de Gabriel García Márquez, sin ser numerosa, se imbrica con fuerza en la tradición del teatro colombiano y en la de algunos de sus más importantes exponentes. En 1978 Miguel Torres realiza con el Teatro El Local la primera adaptación de *La cándida Eréndira y su abuela desalmada*, integrando otros textos del autor, dentro de los cuales se destaca *Cien años de soledad*. En la adaptación de Torres se dan cita procedimientos de un teatro épico del distanciamiento, del relato, de la utilización profusa de canciones e interpelaciones al público, de la integración de instancias narrativas, con la desmesura del tiempo mítico que caracteriza al texto de García Márquez. A la versión de Torres se une en 1992 una nueva versión debida a Jorge Alí Triana. En 1980 es el Teatro Acto Latino, integrado por Juan Monsalve y Sergio González, quien realizará un montaje memorable de *Blacamán el bueno vendedor de milagros*. Una segunda modalidad de trabajo y recreación de la escritura narrativa de Gar-

cía Márquez la acomete el Teatro La Candelaria con Santiago García en la obra *En la raya* en la que se incorpora la escenificación de algunos fragmentos de *Crónica de una muerte anunciada*. Aquí la obra tiene como protagonistas los habitantes de la calle que han sido acogidos en un centro social de ayuda a la población más vulnerable. Dentro de sus programas de rehabilitación, alentada por unos benefactores europeos, está la actividad del teatro. Los personajes se libran al ensayo de la obra mientras nos enteramos que se cierne sobre ellos el peligro de ser masacrados por una oscura organización de limpieza social. Al final de la obra, como era previsible, la tragedia arriba: los personajes son víctima de una “masacre anunciada”, vinculando así la obra la culpa colectiva del pueblo que no logra o no quiere evitar la muerte de Santiago Nassar en el relato de García Márquez, con la culpa compartida de nuestra sociedad contemporánea que tolera la existencia de grupos de limpieza y escuadrones de la muerte. Antes de detenernos en Misael Torres, director de Ensamblaje Teatro Comunidad, cuya relación con *Cien años de soledad* es paradigmática, no quiero dejar de mencionar dos versiones teatrales de *El coronel no tiene quien le escriba*: la del Teatro Rajatabla de Caracas y la del Teatro Circular de Montevideo, debida a Jorge Curi y a Mercedes Rein, aunque sólo sea por anunciar que la acogida de la narrativa garcíamarquiana no se ha limitado solamente a los autores colombianos.

DESMESURA MITICA DE MISAEL TORRES Y SUS OBRAS INSPIRADAS EN *CIENT AÑOS DE SOLEDAD* ⁴

Hay una especie de desmesura en todo intento de llevar a escena, es decir, de transformar en dramática, una obra narrativa, en especial una novela. Podemos referir una empresa que acomete una tal desmesura: la que ha emprendido en los últimos veinte años Misael Torres, actor, director y dramaturgo del colectivo teatral Ensamblaje Teatro. La desmesura, por otro lado, es atributo de toda empresa mítica. *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez es una de estas empresas. Pues bien, a esa desmesura original del relato se sobrepone la obcecación de Misael Torres por abarcar el mismo relato en una serie de sucesivas puestas en escena. Y esto por varias razones.

El relato épico, la novela, cuentan como unos de sus atributos la dilatación y extensión, tanto de los acontecimientos que constituyen la sustancia del relato como de la escritura que lo materializa. De un lado, la voz o las voces del relato integran para configurar una unidad la variedad y dispersión de acontecimientos, sujetos y protagonistas que conforman el relato. Del otro, el libro, pletórico en la infinitud de las hojas que lo forman es un contenedor generoso del relato que permite la laxitud del gesto del lector que se detiene, que se regresa, que repite, pierde y reencuentra el camino de la narración en el acto de la lectura. Por contraste el tiempo de la representación escénica es efímero y finito y la escritura del espectáculo condensada y sintética. Quizás por ello lo épico y lo dramático recurren a distintos procedimientos para realizarse. Procedimientos que, sin embargo, no logran mantenerse separados y diferenciados con precisión, razón por la cual ya desde Aristóteles aparece la duda o la necesidad de prescribir y prohibir las hibridaciones que dichas no diferenciaciones pueden producir. Es cuando la representación teatral, el espectáculo, proviene de una fuente narrativa preexistente cuando más se tornan evidentes estas tensiones -y a veces, transacciones- entre los procedimientos narrativos y los dramáticos. Ya el sólo gesto -ya dijimos, aquejado de desmesura- de llevar la novela a la escena pone en circulación todas estas tensiones: ¿cómo volver dramático lo épico? Y yo quiero pensar en un significado de “dramático” que está en el nivel de “aparición mimética

⁴ El estudio sobre Misael Torres fue publicado en una versión más extensa como prólogo de la edición original de la trilogía de piezas de Macondo en el 2006.

del universo, los personajes y la palabra de la ficción”. Es decir, no dramático porque suponga la construcción centralizada por el conflicto, ni la verificación en el espacio-tiempo de una fábula o sucesión de acontecimientos; sino dramático como “volver presente”, como “ver aparecer” ante nuestros ojos los personajes que fundan el relato, que es una de las dimensiones de lo dramático ya en la *Poética* de Aristóteles. Es este verse envuelto en la malla de tensiones desatadas por su pretensión de apropiarse de la obra narrativa lo que aqueja al dramaturgo en esta empresa. La manera peculiar como Misael Torres responde a este reto es la de la aproximación permanente y reiterada a ese objeto de creación que entre tanto se ha vuelto, en estos veinte años, también un objeto de deseo. Es muy reveladora, en este sentido, la manera como Misael Torres nombra por sí mismo su odisea personal: “travesía y delirio para llevar a escena *Cien años de soledad*. ¡Travesía y delirio! Hay aquí tanto de humano como de poético. En primer lugar lo humano, lo humano del poeta: travesía y delirio son maneras de nombrar elusivamente el gesto amoroso de vigilancia y acecho que ha cultivado Misael Torres con respeto a la novela de García Márquez en este largo periodo de tiempo. Travesía porque estas aproximaciones sucesivas a la novela, a sus fragmentos, a sus personajes y a sus obsesiones tienen tanto de la aproximación del tigre en círculos que se cierran sobre la presa como de acecho amoroso y seducción. Seducción y caza: asalto. ¿No está “allí” la novela esperando ser asaltada por el embate de quien quiere poseerla, como cuando nos aproximamos al objeto de deseo? ¿No está “allí” justamente para nombrar la distancia que la separa de nosotros, para nombrar la imposibilidad de nuestra empresa? ¿Pero no está “allí” justamente para provocar nuestro asedio, para impelernos al asalto? Y delirio, porque la distancia infinita sólo se puede superar en el estado febril del trance o de la alucinación. Y de poético. Travesía y delirio nombran también el acto mismo de la escritura teatral, de este proceso de desplazamiento, de transporte y transformación que se implica en la apropiación dramática de la fuente narrativa. Las tres piezas que constituyen el ciclo de Macondo son el registro literario de una operación de aproximaciones sucesivas y permanentes al material de la novela y a la novela como material. Sin duda estas piezas están en el terreno del palimpsesto. Pero la reescritura y la sobreescritura son el gesto mediante el cual el dramaturgo moldea y apropia el material narrativo. Sí, el actor es también dramaturgo. Y el dramaturgo es una suerte de artesano trabajando sobre la sustancia material del relato. Uno podría decir que ninguna de las obras de la trilogía realizada -escritura literaria y escénica- hasta ahora son la novela. Como no lo será, probablemente, esa versión última -la novela ella misma- que será la futura versión si se cumple esta aspiración del autor: “*solo aspiro a una segunda oportunidad sobre la Tierra y que la lámpara de Melquíades me ilumine*”. Y ninguna de ellas es la novela, justamente porque todas lo son: testimonio, resultado, obra de este proceso de aproximaciones. Porque no creo yo que los términos con los que comúnmente nombramos la apropiación de la novela por el teatro sean todo lo expresivos que se requiere para dar cuenta de esta odisea del autor. No creo yo que Misael Torres ha intentado “adaptar” la novela de García Márquez al teatro. Adaptar además deja flotar ese sentido peyorativo de domesticar, de violentar, de hacer ingresar con violencia a un espacio reducido. Tampoco “teatralizar”, si este término designa una operación de conservar la mayor cantidad posible del material de escritura original y encontrar la experiencia de interacción entre actor y espectador que dicho material literario puesto en “espacio de representación” puede provocar. Propio de esa desmesura que nombran la travesía y el delirio, yo diría que Misael Torres se encuentra empeñado en “reinventar la novela”... pero como obra de teatro. Reinventar, pero no como acto de memoria, o de alquimia sino de transmutación, de

encarnación -gesto tan caro para el actor-, de padecimiento: como un juglar-vudú que es habitado no por este o aquél espíritu sino por el espíritu mismo de la novela. Reinventar la novela, pero sin apropiársela porque siempre será la novela de García Márquez. Reinventar la novela pero nunca como esta novela misma sino como su “otra”: como la esencia poético-dramática de esta novela que no deja de ser sí misma. La trilogía de obras de Misael Torres a partir de la obra de García Márquez son el mejor testimonio de esta pretensión, de este gesto -poético como el que más- de encarnación. En primer lugar porque el primer gesto, el primigenio, fue el de dejarse habitar por el espíritu de Ursula Iguarán. En *Memoria y olvido de Ursula Iguarán* Misael Torres “es” Ursula y Ursula “es” la obra: todo esto a lo que asistimos como espectadores está engendrado -ya como memoria, ya como olvido- por el espíritu lacerado de Ursula. Ya todos podemos nombrar la apropiación intertextual de la que da cuenta el espectáculo. Pero yo prefiero destacar esta primera operación de re-invencción mediante el desplazamiento que significa poner a Ursula en el lugar central del sujeto del relato. Como quien regresa de un trance -¿despierta de una pesadilla?- el texto *Memoria de Ursula*, el primero de la trilogía publicada, nos trae el inventario de los restos, los rescoldos de la memoria de Úrsula que han sido rescatados por el actor. ¿Poema, testimonio, relato, inventario? *Memoria de Ursula* amalgama los rescoldos de la memoria del personaje de ficción, con el inventario del dramaturgo y el testimonio del actor en su intimidad con el personaje de ficción. Como para mejor hacernos dar cuenta de este acecho a la novela, que culminará quizás en su reinvencción, de este gesto que sólo puede repetirse sin ser nunca definitivo, en el que consiste su escritura, Misael Torres no nombra nunca “obra de teatro” a las obras del ciclo inspirado en el Macondo garcíamarquiano, ni deja nunca de nombrar sus textos: “poema dramático” y “ejercicio dramático para un actor” llama al que venimos de nombrar. “Creación escénica” -en un acto y once escenas- llama a *Sobre-vivientes*, la segunda pieza del ciclo, creada con Mérida Urquía e “inspirada en algunos personajes de la novela”. En *Los desplazados*, que cierra -provisionalmente- el ciclo, aparece ya nombrada la propia tarea del creador: “travesía y delirio de la familia Buendía”. Si olvidamos la condición colectiva de *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán* y nos atenemos sólo al texto publicado de la *Memoria de Úrsula*, podríamos ver entre éste y *Sobre-vivientes* el tránsito del monólogo a la escena dialogada. Esa bipolaridad que ya mencionaba el primer espectáculo -memoria y olvido- se materializa ahora en el escenario como doble “mundo de los vivos” y “mundo de los muertos”. Esta condición dual, reforzada por la forma de diálogo-encuentro de dos personajes que toman las escenas, se decanta como la figura dramática que permite la configuración de la acción dramática. Ese doble espacio, esa contigüidad entre ellos que señala su distancia pero que deja ver su cercanía, se convierte en una excelente metáfora escénica y en el procedimiento de re-invencción escénica de la novela que quiero hacer visible. “Mundo de los vivos y mundo de los muertos” es una diáda que no “supera” -en el sentido de hacer desaparecer- la de memoria y olvido, sino que la subsume, la incorpora como un eco oculto que a veces, sorpresivamente se hace resonar. Si es de una re-invencción de la que quiero hablar para nombrar el proceso de escritura de Misael Torres, aquí tendría que decir que toma la forma de un hacer “resonar ecos de la novela”, de “volver presentes”, de “hacer aparecer” las sombras, las huellas, los recuerdos de fragmentos livianos que vuelven a llegar para habitar el escenario. *Los desplazados, travesía y delirio de la familia Buendía*, la pieza que cierra, provisionalmente, el ciclo es una “ceremonia al aire libre” y la que mejor reivindica para el autor su condición de obra para presentar en espacios al aire libre. Esta pieza marca a mis ojos un cierto límite, una cierta frontera en el trabajo con la novela. Límite o frontera en el sentido en que cada vez más materiales, imágenes

y preocupaciones muy propias del dramaturgo Torres pugnan por hacerse presentes en la matriz del texto de García Márquez. Sí, es cierto, las preocupaciones del dramaturgo siempre han estado allí en los textos anteriores, pero en éste es como si rozaran el límite de una tensión que querría volverse autónoma. Aunque esta tensión se resuelve -provisionalmente- como simbiosis de materiales de la novela y circunstancias del dramaturgo y de sus preocupaciones y tiempo actuales. El tema de los *desplazados* nombra de manera evidente -y un tanto abrupta- la condición actual del dramaturgo. Este tema se inserta en el motivo del abandono de la Guajira y llegada y fundación de Macondo por parte de la familia Buendía. Muy al principio de la obra aparece el tema de los desplazados y el desplazamiento, nombrado por el Coro: “*Llegaron en la noche / En la noche en la noche / Traían fuego en las manos / Lo incendiaron todo / Todo todo todo*”. Un poco antes, El Gitano -que no se llama ya simplemente Melquíades- ha introducido el de la huida: “*Traemos todo que es nada, y el cadáver de la esperanza que lo era todo*”. Es La Mamasanta -que tampoco se nombra ya directamente Ursula- quien va a operar una primera simbiosis de estos dos temas todavía muy al inicio de la obra: “*Desde la trágica noche del matrimonio de Rebeca nos persiguen los perros de la violencia*”. ¿Un límite? Quizás sí, el que marca una cima en el proceso de apropiación-reinvención del texto ajeno que desemboca en la transmutación de la obra en una obra otra, igual pero distinta. Quizás el paso que sigue, como ya dijimos que anuncia el autor, es el de la asunción de la obra como una totalidad: la ópera, el drama épico a estaciones, la totalidad. O quizás, también, la pieza condensada que dé cuenta de aquella de donde proviene -la novela- pero en una total extrañeza. *Los desplazados* está en el centro de esa mutación. Ahora bien, justo por vincular ese “mundo onírico” de la novela y este “mundo terrible” de la circunstancia del dramaturgo, lo que podríamos llamar la realidad actual, esta tercera obra se vuelve una pieza inquietante. Y esto en dos sentidos. El primero, en el de no saber cómo evolucionará la serie, tal como acabamos de mencionar. Pero en un segundo si queremos más inquietante aún, en el de darle un contenido mítico al tiempo de nuestra propia historia dados su aparente estancamiento e inmovilidad. ¿La huida de la Guajira era premonitoria de los abandonos de los pueblos y caseríos a los que se ven sometidos nuestros desplazados presentes? ¿O es la constancia de que los métodos de colonización violenta y salvaje de nuestro país se reducen a uno solo, el mismo siempre, el de la agresión? Dejo en suspenso estos interrogantes, porque lo que querría es clausurar este texto llamando mejor la atención sobre lo utópico de la labor de Misael Torres. La utopía estaría aquí en la imposibilidad de la apropiación de la novela “del otro”. Pero también en la negación que de la novela significa el éxito en la tarea propuesta por el dramaturgo. Quiero decir que en el afán de reinventar la novela, Misael Torres se encuentra en la fase de volver a convencernos de la existencia de la ficción. Ser verdad en la realidad es el fin -la negación- de la ficción. Y en esta insistente labor de reinventar la novela de García Márquez pareciera que Misael Torres quiere destruir la ficción para convencernos de la existencia efectiva de estos personajes, de estas historias, de este pueblo que se llama Macondo, como si fuera cierto y verdadero que estas estirpes condenadas a cien años de soledad, que no tienen una segunda oportunidad sobre la tierra, fuéramos nosotros mismos.

Como conclusión podría solamente reflexionar en el hecho que también en la apropiación que de la novela y la escritura garcíamarquianas han hecho algunos escritores de teatro colombiano se da una multiplicidad de alternativas. No hay una forma, una sola posibilidad de incorporar la novela al escenario: hay múltiples caminos que ponen en ejercicio diferentes procedimientos y diferentes propósitos. Pero la resonancia de la novela en la escritura teatral, resulta ser innegable.

DEL HIMNO FUTBOLISTICO AL PERSONAJE CUBANO

Por Amado del Pino

Cuando tecleo estas reflexiones -abril del 2007, con lluvia en mi temporal ventana murciana- hace unos dos años que, junto a Tania Cordero, investigo sobre la vida, la creación, el entorno de Miguel Hernández. La almendra de estas búsquedas deberá desembocar en una obra teatral acerca de las relaciones del gran poeta de Orihuela con nuestro Pablo de la Torriente Brau. Si una zona de la obra hernandiana he releído menos ha sido, precisamente, su teatro. Puede parecer contradictorio para los que saben que me he dedicado a la crítica con tanto fervor como a la dramaturgia, pero como se trata, en inicio, de fraguar personajes de ficción a partir de la trayectoria creadora y las peripecias humanas, he priorizado la poesía, aprendido casi de memoria el epistolario y consultado algunas biografías o testimonios de sus contemporáneos. Sin embargo, la relación con Pablo me ha traído de vuelta a *Pastor de la muerte*, ese texto teatral de Hernández en el que rinde un segundo homenaje al compañero de lucha bautizando a un personaje como El Cubano.

Antes de centrarme en el título preciso, no pude soslayar una reflexión primaria sobre el lugar que ocupó lo teatral en la vida de Miguel ni evitar la tentación de insistir en las rutas que pudieron haberlo llevado a escribir con mayor eficacia para la escena. Visto desde hoy, quisiera que uno de los más grandes poetas de la lengua castellana, hubiese tenido más variedad de lecturas teatrales; que viviese más cerca de la escena y que acentuase esa vocación espectacular que asoma el rostro continuamente, pero muchas veces medio asfixiada por la retórica verbal y el afán de utilidad cívica o ratificación filosófica. No creo que sea desestimable el teatro de Hernández. Especialistas en su obra como José Carlos Rovira, Francisco Díez de Revenga o Jesucristo Riquelme han sopesado con profundidad los aciertos y carencias de esta dramaturgia. Lo que me duele (no como especialista en su literatura dramática, ya he advertido que no lo soy) sino como dramaturgo, colega de fila, es en, primerísimo lugar, que la temprana muerte no le haya dado tiempo para que volviera sobre sus textos y entregara nuevas obras. La poesía suele darse con mayor calidad en edades tempranas. La literatura dramática -aunque en la cubana pueden señalarse varias excepciones- suele cuajar después de la treintena; a partir de la decantación de las experiencias vitales y -cada vez más- del trato frecuente e intenso con la vida de las tablas. Como se sabe, Miguel murió antes de cumplir los 32 años y en los últimos tres “viajó” de cárcel en cárcel y de una ignominia en otra.

Se ha hablado mucho de la huella de Calderón y de Lope en el teatro de Hernández. Vale recordar que se trata de un aprendizaje básicamente libresco. Aunque el Teatro Circo de Orihuela funcionaba, de manera bastante activa, por los días de la adolescencia de Miguel, el repertorio que asumía tenía más que ver con la zarzuela que con interpretaciones rigurosas de los clásicos. Con todo, queda claro que en sus intensos y difíciles años de formación, leyó obras para la escena con pasión y hasta se aventuró alguna vez -medio en broma y algo en serio- a probar suerte como actor¹.

¹ En su documentada y amena biografía *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. (Temas de hoy, Madrid, 2002, p.68), José Luis Ferris abunda sobre el enriquecimiento espiri-

José Carlos Rovira en *Miguel Hernández y la escritura teatral* (Introducción al tomo II, Teatro, de la formidable Obra Completa editada por Espasa-Calpe en 1992) cita unos apuntes que escribió Hernández para su conferencia sobre Lope de Vega que impartiría en la portuaria ciudad de Cartagena el 27 de agosto de 1935. Llama la atención cómo se acerca a su maestro con deslumbramiento, pero también con curiosidad y hasta le despierta algo de complicidad la agitada vida de Lope y los contrastes entre sus pasiones amorosas y los tardíos arrepentimientos. Queda claro, además, que está dispuesto a seguir al autor de *Fuenteovejuna*, en el apego a lo popular. Señalaba en sus apuntes: “Lope está en la tierra, con los hombres que viven entre raíces y cepas. Voz del pueblo: sus problemas, sus modos de vida, sus coplas y modos de decir únicos”².

Mucho menos se ha comentado acerca de otras experiencias formativas del poeta que nutrieron esa semilla de teatralidad que Hernández nunca dejó de cultivar y enaltecer. Por los días de adolescencia y primera juventud, vivió intensamente junto a sus compañeros de travesuras, ilusiones y también de ambiciones artísticas. Las tertulias en la Tahona (o panadería) de los Fenoll, fueron sitio ideal para cultivar la amistad, intercambiar lecturas, bailar alguna vez y propiciar las primeras publicaciones. Por esos días a Miguel le motiva también el deporte. Integra un humilde equipo de fútbol que él mismo “bautiza” como La Repartidora. En algunas fuentes aparece como La Repartiora y es de suponer que de ambas formas lo llamaran coloquialmente. Ferris entrevistó a Vicente Sarabia (Paná), uno de los compañeros de equipo, y le aclaró que el nombre les venía porque reunían algunas cositas de comer y las *repartían* al final del partido. Como parte de sus funciones dentro del equipo, Miguel escribe parodias que sirvieron de himno, de ratificación ante los conjuntos rivales de la comarca. El nuevo texto utilizaba la música de la zarzuela *Las Leandras*. Son unas coplas pueriles y utilitarias, pero -sobre todo en un segundo himno, heredero también de la clásica zarzuela- se da una forma rústica y eficaz de juego teatral: “Anda que te zurzan/ ese calcetín/ que por la rotura / te vas a salir”. (O.C., Tomo I, Poesía. p.784)

Estamos ante tres verbos portadores de acción ubicados con ritmo y musicalidad. Además, la coplilla propone una metáfora visual fuerte. El jugador de la prenda rota se puede “salir”, escapar, fugarse por el hueco.

Otra experiencia poco estudiada de los años de formación del artista apunta también a lo espectacular. Miguel se desempeñó, ocasionalmente, como “letrista” en algunas noches de bohemia del Café Sevilla, ubicado también en su Orihuela. Estos versos puntuales para apoyar lo que hoy llamaríamos “descargas” de flamenco fueron solicitados por el cantaor Antonio García Espadero. Hay una que me sobrecoge desde su límpida ingenuidad: “Las penas de mis pesares,/las olas del mar salino/una se fue y otra vino”. (Obra Completa, Tomo I, p.785)

Se me emparentan estos versitos con ese himno de la sensibilidad cubana que compuso para siempre Sindo Garay. En la popular sabiduría que entonaba el cantaor tual de Miguel y sus amigos: “No se pierden ningún evento cultural y juntos acuden al estreno, el 23 de diciembre de 1929, de la obra lírica *Monseratica*, zarzuela del oriolano Matías Rogel (...). También se han hecho asiduos del Teatro Circo, por donde pasan compañías teatrales como la de Ricardo Calvo, con el estreno de *En Flandes se ha puesto el sol*, de Eduardo Marquina, o la de Tomás Ros, que ha traído a Orihuela *La del Soto del Parral* o *El santo de la Isidra*, sin desestimar, por supuesto, otras representaciones que llevan a la escena Tirso, Zorrilla o Calderón”.

2 Obra Completa, tomo II. Edición Crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, p.1197.

fijándose en las palabras apresuradas del joven poeta palpita un sentimiento similar al de nuestra agri dulce canción *La tarde*: “Las penas que a mí me matan/ son tantas/ que se atropellan/ y como, de matarme tratan/ se agolpan unas a otras / y por eso: no me matan”.

Si me dejo llevar por la tentación de poner a dialogar estos textos olvidados con la sensibilidad caribeña, apunto con fervor en mi cuaderno levantino de notas estos otros versos de encargo: “Si señor *jues* si usted no acude/ pronto a poner *pas* y calma/ con *patás* y leganasos/ se van a partir el alma”. (Obra Completa, Tomo I, p.785.)

Las cursivas son de los editores, que atribuyen la transcripción a Cano Ballesta, y están indicando que el error ortográfico es voluntario, que reproduce la pronunciación del cantante. Llama la atención que se trata de la sustitución de la *z* por la *s*, como hacemos en Cuba. Por lo demás, esa vocación de señalar en la escritura la forma en que el intérprete la usa o el modo en que debe decirla frente a los espectadores, me recuerda nuestro cubano Marcelo Salinas -bastante conocido hacia los años cuarenta del pasado siglo- que plasmaba con *s* todas las palabras que debían llevar *z* o hasta *c* para dejar claro que sus personajes populares eran bien cubanos.

PABLO Y CUBA EN *PASTOR DE LA MUERTE*

“La discusión sobre el valor teatral de esta obra adquiere relevancia crítica en cuanto se determinan posiciones extremas ante ella: por una parte, la de quienes niegan absolutamente el valor teatral y literario de una pieza así, como Francisco Ruiz de Ramón, resaltando sin embargo el significado “humano” que la pieza encierra (...); en el extremo opuesto, Florence Delay, quien dice a propósito de esta obra, en relación a la evolución anterior del poeta, que para llegar a ser un dramaturgo tuvo necesidad de modelos literarios -Calderón, Lope de Vega- hasta que la realidad se convirtió en su modelo y escribió esta obra maestra. En medio de estas posiciones, un equilibrio valorativo que, aun reconociendo la menor importancia de esta obra en relación al ciclo concluido con *El labrador de más aire*, tiende a resaltar la poeticidad o la búsqueda de nuevos recursos teatrales en ella o el valor de autobiografismo, en la perspectiva de Renata Innocenti, Díez de Revenga y Mariano de Paco, Lucía Basilisco o Jesucristo Riquelme.”

He citado en extenso a José Carlos Rovira (Obra Completa, Tomo II, p.1207) para ubicar al lector en las coordenadas de este texto dentro de la literatura dramática de Hernández. También puede resultar útil agregar que se señala el 26 de noviembre de 1937 como fecha de culminación de su escritura. Fue creada al regreso del viaje de Miguel a la Unión Soviética, en septiembre de ese año. Se supone que durante el intenso recorrido adelantó algunos esbozos.

Como ocurre con otras obras de nuestro autor, *Pastor de la muerte* abre con una suerte de monólogo-exposición. En este caso es Eterno -personaje claramente simbólico- el que nos ubica en la acción y lo hace con belleza poética, pero con cierto estatismo a nivel de la imagen y del posible arranque de la acción dramática. A partir de ahí, el dramaturgo comparte sus funciones con el cronista de guerra y se resumen en detalle los sucesos bélicos, a la vez que adquieren demasiado peso la arenga que casi desemboca en el panfleto. La vocación utilitaria llega a introducir un elemento a primera vista discordante. Aunque todos los personajes hablan en versos rimados, el Pregonero lee en seca prosa un comunicado republicano. Vale

la pena detenerse en la breve acotación. Antes de que hable este representante del gobierno que todos defienden, indica el autor: “José, escupe, estira un papel delante de sus ojos y recita desacordadamente entrecortado lo que va leyendo.” (Obra Completa, Tomo II, p.1824)

Puede intuirse que Hernández utiliza esta proclama como una suerte de cita intertextual, un testimonio de lo político evidente que no es necesario poetizar. Tal vez por eso acote la torpeza del lector; resaltando la impericia, la falta de significado artístico del Pregonero. Hubiese preferido que el dramaturgo apelara a este recurso en otros momentos de la obra en que pone en versos dinámicos y agradables alegatos patrióticos que se resisten a entrar por el aro de lo teatral. A partir de ahí el conflicto -planteado más desde el debate verbal que desde la auténtica transformación de las situaciones- se centra en la dicotomía guerra-paz. El autor, evidentemente, se pone de parte de lo que nuestro José Martí llamaría “La Guerra Necesaria”. Con todo, no carecen de gracia los argumentos del coro de las Madres a favor de la renuncia a los disparos. Apelan a una réplica breve, pero muy humana y popular que matiza la exaltada retórica.

ETERNO

La paz está envenenada
y zurce por los rincones
mentiras y telarañas.
Cuando la paz es un charco
promotor de tristes plagas
y no es un remanso claro
de vida como agua clara,
paz de los brazos caídos
ni pinta ni vale nada.

GRUPO DE MADRES

Más que la guerra valdrá
por muy poquito que valga. (Obra Completa, Tomo II, p.1826,)

Me tienta la idea de comentar en detalles *Pastor de la muerte* y hasta de adentrarme en un ensayo sobre el teatro hernandiano. Pero ahora se trata de concentrarnos en la presencia de Pablo de la Torriente y de Cuba en esta obra escrita en plena guerra. Todo parece indicar que Miguel no se conformó con la *Elegía Segunda*, el trémulo réquiem que muchos cubanos nos sabemos de memoria³. Aquí nombra como El Cubano a un personaje emblemático y decisivo.

La escena del Primer Acto en la que Pedro se despide de la familia para partir a la guerra, me recuerda siempre *Abdala*, ese drama escrito en plena adolescencia por Martí y que resultaría una piedra angular en nuestra educación sentimental. Hernández ofrece más voces y argumentos a los que pretenden detener al héroe, pero en Pedro -como en el Abdala martiano- la flecha de la acción apunta sin dudas al triunfo de lo épico.

En la hermosa escena entre Pedro y Ana, cuando el amor se ha consumado, pero el deber obliga al desencuentro, Hernández asume una temática muy cara a su poesía. Insiste en que el sentido último del amor radica en la plantación de la simiente,

³ Gracias a la amabilidad de Víctor Casaus, Estrella Díaz y otros amigos del Centro Pablo de La Habana, pude consultar la preciosa recortería de las hermanas de la Torriente y comprobar que la *Elegía...* se ha publicado una decena de veces en nuestro país.

la garantía de continuidad a través de los hijos. “...porque te quiero sin tregua./ Porque mi querer no acaba/ en ti mujer: que en ti empieza./ Yo te quiero por tus hijos/ y hasta los hijos que tengan./ Yo no te quiero en ti sola/ te quiero en tu descendencia”. (Obra Completa, Tomo II, p.18 41)

Resulta interesante observar cómo en el teatro de Hernández la mencionada tendencia a lo discursivo se matiza a menudo por canciones que aportan semillas de espectacularidad. El adolescente que elaboraba coplas por encargo y parodiaba la zarzuela preferida, sabe que con la utilización de la palabra cantada el argumento se estiliza, el vuelo artístico gana en opciones.

El Segundo Acto arranca con la figura de El Cubano. Están en las trincheras y “suenan disparos aislados en la noche” (OC, p.1847). Es evidente que se trata de un homenaje a Pablo y su proclama de presentación está elaborada en versos de arte menor, que propician un ritmo ágil. Tal parece que Hernández esté buscando el ritmo caribeño para caracterizar a su homenajeado. También exalta enseguida los valores de El Cubano como hombre de acción y, sobre todo, como virtuoso de la palabra, “delantero” eficaz en el partido verbal que en la Guerra Civil entablaban de trinchera a trinchera y del que Pablo ha dejado testimonio en sus crónicas de España. La nacionalidad del personaje se torna explícita: “Yo vengo de Cuba/ de Cuba soy” (OC, p.1848) y al final del parlamento una preciosa referencia al paisaje nuestro: “seremos palmeras/ tendidas al sol”.

Confieso que la primera vez que leí esta obra, supuse que Miguel conociera de nuestra emblemática palma real por referencia de Pablo o de algún otro amigo cubano. Ahora escribo después de cinco meses viviendo en el Levante y sé que el poeta creció entre palmeras. Pero las de aquí son medianas, gorditas en el tronco, tan lujosas en su acabado que me parecen de adorno; obra de jardinería, aunque se alcen en medio de un páramo. La palma real es esbelta, altísima y se asocia al monte pleno, a la manigua hirsuta.

¿Qué referencias tendría Miguel sobre Cuba cuando crea esta obra en aquel convulso noviembre de 1937?

En uno de sus artículos (*Hombres de la Primera Brigada móvil de choque*, Obras Completas, Tomo III, RBA, Barcelona, 2006, pp. 2176-2180) hace referencia a nuestro clima al referirse al comandante Candón, otro de sus afectos. “Vino de Cuba, donde nació como el malogrado Pablo de la Torriente. Su voz es más recia que su cuerpo, y su cuerpo no es delgado sino bastante nutrido. Es comandante de uno de los batallones de la Brigada, y trata con una seriedad y una atención tan ejemplares a su gente, que su gente pelea a sus órdenes llena de confianza. (...) Lo que más echa de menos es el clima de Cuba, y el invierno cortante y penetrante de Castilla encoge un tanto su figura...” (p.2179)

Valdría la pena investigar además qué habría leído Miguel Hernández de literatura cubana. Es de suponer que bastante poco. La poesía de Martí -a la que es fácil emparentar con la suya por la sinceridad, la grandeza; el nítido testimonio de dolores y disyuntivas- debió ser entonces casi desconocida en España. Tal vez Guillén le regaló algún ejemplar de *Motivos de son* - el fundacional poemario de Nicolás, publicado en 1930- cuando se encontraron en Valencia, en el Congreso de Escritores Antifascistas en julio de ese mismo 1937.

Más allá de lo libresco, es probable que Miguel -en esa juventud de cantos, afanes, risas, carencias y travesuras- haya oído, o hasta cantado, algunas de esas habaneras que constituían himnos de melancolía, dulces homenajes de los transterrados,

indianos o cualquier otro nombre que se le haya dado al clamor del emigrante de vuelta que echa de menos el sol y los ritmos de su segunda patria. Con todo, la nutricia experiencia levantina me informa que de por estas tierras fueron menos los que partieron a Cuba, si uno lo compara con los miles y miles de asturianos, gallegos y canarios que se tomaron muy en serio eso de convertirse en nuestros abuelos. Si alguno de los cantos nostálgicos le llegó, puede que procediera de Andalucía -no lejos de Orihuela-, región de amplias e intensas relaciones con nuestro archipiélago.

Hernández escribe *Pastor de la muerte* de regreso de su único viaje al extranjero y, en la escala parisina, se encuentra con Alejo Carpentier. Se sabe que Alejo se ocupó de dejar la voz de Miguel grabada para la posteridad y es de suponer que comentaran sobre temas diversos, sin que faltara la literatura o la cultura nuestras. Cuando termina el parlamento de El Cubano, asistimos a otra prueba de la preocupación de Hernández por lo espectacular. Antes de que Pedro hable, un dinamitero rasga una guitarra que se proyecta en la sombra. En el texto se busca también el ritmo, a través de una elocuente repetición: “si me matan, bueno/ si vivo, mejor”. (p.1849)

En boca de El Cubano, el dramaturgo pone la frase que parece resumir una idea fundamental de la obra: “para afirmarse en la vida/ hay que conocer la muerte”. (p.1851). No se trata esta vez de un par de versos insertados dentro de una larga y vehemente tirada, sino de una réplica sobria y contundente. Después la situación se torna cruda, un compañero cae abatido por las balas enemigas y El Cubano da una prueba de robustez épica que -vista desde hoy- puede resultar demasiado estricta: “No ha muerto nadie:/ha caído”. (p.1851)

En buena parte de los textos de *Pastor de la muerte*, como en sus libros de poesía escritos al color de la Guerra Civil, Hernández utiliza con frecuencia los dos puntos, como si ese signo de puntuación le ayudara a dar el sentido enfático, conclusivo, la tendencia a defender los criterios de forma férrea. Esa comprensible propensión -casi militar- a sentirse poseedor exclusivo de la verdad alienta, pero, por momentos, limita la creación hernandiana del período bélico. En el caso de la poesía, la postura militante se resuelve -en grandes poemas como *Niño yuntero*- porque el alegato está tejido con robustas metáforas y con esa fluidez mágica de la rima hernandiana. Pero no debemos olvidar que el drama suele nutrirse del conflicto, la oposición, las fuerzas bien tensadas en pugna. Resulta obvio concluir que si el protagonista es dueño de la verdad de una forma tan nítida, quedan pocas herramientas para sustentar las razones de los personajes que se oponen a sus objetivos. En los largos y crueles días de la cárcel Miguel asume sutilmente la duda, la desazón, el desconcierto. Lástima que las condiciones del presidio franquista no posibilitaran la creación de un texto dramático.

El debate, de trinchera a trinchera, del Cuadro Segundo, sigue de cerca los discursos reales de Pablo en la guerra, sus grandes dotes de polemista a voz en cuello. Hernández rinde homenaje al ingenio de su compañero caído. Sirva de ejemplo el manejo simbólico de los colores. “Yo del color de la sangre, /tú del color de la especie/ de lo frío, de lo muerto, ni cal, ni espuma, ni nieve./ Una noche muerta y blanca/ frente a un día rojo y verde.” (p.1856-1857)

Al comienzo del Cuadro Tercero, Hernández acota un telón pintado que se rasga en una suerte de efecto especial. Valdría la pena preguntarse si este embrión de solución escénica tiene que ver con el teatro que ha visto en Moscú en las semanas

anteriores a la creación de esta obra. Es de suponer que el Festival al que asistió el poeta presentara buenos espectáculos, aunque priorizara los textos más apegados al por entonces creciente y abrumador Realismo Socialista. De todas formas, la experiencia de asistir a espectáculos profesionales debe haber puesto a Miguel en la paradoja que enfrentamos o asumimos muchas veces los dramaturgos: ¿pienso en el espacio real donde sucede la acción o tengo en cuenta su disposición convencional sobre la escena?

En este caso, para dar la agonía del Madrid bombardeado, Hernández apela a un realismo crudo pero con algo de estilizado. Acota en la entrada de La Madre: “Surge por un marco de puerta que se sostiene en el aire, cubierta de sangre, polvo, desgarraduras”. (p.1865) El lamento de La Madre -como otras situaciones de alta temperatura sentimental y claro dramatismo- hacen recordar al García Lorca de *Bodas de sangre* y aún más al, todavía enfático, de *Mariana Pineda*. Pero en Hernández se prodiga más la palabra; falta ese conocimiento del valor del silencio, que suele adquirirse participando del proceso de una puesta en escena, asistiendo a muchas funciones diversas.

Cuando el intercambio de consignas y de disyuntivas; de informaciones casi periodísticas está a punto de abrumarnos, un Dinamitero entona una melodía y lo hace con ese sabor popular, esa picardía que probablemente Hernández hubiese desarrollado mucho en su literatura dramática. El Dinamitero avisa en la trinchera: “Voy a despejar el miedo/ cantando un poco en voz baja” (p.1879). Parece sugerirnos el creador que el arte *sirve* hasta para enfrentar el peligro. El poder de la música reaparece tras el patriótico alegato de El Comandante. Al abrazarse a los ideales a través de una canción, la pertinaz amenaza de lo panfletario se tiñe de intencionalidad artística.

Aunque en la creación hernandiana no abunden las llamadas malas palabras, Pedro, ante la duda de los cobardes, suelta un incambiable: “Cojones/ compañeros es lo que os faltan”(p.1880) Cuando no renuncia al vocablo que los pacatos suelen satanizar, Miguel se emparenta con Pablo de la Torriente. Una de las primeras virtudes que mi padre me enseñó a admirar en este escritor fue esa frescura, ese desenfado, esa vocación de llamar a las cosas por su nombre más real y sonoro en una época en la que las palabras fuertes se resolvían con la letra inicial y varios -gráficamente feos- puntos suspensivos.

Cuando la batalla se complica, la función de El Cubano se torna más operativa. Hernández le reserva el discurso de mayor extensión y emotividad. La arenga está precedida por una conmovedora escena en la que los soldados -a pesar de la atmósfera épica que inunda toda la obra- reconocen fugazmente sus temores y hasta sus nostalgias. El Dinamitero 2 confiesa: “Tengo una fotografía/ en lo mejor de mi ropa,/ cosida en el pecho izquierdo/ por la aguja de mi novia./ Se la llevas, si me matan/ entretejida en tu gorra,/ y ella y mi madre me lleven/ para siempre en la memoria”.

Releo estos versos y cierro el libro. De pronto estoy -junto a Tania- en el balcón de la muy habanera calle Línea, donde vive -con sus 93 lúcidos años- Ruth de la Torriente Brau. Ella nos cuenta cómo -en el bullicio de la estación de trenes más grande de Cuba, en una tarde de la navidad de 1936- alguien alzó demasiado un periódico y pudo ver el titular en el que se anunciaba la muerte de su hermano Pablo, para ella, El Nene para siempre.

El espléndido verso “por la aguja de mi novia”, me lleva a Miguel, que tanto amó a

su Josefina costurera y que guardó -como un fetiche- la corbata que ella le hizo con sus manos.

En el fragor del combate, las acotaciones vuelven a dar idea de espectacularidad y a denunciar una bien pistada vocación plástica, dentro de un texto tan politizado. El dramaturgo está pidiendo un virtuoso diseño de luces que amplifique y embellezca la representación de la cruenta batalla. A cargo de El Cubano vuelve a estar el resumen histórico-social. Lástima que Miguel no aprovechara algún momento de tregua para dejar ver el sentido del humor, la agudeza perenne y antiretórica de Pablo. ¿O sería que el dolor de la guerra atenuó la pertinaz simpatía de Torriente?

Miguel Hernández seguramente recordaba alguna broma de cuando recorrieron juntos Alcalá de Henares, pero prefiere destacar la reciedumbre de guerrero, la intransigencia ante la cobardía que también forman parte de la rica personalidad de Pablo. Por eso lo pone a caracterizar al protagonista y a proclamar el santo y seña de la obra. Y, como para rendirle otro homenaje, el Hernández dramaturgo invita al Miguel poeta y repite en su voz el poema *Canción de la ametralladora*, que escribiera en la órbita de su libro **Viento del pueblo** y que aparece -bajo el epígrafe de *Poemas Suelos IV*- en el Tomo de Poesía de la Obra Completa (p.635). Visto desde este nuevo siglo y pensando en una lectura posible que los teatristas españoles, cubanos, o de cualquier latitud podrían hacer de la dramaturgia hernandiana, prefiero cerrar subrayando la virtud de la mano desnuda sobre la entonces útil, pero siempre mortífera arma de fuego, porque: “Entre todas las armas/ es la mano y será/ siempre el arma más pura/ y la más inmortal”(p.1914).

LA INVESTIGACION TEATRAL

Por Ana Goutman

El teatro mexicano ha sido la fuente de la investigación desde que llegue a la UNAM. Habiendo trabajado los temas de la creación colectiva, me dediqué en adelante a informarme sobre el teatro campesino e indígena en México en base a entrevistas con los directores Rodolfo Valencia y Soledad Ruiz.

ACERCA DE LA INVESTIGACION TEATRAL

Mi interés estaba dirigido a la problemática del lenguaje teatral y las lecturas me orientaron al campo de la lingüística y la semiótica. Mi lugar en la investigación está signado por el de la espectadora y desde allí me dediqué a la observación y el análisis de varias obras del teatro mexicano, algunas de las cuales estaban en cartelera, para, en definitiva, organizar las ideas en torno a la búsqueda de las categorías que recoge la experiencia teatral del espectador.

No perdí de vista el punto de inserción en la actividad teatral que me ligaba a la crítica teatral y a la lectura de lo que acontecía en la sala y la escena. Una obra de semiótica rusa escrita en italiano cuyos autores son Lotman y Uspenski me permitió atender la problemática de la sala y la escena como inescindibles para el estudio del tema que los autores referían al teatro medieval.

Estas bases determinaron un eje de reflexiones.

La investigación que me interesa realizar parte de una pregunta ¿por qué hay investigaciones sobre el cine, los museos, los videos, la obra literaria y las mujeres, la sociedad civil, la pintura y no sobre el teatro como hecho estético?

La obra de Christian Metz resultó un detonador. El título de la obra *Psicoanálisis y cine* me despertó acerca de la validez de algunas reflexiones sobre los estudios semióticos.

Presenté en un congreso sobre semiótica un trabajo sobre la relación de la experiencia del espectador con la del paciente en una sesión psicoanalítica.

Pensaba en la transferencia, lo que sabemos que sucede, lo que conocemos, ¿por qué no atender ese sentimiento de recibir algo y devolver lo que me sucedió? No es un espectáculo lo que sucede en la sesión psicoanalítica pero hay un sujeto que habla y escucha y él vive emociones.

Cuando entramos al teatro tampoco sabemos lo que sucederá, se presume, pero no se sabe. Y salimos de la sala con un mundo recién conocido que es el mundo personal, recién descubierto a partir de las invocaciones que se han despertado en nosotros.

Si la semiótica, es lo que hacemos a diario, este sentir y observar y reflexionar sobre lo que nos sucede porque el teatro es una fuente. Los estudios sobre semiótica y las artes son actualmente un campo relativamente virgen.

Naturalmente que desde la obra de Tadeus Kowzan en los sesentas, el pionero de la semiótica en el teatro, hasta la actualidad, cada momento del teatro se ha ensanchado, enriquecido. En un reciente trabajo, Kowzan se dedicó al modo del tiempo en el teatro. Es decir que destacar los signos que intervienen en la escena, que fue su aportación fundamental a la semiótica teatral, ahora es la presencia del tiempo que la escena suscita en nosotros espectadores.

Hay temas que van dejando su huella en el trabajo de investigación. Otros se abren

camino ligados a los estudios que se realizan en ciencias sociales. El teatro ronda las áreas que se ocupan de las ciencias de la cultura, pues la semiótica abarca la cultura y crea los puentes para llegar de las humanidades a la creación y acudir a las propuestas de las ciencias sociales.

Estas afirmaciones no valen si no se ponen en práctica. Cómo hablar del espacio sin entrar en las ciencias del espacio, de la arquitectura. Cómo entender la experiencia teatral sin preguntarse por la relación con la realidad del sujeto que participa en un espectáculo. La experiencia del psicoanálisis, los estudios freudianos y lacanianos me han dado la visión de un conocimiento que resulta inagotable sobre el sujeto que es el que vive en la sala.

En esta perspectiva que señalo quiero dejar claro que estudiar al teatro que nos compite como miembros del colegio de Literatura dramática y Teatro de la UNAM, no se limita a la bibliografía del tema sino que hay que recurrir a los estudios sobre el lenguaje, los problemas que descubre la lengua y el habla e incursionar en los ensayos sobre problemáticas que no sólo se descubren en el teatro sino que la filosofía ha señalado desde siempre.

La antropología aporta una visión del conocimiento del ser humano que sin duda esclarece lo que nos sucede cuando estamos ante una obra de arte. El fluir del mundo en las sensaciones, sentimiento, la sensibilidad en síntesis está presente siempre que estamos frente a algo desconocido.

Resulta asaz interesante ver cómo han resuelto sus dificultades los estudiosos de la religión cuando la sociedad reclama una actualización de los datos que han permanecido fijos, estables y que han cubierto tantos siglos de la historia humana. Creo que es la salida para los temas que nos ocupan indagar en los estudios que se aproximan sin estar en el mismo cuadro de necesidades. Sucede como en la vida, conocer lo que no sabemos es una tarea interminable. Dar por terminada nuestra vida con la certeza del premio es la mejor manera de entrar de lleno en el aburrimiento del burócrata.

Analizar una obra de teatro trae consigo la reflexión sobre los mundos colindantes que hemos señalado partiendo de lo que le sucede al sujeto, la semiótica está centrada en el sujeto. Por lo dicho un espectáculo sea teatral, musical, dancístico, pictórico, entraña el conocimiento del sujeto que lo conoce y que se conoce en esa dimensión.

¿Cómo analizar un espectáculo? Porque no hablo de interpretar, sino de analizar. La hermenéutica no se ocupa del análisis sino de la síntesis del conocimiento. El análisis descubre nuevas regiones de conocimiento a medida que se conocen las relaciones entre los datos, elementos o partes de una realidad. El secreto está en descubrir las relaciones que encontramos entre sensaciones y sentimientos que se despiertan cuando hablamos de la experiencia estética.

Estas relaciones se expresan como nociones o categorías. Y desde el inicio encontramos un orden que parte de la experiencia en la que participa el cuerpo, el movimiento, la energía, la música, las voces, los espacios, los colores. El sujeto que descubre y se descubre encuentra esas relaciones en su intimidad y recurre a la pregunta que interroga por el conocimiento.

Este tránsito del espectáculo al yo que vive el espectáculo regresa a la realidad de la vida personal, familiar y social. Por lo cual las relaciones de la experiencia estética con la sociedad en la que vivimos aportan al conocimiento una dimensión propia y que se extiende y da sentido a los conocimientos sobre las disciplinas de las ciencias humanas y sociales.

TEATRO, HISTORIA Y DOCUMENTO.

LOS PAPELES DEL INFIERNO, DE ENRIQUE BUENAVENTURA

Por Hiber Conteris

Es sabido que ni el drama, en tanto texto literario, ni el espectáculo teatral (y lo mismo puede decirse de toda práctica artística que se considere como tal) necesariamente informan o hacen referencia a la realidad histórica mediante un sistema de analogías o reproducción icónica de su contenido referencial, tarea que corresponde al texto histórico propiamente dicho. Esto implica que las categorías *historia* y *documento*, en relación con la práctica teatral, no tienen el mismo significado que el empleado en su acepción historiográfica, por ejemplo. Un texto dramático o un montaje teatral pueden adquirir la significación de un comentario histórico o de un registro documental mediante su función connotativa y no rigurosamente denotativa, como sería el caso de todo discurso que intentara dar testimonio explícito o reconstruir de manera fidedigna un determinado acontecimiento histórico¹.

Esta forma eminentemente connotativa de incorporar el referente histórico-social en el hecho teatral latinoamericano adquiere especial significación, por razones obvias, en los períodos en que aún están vigentes los regímenes militares, cuando la represión ideológica se ejerce mediante la censura o la prohibición. Un ejemplo que me parece paradigmático es la pieza del autor y director chileno Mauricio Pesutic, *Antonio, Nosé, Isidoro y Domingo*, estrenada en el Teatro Ictus, de Santiago de Chile, en 1984, es decir en plena época de la dictadura de Pinochet. La puesta en escena de la obra juega todo el tiempo con la ambigüedad espacial y temporal, con lo que se sustrae al discurso de toda referencia histórica concreta; el espacio escénico y el accesorio central, un elemento piramidal de algo más de un metro de altura, son los únicos indicadores de estabilidad de la representación. Esta ambigüedad es subrayada por el carácter esquemático e incompleto del texto, que requiere de la contextualidad física del gesto para colmar la elipsis del discurso hablado. Los movimientos lentos, repetitivos, de los actores, acompañan un lenguaje poético y metafórico en el que no se percibe alusión alguna a la realidad concreta; la única forma que el espectador parece tener de comprender el posible mensaje es dejar acumular los enunciados, complementarlos con la gestualidad, los movimientos y demás signos del discurso teatral, y sólo al término de la representación podrá tal vez adquirir una variable noción de lo que ha sido dicho². Recuérdese, no obstante, que los términos *historia* y *documento* conllevan también una significación estricta al estudiar la evolución formal y teórica del fenómeno teatral. Sin retroceder necesariamente hasta los orígenes de la tragedia,

1 En los círculos académicos generalmente se entiende por “drama” o “dramaturgia” el texto escrito, mientras que “teatro” se reserva para la producción escénica. Voy a atenerme aquí a esta distinción si bien me tienta registrar la sugerencia de Bernard Beckerman en cuanto a que “drama ocurre cuando uno o más seres humanos aislados en el tiempo y el espacio se representan a ellos mismos en actos imaginarios a otro u otros”, mientras que “teatro ocurre cuando uno o más seres aislados en el tiempo y el espacio se representan a otro u otros”. Como se notará, la diferencia está en el concepto imaginarios. La traducción y el subrayado me corresponden.

2 Merece mencionarse aquí también otro texto, “El combate del establo”, del dramaturgo uruguayo Mauricio Rosencof, que por haber sido escrito mientras se hallaba prisionero del régimen militar que prevaleció en el país hasta 1985, tuvo que servirse de la metáfora, la alegoría y la figuración textual para aludir a los acontecimientos históricos del período.

donde todo es mito, historia o “meta historia”, el teatro contemporáneo parece abocarse resueltamente a la representación del acontecer socio-histórico a partir de la proclama del *teatro político* de Erwin Piscator, y en particular del *teatro épico* de Bertold Brecht. Para Piscator, “el hombre representado en el escenario es significativo en tanto que función social. No es en relación a sí mismo, ni en relación a Dios, sino su relación con la sociedad lo que es central. Toda vez que aparece, su clase o su *social status* aparecen con él.” Seguidamente, Piscator se pregunta cuáles son las fuerzas que gobiernan el destino del ser humano en nuestra época y responde: “La economía y la política son nuestro destino, y el resultado de ambas es la sociedad, la maquinaria social (...) Por eso, cuando concibo llevar las escenas privadas al plano de lo histórico como el intento básico de toda acción escénica, eso sólo puede significar llevarlas a lo político, lo económico y lo social. Mediante ellas ponemos el escenario en contacto con nuestra vida”³

Bertold Brecht estableció las más significativas diferencias entre este *teatro político* o *épico* (según su propia terminología) y el *teatro dramático*, basado en la teoría y práctica aristotélicas, en las notas que acompañaron al texto de la ópera *Surgimiento y caída de la ciudad de Mahagonny*, publicadas en 1931. De acuerdo a esas notas, el teatro dramático *da forma* a un acontecimiento, *envuelve* al espectador en una acción y de esa manera agota su capacidad para la acción, mientras que el teatro épico *narra* el acontecimiento, *convierte* al espectador en un observador, pero aumenta su capacidad para la acción; el teatro dramático *engendra sentimientos* en el espectador y le concede experiencias, mientras que el teatro épico *fuera* al espectador a tomar decisiones y le otorga conocimiento; en el teatro dramático el espectador es *transplantado* a una acción, pero en el épico *confronta* una acción; el teatro dramático opera mediante la *sugestión*, el épico mediante la *argumentación*; en el teatro dramático se preservan los *sentimientos*, en el épico se llevan al punto de *reconocimiento*; el teatro dramático asume que el ser humano es *conocido* e *inalterable*, mientras que en el épico es *objeto de investigación*, es *alterable* y *susceptible de cambio*; en el teatro dramático la tensión se focaliza en la *conclusión* y cada escena genera la otra en un desarrollo *lineal*; por el contrario, en el teatro épico la tensión se halla en el *proceso*, cada escena existe por sí misma y el desarrollo es *curvilíneo* o *cíclico*; en el teatro dramático *natura non facit saltus* (no produce saltos), mientras que en el épico *facit saltus*; en aquel el mundo es lo que es, el ser humano debe obrar de acuerdo a sus instintos, y el *pensamiento determina el ser*; en el teatro épico el mundo está en proceso de llegar a ser, el ser humano debe hacer lo que le dicen sus razones para la acción, y *el ser social determina el pensamiento*.⁴

Histórica y conceptualmente, el próximo paso después del teatro político de Piscator y el teatro épico de Bertold Brecht debía ser necesariamente el *drama documental*, *teatro documento* o *docudrama* (tres categorías que fueron utilizadas indistintamente) que a partir de los años 60 dominó la escena europea con piezas como *Oh, What a Lovely War* (1963) de Joan Littlewood, *The Jolly Potters* (1964), de Peter Cheeseman, y la producción colectiva *US* (1966) dirigida por Peter Brook, en Inglaterra. En Alemania, Piscator dirigió *Der Stellvertreter* (El Vicario), de Rolf Hochhuth en 1963, *El caso Oppenheimer*, de Heinar Kipphardt,

3 Erwin Piscator, *The Political Theater*, New York, 1978, pág. 185. La versión en español de la cita es mía a partir de la traducción al inglés de H. Rorrison.

4 Traduje estas notas a partir del texto inglés ordenado en dos columnas paralelas de Peter Szondi, *Theory of the Modern Drama*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, pág. 70.

en 1964, y *Los Testimonios*, de Peter Weiss, en 1965. Este último se convirtió muy pronto en el autor más representativo del teatro documento con algunas piezas paradigmáticas tales como *Marat/Sade*, estrenada en 1964, y *Trotzki en el exilio*, de 1970. Weiss fue también el que propuso la fundamentación teórica del género en una conferencia dada en Berlín en 1968 con el título *El material y los modelos: notas para una definición del teatro documento*. En ella declaró que había elegido esa nueva forma teatral deliberadamente, y que el teatro documento tenía como primer objetivo documentar un hecho a partir de materiales auténticos y fácticos, tales como cartas, estadísticas, discursos y noticias tomadas de la prensa escrita o filmada; sin embargo, aunque los hechos fueran la base del teatro documento, la pieza debía ser escrita como una forma de protesta, de modo que la contribución imaginativa del artista individual consistiría en la elección y arreglo de las ideas dramáticas; el teatro documento retiene el contenido, pero reelabora la forma; la pieza se estructura como una representación de escenas, demostraciones o *flashbacks* ilustrativos, y la audiencia puede encontrarse en el rol del acusado, el acusador, el juez o el jurado.⁵

Las lecciones de Piscator, Brecht y el teatro documento cundieron en el teatro latinoamericano antes, durante y después del período histórico dominado por las dictaduras establecidas en el continente entre 1964 y 1990, cuando cae el gobierno de Pinochet en Chile. Vale la pena mencionar aquí tres estudios aparecidos en los Estados Unidos que en conjunto articulan un análisis bastante completo de la producción dramática latinoamericana de esos años: *Teatro experimental hispanoamericano - 1960-1980 - La realidad social como manipulación*, de Nora Eidelberg, publicado por el Institute for the Study of Ideologies and Literatures, Minneapolis, Minnesota, 1985; *Theatre of Crisis - Drama and Politics in Latin America*, de Diana Taylor, The University Press of Kentucky, Kentucky, 1991; y *Violent Acts - A Study of Contemporary Latin America Theatre*, de Severino Albuquerque, Wayne State University Press, Detroit, 1991.

Estos trabajos describen un panorama muy importante de material édito e inédito en relación tanto con los textos dramáticos como con las obras representadas durante el período antes mencionado, y constituyen una invaluable ayuda para quienes intenten investigar la relación entre el teatro y los acontecimientos políticos de esos años, sea desde el punto de vista del contenido fáctico/histórico de esos textos como desde el punto de vista formal, considerándolos como teatro político-épico o teatro documento.

De los autores dramáticos de este período, es probablemente el colombiano Enrique Buenaventura quien de manera más deliberada y explícita se ha identificado con la tradición del teatro político-épico de Piscator y Brecht, sirviéndose de la concepción épica del espectáculo teatral y las técnicas brechtianas de la narración o comentario marginal a la acción, el distanciamiento, la representación no realista de los personajes dramáticos y la documentación histórica. Ya desde sus primeras obras, *La tragedia del rey Christophe* (1962), *Un réquiem por el padre Las Casas* (1963), y sobre todo *A la diestra de Dios Padre* (1960), Buenaventura muestra esta disciplinada sujeción a la preceptiva brechtiana; también *Los papeles del infierno* (1968), un ciclo de piezas en un acto que incluyen *La maestra*, *La autopsia*, *La*

⁵ Esta síntesis de las ideas de Peter Weiss ha sido tomada de la versión que proporciona J.L. Styan en *Modern Drama in Theory and Practice*, vol. 3, "Expressionism and epic theatre", Cambridge, Cambridge University Press, 1981, págs. 181/182.

*requisa, La tortura, La audiencia, El entierro, La orgía, El menú y El sueño*⁶, se basa reconocidamente en una colección de cuentos breves de Bertold Brecht, *Terrores y miserias del Tercer Reich*.

La obra dramática de Enrique Buenaventura puede caracterizarse sumariamente como un intento de desmitificación de la historia *oficial* de Colombia y por extensión de América Latina, proponiendo, en cambio, una reconstrucción de ese proceso histórico mediante la ficcionalización dramática. La elección del término *papeles* para el título de este ciclo de piezas en un acto es en ese sentido muy significativa, porque en la terminología jurídica y legislativa los *papeles* son también documentos, escritos, pruebas o testimonios. Buenaventura, que también es autor de varios trabajos teóricos, ha declarado su intención inequívocamente: “Yo he propuesto que la historia de Colombia y Latinoamérica sea ampliamente discutida y conocida (...) Un país no puede pensar en el futuro si no discute su pasado”⁷. Las piezas del ciclo de *Papeles* muestran de qué manera Buenaventura reconstruye y reestructura la historia de Colombia, proponiendo que la historia sea leída como ficción, y la ficción como historia⁸.

Sin embargo, la historia admite otras alternativas: puede no resolverse simplemente en memoria o ficción. Dentro del contexto de estas piezas, Buenaventura requiere del lector o espectador que considere hasta qué punto la historia es una ficción basada en los hechos y evidencias que han sido suprimidos del registro oficial. Tal como el término *papeles* sugiere, la obra está constituida por una serie de materiales informativos inconexos que no tienen comienzo ni fin. La lectura o representación de las mismas fuerza al lector o espectador a asumir el rol tradicionalmente reservado para el historiador. Estos actos únicos son documentos, y por lo tanto deben ser interpretados sobre la base de hechos cuestionables y textos no definitivos. Pero en lugar de desacreditar la validez del ciclo, la dudosa objetividad de los documentos induce al espectador (o lector) a cuestionar la veracidad de los documentos en general. Ningún documento, aun cuando tenga sanción legal y/o oficial, es inocente, sólo parece serlo. En realidad, todo documento ha sido creado para servir a una función específica y a determinados intereses. Son las piedras con las que se construye la historia, y de ahí que la veracidad de la historia, en su conjunto, resulte cuestionable.

Mientras que ciertos documentos se crean para fundar tal o cual doctrina, instituir éste o aquel acontecimiento, dar visos de legalidad a tal o cual procedimiento, otras evidencias y hechos de la historia quedan para siempre sin documentar. No existe monumento o vestigio que atestigüe la victimización de la maestra (en el acto que lleva ese título), cuyo padre ha sido asesinado y ella misma violada por

6 Datar exactamente todas estas piezas, e incluso determinar cuáles pertenecen al ciclo y cuáles no resulta problemático. Diana Taylor se refiere a estas dificultades en la sección correspondiente de su libro, y menciona también que en cuanto a “El sueño” sólo pudo encontrar la versión mecanografiada en inglés, traducida por José Barba-Martín y Robert E. Louis (op cit., págs. 187/188).

7 Tomo esta cita de Diana Taylor, op.cit., pág. 246. Mi propia traducción del inglés.

8 El concepto preciso que debería utilizarse aquí es el de *emplotment*, para el que no existe una adecuada traducción al español. El término fue introducido por Hayden White al referirse al “historical text as literary artifact” de la siguiente manera: “Sin embargo, debo argüir aquí, las historias ganan parte de su efecto explicativo si tienen éxito en convertir en narrativas las meras crónicas; y las narraciones a su vez son hechas de crónicas mediante una operación que en otra parte yo he llamado *emplotment*. Y por *emplotment* quiero decir simplemente la codificación de los hechos contenidos en la crónica como componentes de una específica clase de estructuras argumentales, precisamente a la manera de lo que Frye ha sugerido es el caso de las “ficciones” en general” (White, Hayden, *Tropics of Discourse* Baltimore, John Hopkins University Press, 1986, pág. 83).

los soldados que llegaron a su pueblo. El personaje conocido sólo por el pronombre “Él” en *La requisita*, “yace en la tierra, anónimo como las semillas”, y es por lo tanto irrecuperable. Este proceso que consiste en suprimir la realidad ocurre al mismo tiempo que se instituye el proceso opuesto, es decir, el registro, inscripción o creación de una nueva narrativa. En el acto que lleva por título *La tortura*, la tarea del torturador es obtener evidencias; debe conseguir que el acusado firme un documento, porque los militares deben tener “pruebas” de su conducta antisocial. En *La autopsia*, el médico debe alterar las pruebas que tiene ante él, a fin de mostrar que su hijo fue un criminal y no una víctima; su hijo, de acuerdo a la fabricación de esta nueva evidencia, no habría sido brutalmente asesinado por los militares “que pusieron un revólver en su boca y dispararon”, sino que habría provocado su propia muerte en un enfrentamiento con el ejército. En otra de estas piezas, *La audiencia*, la evidencia también es fraguada y manipulada durante un juicio público, transformando a la víctima indefensa y desnuda que el espectador tiene ante sí en el más peligroso perpetrador de crímenes atroces, capaz, por sí solo, de atentar contra el estado y derribar al gobierno. Tal como advierten los abogados en la pieza, crear evidencia no es tan simple como escribir ficción: “Inventar un criminal es fácil en los libros detectivescos; en la vida real es mucho más difícil. Los abogados tienen que ser cuidadosos porque no desean “crear otro héroe. Ya hay demasiados... Lo que ellos quieren es desacreditarlo”. Deben ser cuidadosos, también, para no producir evidencias de que han existido malos tratos, dejando trazas de tortura en el cuerpo del prisionero. Los abogados recuerdan a sus secuaces que los electrodos (la picana eléctrica) produce lesiones en los testículos. En fin, si bien *Los papeles del infierno*, como fue señalado antes, pueden fecharse en 1968, todo lo que se describe en ellos podría ser historia más reciente, la historia del período dictatorial que si bien se inició en 1964 con el golpe en Brasil, se extendió hasta comienzos de la década del 90 con la caída del régimen de Pinochet en Chile.

En *Tropics of Discourse*, Hayden White ha señalado que los hechos o acontecimientos históricos por ellos mismos no “constituyen una historia; todo lo que ellos ofrecen al historiador son elementos narrativos. Los hechos se convierten en narración mediante la supresión o subordinación de algunos de ellos y el relevamiento de otros, mediante la caracterización, la repetición del motivo, la variación del tono y punto de vista, la alternancia de estrategias descriptivas y, en breve, todas las técnicas que normalmente esperamos encontrar en la construcción (*emplotment*) de una novela o pieza teatral”⁹. Buenaventura, por supuesto, no niega la importancia de la historia. Por el contrario, la necesidad de conocer la verdad de la historia es fundamental en la lucha de los desposeídos por el poder. Lo que cuestiona su teatro es la historia ficcionalizada que sostiene la posición de aquellos que controlan el récord. Su teatro apunta a la heterogeneidad de perspectivas, hechos, acontecimiento y experiencias que permanecen, generalmente, *off the record*. En lugar de presentar una visión coherente del pasado colombiano, utiliza elementos de ese pasado para mostrar que la historia de Colombia no es una unidad comprensible y coherente; no es la visión comprensiva de una colectividad humana que vive y trabaja en comunidad. La historia de Colombia no incluye todos los hechos, y esa omisión supone ignorar las tradiciones cristianas y democráticas que invoca en su constitución y en su pasado. La historia de Colombia, por el contrario (y podríamos, otra vez, extender la

afirmación a toda América Latina), muestra la ruptura, la exclusión, la guerra civil incesante entre las facciones que aspiran al poder, la ofuscación política, la colonización y explotación foránea. *Los papeles del infierno*, en particular, cuestionan la posesión del relato histórico por aquellos que detentan el poder, la parcial reconstrucción de los hechos que le aseguran un lugar en el centro de la escena política. El ciclo fragmentario de *Los papeles* no admite ningún centro; por el contrario, descentra la narrativa y expone el material a otras interpretaciones. A partir de ese momento, otros pueden también tomar parte en la lucha por el control o la lectura de la historia, y de ese modo la historia resulta redefinida, o por lo menos reinterpretada. Su validez es puesta a prueba tanto por lo que deja al margen como por lo que registra.

El teatro de Enrique Buenaventura, en suma, propone una deconstrucción del proceso histórico de su país que abarca, sin duda, el de todo el continente latinoamericano, y mediante el recurso de la ficcionalización dramática documenta los hechos que permitirán una nueva y distinta lectura de esa historia.

ENCUENTROS LA HABANA-NEW YORK EN EL SIGLO PASADO

Por Rosa Ileana Boudet

Este texto, solicitado para una selección de estudios sobre el teatro latino en Estados Unidos fue excluido sin previo aviso. De no ser por la vigencia del “encuentro” entre las dos orillas del teatro cubano y porque la publicación de obras de la dramaturgia cubano-americana añade complejidad y matices al tema, no me atrevería a insistir en unas cuartillas escritas en 1998.¹ Entonces aventuraba que los intercambios culturales entre Cuba y los Estados Unidos seguirían su curso. Por el contrario, se han hecho más azarosos o casi inexistentes. Así que el testimonio de la recepción de *Revoltillo*, de Eduardo Machado en La Habana y *Parece blanca*, de Abelardo Estorino, en Nueva York, hace casi diez años, podría iluminar de manera provisional el futuro. Después de la publicación de *Teatro cubano*, antología de Carlos Espinosa en la que se reunían por primera vez textos de dramaturgos residentes en la isla y el exilio, y la repercusión de un llamado de Rine Leal a “Asumir la totalidad del teatro cubano” desde La Gaceta de Cuba muchos esfuerzos se han sumado a la voluntad de matizar, discutir y preguntarnos acerca de la naturaleza y la complejidad de “asumir” ese conjunto, es decir, estudiar como un todo obras pertenecientes a la diáspora cubana y el teatro de la isla.²

Rine Leal hizo una apelación sentimental a la reunión por encima de criterios generacionales, idiomáticos, estilísticos o geográficos. Por su honestidad y valentía devino símbolo de un sector cultural de la diáspora, muchos creadores en Cuba y encontró sucesivos ecos y posteriores resonancias.

En mi opinión, incluso los que en su momento no se adhirieron a su petición o la aceptamos con reservas, contribuyeron a crear un clima favorable para la presentación en Cuba como iguales a los creadores residentes en Estados Unidos. Intento recrear aquí el primer encuentro real de un grupo de teatristas de la isla en los Estados Unidos y de un colectivo de exiliados en La Habana. Abelardo Estorino representa *Vagos rumores* en el escenario de Repertorio Español, en Nueva York (1996) mientras este colectivo lleva a escena en La Habana (1998) en la sala de la Compañía Hubert de Blanck, *Revoltillo (Broken Eggs)*, de Eduardo Machado. Estorino repite la experiencia en 1998 con *Parece blanca*, en el mismo escenario neoyorquino. Y cabría preguntar(me/nos) ¿por qué casi no tuvieron repercusión? Era de esperar que después del reclamado “encuentro”, la presencia en La Habana de Repertorio Español tuviese eco más allá de la cobertura de prensa.³

1 El texto fue solicitado para este libro: Ramos-García, Luis. *The State of the Latin Theater in the US. Hybridity, Transculturation and Identity*. Routledge, 2002. La antología más reciente es Manzor, Lillian y Sarraín, Alberto. *Teatro cubano actual. Dramaturgia escrita en Estados Unidos*. Ediciones, Alarcos. La Habana, 2005. Incluye “La conducta de la vida”, de María Irene Fornés; “Casa propia”, de Dolores Prida; “Cualquier otro lugar menos éste”, de Caridad Svich; “Lorca con un vestido verde”, de Nilo Cruz y “Abrázame fuerte”, de José Ignacio Cortiñas. Salvo la obra de Dolores Prida, las obras fueron escritas en inglés y traducidas para el volumen.

2 Espinosa Domínguez, Carlos. *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Ediciones del Quinto Centenario y Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1992. Leal, Rine: “Asumir la totalidad del teatro cubano”. *La Gaceta de Cuba*, sept-oct.1992: 7-9. Reproducido en *Encuentro de la cultura cubana* 4-5, 1997: 195-199.

3 Los firmantes de “Manos a la obra. Respuesta a Rine Leal” manifestaban: “Deseamos



Foto: Rine Leal en su casa de la calle C, en el Vedado.

Por azar he sido una de las afortunadas que vio *Revoltillo* en La Habana y *Parece blanca*, en la sala de Repertorio Español de Nueva York, y que antes conoció una pequeña crónica de Humberto Arenal sobre el grupo publicada en *Conjunto*.⁴ El texto reseña sus más importantes producciones y personalidades y es tan pródigo en detalles y datos que cuando llegué a la calle 27 número 138, el viejo y acogedor teatrero de un poco más de cien localidades en las entrañas del off Broadway, se me pareció mucho a las “salitas” que recordaba de mi adolescencia.

Se respiraba un cierto olor a Las Máscaras, Arlequín, o al propio Hubert de Blanck que empezó con *Hechizados*, de Von Drudden y en 1958 estrenó *Mujeres*, de Claire Booth. Mientras, el accidentado estreno de *Revoltillo* en La Habana (después de múltiples escollos migratorios, la amenaza de un ciclón tropical y la interrupción de la pieza por un accidente de la electricidad de la deteriorada pizarra de la sala) el Hubert parecía habitado por el espíritu de las pequeñas salas de bolsillo que lucharon por legitimar el teatro de arte en Cuba. Pero fue en los camerinos y en la calle Calzada donde se produjo el verdadero encuentro entre los antiguos admiradores de Ana Margarita Martínez Casado, René Buch, Ricardo Barber y René Sánchez, conocedores de la trayectoria de los primeros o de la consagrada Miriam Colón en el teatro hispano y el resto del elenco—al que se integraban figuras desconocidas en Cuba como Roxy Font, Zabryna Guevara, Tatiana Vecino y Carlos Mena—junto a personalidades del teatro, la

que nos tilden de buenos o malos autores luego de ver nuestras obras montadas en Cuba. Deseamos ejercer con ustedes el derecho de ser dramaturgos cubanos y ser incluidos en las mismas antologías.”(39) En *Ollantay* 2,1993: 33-39.

4 Arenal, Humberto. “Cuba-Estados Unidos. Repertorio Español”. *Conjunto* 110, julio-sept.1998: 116-118.

radio y la televisión. Pero la escasa prensa especializada apenas advirtió el “suceso”.

la más teodora

En cartel

REVOLTILLO: LA CRÓNICA IMPOSIBLE

JUAN CARLOS MARTÍNEZ



RICARDO BARBER Y ANA MARGARITA CASADO

uardo Machado no hubiera escrito *Broken Eggs*, el director artístico René Buch y su compañía Repertorio Español, en Nueva York, hicieron una primera producción en español de la pieza. Pero escarmentaron. En el verano de 1998 vuelven por sus fueros y estrenan una nueva producción de *Revoltillo*, esta vez con el incentivo extrateatral de llevarla a la mismísima Cuba e inscribirse en la historia como el primer grupo de exiliados cubanos que han sido autorizados a representar en su propio país en treinta y nueve años.

te años después nos los devuelven devorados por el capitalismo brutal, el desarraigo y el vacío de identidad... ¿Suenan familiar? Lo extraño es que todo esto haya salido de la cabeza de un lúcido intelectual cubano-americano, hoy director del Programa de Dramaturgia de la Universidad de Columbia en Nueva York, criado en este país y ajeno a los editoriales del *Granma*.

Cinco años después de la aparición de *Broken Eggs*, el director artístico René Buch y su compañía Repertorio Español, en Nueva York, hicieron una primera producción en español de la pieza. Pero escarmentaron. En el verano de 1998 vuelven por sus fueros y estrenan una nueva producción de *Revoltillo*, esta vez con el incentivo extrateatral de llevarla a la mismísima Cuba e inscribirse en la historia como el primer grupo de exiliados cubanos que han sido autorizados a representar en su propio país en treinta y nueve años.

¿Merece Repertorio Español ese privilegio? Sin dudas. ¿Merece *Revoltillo* ser la primera obra de un cubano de "afuera" en ser apreciada por los cubanos de la isla? No lo creo. Es una injusticia para su autor de un prestigio incontestable en el teatro norteamericano contemporáneo; y lo es para la compañía que, contra viento, mareas y ciclones, ha creado un espacio para el teatro en español en el mismísimo corazón de la negación de todo lo que no sea Broadway, y sobre todo una injusticia para con un pueblo que ha buscado en el teatro, desde las parábolas piñerianas hasta la irreverencia cuestionadora de Alberto Pedraza, uno de sus exiguas alternativas al sórdido sainete de la vida nacional: épocas aparte, personajes en perpetuo despliegue de histrionismo del peor.

Por las notas al programa sabemos que Machado es un dramaturgo destacado, con más de veinticinco obras teatrales, entre ellas, *Steve Wants to Play the Blues*, *Rosario and the Gypsies*, *Across a Crowded Room* y *Don Juan in New York*. Escribió

el ciclo *Floating Islands* integrado por *The Modern Ladies of Guanabacoa*, *In the Eye of the Hurricane*, *Fabiola* y *Revoltillo*, que se representó en el Mark Taper Forum de Los Angeles, y en la actualidad dirige el programa de dramaturgia de la Universidad de Columbia en Nueva York. Espinosa le dedica una breve referencia en su prólogo: “A este autor, uno de los de obra más sólida e interesante, pertenece el ciclo *Obras de las islas flotantes*, ambicioso proyecto que cubre un amplio panorama de la historia cubana de este siglo.” Y más adelante refiere que el público de Miami recibió *Revoltillo* con rechazo pues “saca al sol los trapos de una familia cuya hija va a contraer matrimonio con un norteamericano”. (68). Tampoco Rine Leal lo elige para *Teatro. 5 autores cubanos* ni figura en otras selecciones.⁵ Sin embargo, extraigo del folleto que anuncia el estreno de *Parece blanca* en Nueva York, estos comentarios sobre *Revoltillo*.



Foto: Eduardo Machado, autor de *Revoltillo*.

“It’s a rich play, with and undertow of sorrow and rushes of anger and humor. René Buch modulates the emotional chord changes beautifully. The cast is a first-rate ensemble”. (Margo Jefferson, *The New York Times*).
 “Imagine Chekhov in tropical colors and you have a sense of Eduardo Machado: Russian despair lightened by Latin Impetuosity”. (*The Village Voice*).

Mientras el anuncio dice: ¡Una boda!

El novio es norteamericano, la novia hispana; la madre de la novia divorciada, quiere volver a atraer el marido perdido, que hasta apela a la brujería: la abuela recuerda los buenos tiempos cuando los hombres tenían queridas y no había divorcio. Mi perplejidad crece mientras leía lo contradictorio de estas notas. Una celebra su mezcla de impetuosidad “latina” con la excelencia de un Chejov tropical, otra pondera su humor tragicómico, sin contar, desde luego, con la inge-

5 Leal, Rine: *Teatro: 5 autores cubanos*. Ollantay Press, Nueva York, 1995. “Ausencia no quiere decir olvido” es el prólogo a “Fefu y sus amigas”, de María Irene Fornés, “Las monjas”, de Eduardo Manet, “Nadie se va del todo”, de Pedro R. Monge Rafuls, “Balada de un verano en La Habana”, de Héctor Santiago y “La fiesta o comedia de un delirio”, de José Triana. Heidrun Adler y Adrián Herr en *Kubanische Theaterstücke*, Editorial, Vervuert, Frankfurt del Main, 1999 incluye a Eduardo Manet, María Irene Fornés, José Corrales, Joel Cano, José Triana, Pedro R. Monge Rafuls y Matías Montes Huidobro junto a Abelardo Estorino, Ignacio Gutiérrez, Víctor Varela, Reinaldo Montero y Alberto Pedro Torriente.

niosa nota de publicidad. Juan Carlos Martínez escribe en *La Má Teodora*.⁶

“...el autor se dejó tentar por el pintoresquismo de las minorías étnicas y el paternalismo políticamente correcto de la izquierda exquisita y los que pudieron ser Smith pasaron a ser Márquez Hernández y en lugar de estar marcados por la guerra de Vietnam, estos vinieron de Cuba, huyendo del comunismo, y veinte años después nos los devuelven devorados por el capitalismo brutal, el vacío de identidad. ¿Suena familiar?” (4)



Foto: Juan Carlos Martínez: crítico y editor.

Pero por encima del análisis de los voluntarismos y las devaluaciones, *Revoltillo* fue la primera obra de *allá* [o debo decir, de aquí ahora que rehago el trabajo desde Estados Unidos] apreciada en varias ciudades de Cuba. El testimonio dramático de esa “realidad bicéfala” (Espinosa) que combina en su estructura el trazado de la pieza bien hecha al estilo de los hábiles autores de Broadway, con la atmósfera del teatro popular cubano, que en muchas ocasiones, lava los “trapos sucios” de la familia en presencia de extraños y en cualquier ámbito, sobre todo en el solar. La fiesta de bodas de Machado “condensa” o refracta una experiencia social, la de una familia fragmentada en sus varias generaciones. Los abuelos son racistas, conservadores y autocomplacientes, los hijos luchan entre asimilarse al modelo de vida norteamericano (Osvaldo) y Sonia, con su inadaptación casi infantil, se emparenta con las mujeres sufridas y víctimas de Abelardo Estorino, Rolando Ferrer o Héctor Quintero. Miriam sueña en cubano con la playa de Varadero mientras calma su ansiedad con pastillas. Los más jóvenes, los nietos, pronuncian mal el español, rechazan hablar de Cuba e intentan integrarse a la vida norteamericana como la joven Lizette. Oscar consume drogas durante la velada. Ambos consideran que los que viven en Cuba están de acuerdo con el sistema porque si no lo hubiesen tumbado. Este ajuste de cuentas no asume, sin embargo, vuelo catártico ni poético sino una expresión costumbrista y tragicómica. La gran fiesta o apoteosis de la jovencita se hace pedazos como un “revoltillo”, Sonia sufre porque intenta volver con su ex-marido, la abuela recuerda los buenos tiempos en los cuales los hombres no tenían queridas y no había divorcios y recomienda brujerías para atraerlo, Alfredo aconseja prudencia y doble moral, Osvaldo discute con el hijo homosexual y entre recriminaciones e inculpaciones, los cubanos tienen que “unirse” y rechazar su pedazo de torta porque el cake nupcial no alcanza, la fotografía familiar se malogra (y entretelones transcurre la mayor parte de la acción dramática) que luego se refiere en la escena. Se me objeta-

6 Martínez, Juan Carlos. “Revoltillo: la crónica imposible”. *La Má Teodora*, n.1, oct-dic, 1998: 41-42.

rá que carece de vuelo, está bocetada de forma rudimentaria y es precisamente en esa falta de poesía y ese desdibujo de la acción -lenguaje directo, un español aprendido- en los que veo los elementos testimoniales de mayor interés de un “revoltillo” de sentimientos mezclados, donde hay odio y añoranza, desprecio y amor, resentimiento y, sobre todo, insatisfacción y desarraigo. El exilio en la familia ha significado prosperidad económica pero infinitas pérdidas. No creo que *Broken Eggs* sea una obra mayor, pero no me parece fue una elección desacertada para comenzar lo que en ese momento parecía ser un intercambio regular entre nuestras producciones. La puesta en escena de René Buch, sin embargo, se limita a enmarcar, de manera muy tradicional, las entradas y salidas de los personajes en una inmovilidad y estatismo típicos de una forma de hacer que las “salitas” cultivaron y que forcejea con las posibilidades dramáticas de la pieza. Su puesta recordaba los sketches televisivos en los que, efectivamente, como apunta Martínez, el interés radica en lo que ocurre “afuera” mientras dentro, en la escena, la narración palidece y el enfrentamiento se vuelve verbal. Comprobé con perplejidad que mientras para los hispanos -como consigna Martínez y refrenda Arenal- Repertorio Español, creado en 1968, es un baluarte “para presentar lo mejor del teatro español, latinoamericano e hispano en Estados Unidos en producciones de alta calidad”, los medios norteamericanos lo perciben como “el más activo de los teatros étnicos en Nueva York” junto a los teatros asiáticos, judíos y afro-americanos. “Sus actores residentes representan a veces cinco espectáculos a la semana...[...]. “Vine a Estados Unidos con el sentimiento de crear



Foto: René Buch, director, dramaturgo y pintor.

uno de los grandes cuerpos de trabajo, y estoy todavía en ello, afirmó René Buch, de setenta años.”⁷ El periódico también consigna que los actores de este colectivo fueron los primeros en representar en Cuba después de cuarenta años.

Esta diferencia de perspectivas matiza el diálogo y la manera de “percibir” el encuentro real de dos colectivos artísticos. Laureano Corces la compara con *Nadie se va del todo*, de Pedro Monge Rafuls. Toni, el personaje que “regresa” en *Nadie....*, se siente atraído por Cuba y avizora próximos encuentros, mientras “En cambio, la obra de Machado, *Broken Eggs* no comparte el optimismo de la anterior”⁸. Aquí el mundo de los exiliados es un *locus horribilis* a pesar del éxito económico que han obtenido en Estados Unidos [...] Cuba es un espacio nostálgico para algunos personajes [...] y también la cuna de cierta corrupción donde comienza la decadencia de la familia [...] Los pecados de los antepasados, el desorden y el subdesarrollo acompañan a los personajes más allá de la isla” (62-63). Este crítico comparte la idea de que los personajes de Machado son víctimas, han sido “expulsados” de Cuba, sufren una suerte de lobotomía y cita un fragmento del parlamento en que Sonia describe este sentimiento de pérdida.

La presencia de Repertorio Español en La Habana transcurrió dentro de una grata familiaridad y respeto, curiosidad e interés no desmedidos. A la cordialidad de la “familia” teatral le correspondió un teatro lleno y un público -habitual del Hubert de Blanck— acostumbrado a excelencias histriónicas, conservadurismo, experimentación y diversidad de estilos. Es la sede habitual del trabajo de los directores cubanos Abelardo Estorino, Elio Martín, Luis Brunet y Berta Martínez, y en muchas ocasiones, de grupos invitados como La Candelaria, de Colombia que representó en el Festival Internacional de Teatro 1997. De manera que el público, con agudeza, contextualizó la pieza, y la aceptó como una especie de bufo con alta comedia con chistes amargos sobre el presente de esta familia desunida. Sonia declara: “Nosotros debemos estar siempre juntos. Nos quedamos juntos. Nos botaron juntos. Nos quedamos juntos. Cubanos. Somos cubanos. Nada en realidad se ha interpuesto entre nosotros.”⁹ Para el público de la isla, ejercitado en una escena de contenido crítico y de confrontación como atestiguan *Manteca*, de Alberto Pedro, *Alto riesgo*, de Eugenio Hernández Espinosa o *El arca*, de Víctor Varela, por sólo citar las más conocidas internacionalmente, no era un ejercicio desacostumbrado.

Mientras los abuelos recuerdan una isla paradisíaca donde las frutabombas son más grandes que en cualquier parte, culpan a Castro de todos los desastres, los padres y los hijos añoran estabilidad, se resienten de no haber tenido una “patria”, todo tamizado por la visión distanciada de un dramaturgo nacido en 1953, que escribe en inglés y probablemente nunca vivió estas historias. Es más que obvio imaginar que esta boda que se desbarata en su interior mientras las apariencias sostienen la “foto familiar” cruda y lacerada, no es la imagen idílica de unidad y armonía familiares típicas con las que un sector de la sociedad en Miami intenta identificarse.

Revoltillo se inscribe, por tanto, en esa trayectoria del tema de la familia des-

7 McKinley, Jesse. “Amid Diversity Onstage, Passion’s a Mother Tongue”, *The New York Times*, October 30, 1998. Una evaluación del aporte de Buch a la dramaturgia y la puesta en escena está pendiente.

8 Corces, Laureano. “Más allá de la isla: la identidad cubana en el teatro del exilio”. Adler, Heidrun y Herr, Adrián. (editores) . *De las dos orillas, teatro cubano*. Editorial Vervuert, Frankfurt del Mein, 1999. 59-64.

9 Machado, Eduardo. *¡Revoltillo!*, versión castellana de E. Manosalvas, E. Machado y R. Buch. (libreto de trabajo).

crita por Leal que empieza con *Tembladera*, de José Antonio Ramos y que él detiene en *Manteca* (1994) y *Union City Thanksgiving*, de Manuel Martín Jr. (1982) que unifica la dramaturgia de las “dos orillas”. Pero como es posterior, participa también de la estructura singular de una comedia bien hecha, influida por los sketch toscos de la escena popular, como el teatro de María Irene Fornés, según Susan Sontag está contaminado de los fantasmas de Severo Sarduy y Virgilio Piñera o en *La fiesta o comedia de un delirio*, de Triana aparecen transformados como por una pátina, los devaluados personajes del bufo. ¿Y qué ocurrió en los Estados Unidos con *Vagos rumores* y después con *Parece blanca*, de Abelardo Estorino? En ambos casos, fueron bien recibidas por el público, la crítica y el ámbito de Repertorio Español, avaladas por el notable quehacer del dramaturgo y director teatral cubano que obtiene en Estados Unidos el premio de la Asociación de Cronistas de Espectáculos en Nueva York y la Beca Guggenheim 1997.

“Undoubtedly the event of the season at Repertorio Español, Abelardo Estorino’s *Vagos Rumores* is an ambitious, lyrical study of the life of 19th century poet José Jacinto Milanés. Set in a smoky, dreamy netherworld in which the poet reclaims and reanalyzes his life the play covers a crucial part of Cuban history. It is an accounting of the “vague rumors” that surround a gifted writer’s strange life”, apuntó Ed Morales en el *Village Voice* ¹⁰. Mientras que Howard Kissel en *Daily News* apunta que “The writing is ultra-romantic and highly histrionic. The play has almost not quiet moments. Its tone is relentlessly declamatory, like an opera with one heroic area after another.”¹¹



Foto: “*Parece blanca*” en el Teatro de Repertorio Español, Nueva York.

Parece blanca (remontada para un elenco que incluye actores de la isla como Adria Santana, Hilda Oates, Miriam Learra, René Losada y Carlos Acosta) junto a figuras de la compañía como Denia Brache, Ana Margarita Martínez Casado y Fulvia Vergel, entre

10 Morales, Ed. “Fantasy Island”, *Village Voice*, October, 1996.

11 Kissel, Howard: “Obscure Rumors”. *New York’s Hometown Newspaper*, Monday, Nov. 4, 1996.

otros, se adecuó al pequeño escenario de Repertorio, para lo cual se restringieron los movimientos escénicos y los desplazamientos. La crítica enfatizó en su carácter “histórico”. *Parece blanca*, “una versión infiel sobre una novela de infidelidades”, está basada en *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde. D.J.R. Bruckner ¹² menciona más de veinte referencias a niveles del mestizaje racial como elementos para comprender las ansias de la mulata de “parecer” blanca y ascender en la escala social. Una guía de estudios preparada por Ileana Fuentes (“Back to 19th Century Cuba”) colaboró a la comprensión de los estudiantes y público en general. La crítica se fundamentó en el elemento histórico, el siglo XIX cubano, el amor trágico entre la mulata y el joven blanco, y el recurso utilizado por Estorino de convertir a sus personajes en prisioneros de una “novela” que les dicta un destino que no pueden cambiar.

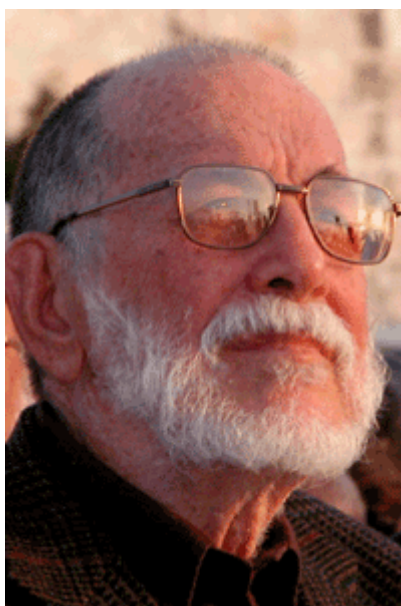


Foto: Abelardo Estorino, visionario del karma nacional.

Algunos consideraron un hallazgo su matiz irónico así como su juego con los anacronismos cuando se rebelan y mencionan a Joyce o a Tolstoi. Anota Bruckner “no character mentions the writer whose work lay behind so much of Villaverde’s literary manner and his political use of fiction: Víctor Hugo.”¹³ Las opiniones y comentarios se centraron en la calidad de los montajes, el elemento poético, el virtuosismo actoral, y casi ninguna en su cualidad intrínseca de aludir al presente de Cuba. Adriana Collado en *El Diario Vivir* anota que “La obra da a la novela una aguda actualidad y las palabras de los personajes dichas en el contexto de la Cuba hacen de Villaverde un visionario del karma nacional”.¹⁴ Se insiste, sobre todo, en el elemento racial, el mestizaje que, según su autor, es el gran mito de América Latina, aunque Estorino dialoga intensamente con la actualidad de la isla aunque escriba sobre Cecilia o Milanés en el siglo XIX. Yo misma me referí a la incesante búsqueda de la verdad en *Parece blanca*, que parece sintetizar un bocado de Cándido: “He fingido durante tantos años que la verdad me parece un espejismo”. La ver-

12 Bruckner, D.J.R: “Book Bound, or, Trapped by the Page”, November 26, 1998.

13 Ibid

14 Collado, Adriana: “Un texto atrapado entre personajes”. *El Diario Vivir*. jueves 5 de noviembre de 1988.

dad no es un punto de llegada, un conjunto de moralejas, una summa de normas y preceptos, sino un horizonte inabarcable, una complejidad de conductas. El autor nos ha explicado su credo: “Creo en la multiplicidad de vidas, en la ambigüedad de las palabras, en la posibilidad de la transformación, en la sorpresa de oír hablar a alguien sin que sepa que lo oímos...”¹⁵ No se me escapa que advertir esos ecos, y hacer asociaciones personales es un juego intelectual que requiere el amplio dominio del idioma y de la actualidad “vívida” del país. Juan Carlos Martínez opinó que: “... nadie encuentra otra solución más adecuada que la resignación y el sometimiento al papel que les ha tocado actuar porque están encerrados literalmente (nunca más precisa la significación del como) en esa suerte de laberinto sin salida. [...] Puedo imaginar, sin mucho riesgo, que el impacto psicológico de la representación en un contexto social represivo debe ser francamente abrumador”(48).¹⁶ El éxito de Estorino y la Compañía Hubert de Blanck en el escenario de Repertorio Español abre nuevos caminos para una presencia estable no sólo de obras de este consagrado sino de otros grupos, personalidades y artistas. Y en Cuba escribió Carlos Padrón: “La recepción [se refiere a *Revoltillo*] nos dio la oportunidad de conocer de primera mano una muestra del teatro que hacen nuestros compatriotas en Estados Unidos. Las funciones en el Hubert de Blanck, de La Habana, El Sauto, de Matanzas y La Caridad, de Santa Clara, a sala llena en todos los casos, despertaron en el público la lógica avidez por apreciar cómo viven sus familiares y amigos en la emigración. Por otro lado, los actores de Repertorio confesaron el placer que les deparaba trabajar para un auditorio que siguen considerando suyo, más allá de cualquier diferencia ideológica o de otra índole.”¹⁷ Han transcurrido quince años de la publicación del llamado de Rine Leal. ¿Qué esperamos para representar a estos dramaturgos que viven fuera de Cuba pero que forman parte de nuestro teatro, y más aún, a un intercambio de grupos y colectivos entre los festivales de aquí y de allá? El centro de la cuestión es que tenemos que asumir ese “otro” teatro como parte del nuestro, como expresión de nuestra cultura, y lo que es más importante, estudiar su desarrollo inserto en el nuestro, no como parte ajena. Si el diálogo es fundamental en el teatro, hora es de dialogar teatralmente con esa “otra” dramaturgia que es también nuestra. Y si publico estas notas es porque insisto en que todavía tienen alguna vigencia y alguna vez se presentará aquí y allá el teatro que es uno en su diferencia y el mismo en su diversidad.

15 Boudet, Rosa Ileana. “Estorino: decir la verdad y no engañarnos”, prólogo a *Vagos rumores y otras obras*, Letras Cubanas, 1997: 5-14.

16 Martínez, Juan Carlos: “Parece ingenua”, *La Má Teodora*, n.2, enero-marzo, 1999:47-48

17 Padrón, Carlos: “Repertorio Español rompe barreras”, *Tablas*, n.3, 1998:91-93