

rtc

revista teatro/celcit



35/36

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 35-36 / 2009



Revista Teatro/CELCIT

Número 35-36

IN MEMORIAN

BOAL EN LA MEMORIA. Por Ariel Dorfman

AUGUSTO BOAL (1931-2009). Por Gonzalo Valdés Medellín

MI ADIÓS PERSONAL A RICARD SALVAT. Por Rosalina Perales

MARIO BENEDETTI. Por Gonzalo Valdés Medellín

RICARDO PRIETO: EL CREADOR Y EL SER HUMANO. Por Alejandro Michelena

HACER TEATRO HOY

Argentina. JUAN CARLOS GENÉ: RADIOGRAFÍA DE UNA NATURALEZA ABISMAL.

Por Olga Cosentino

Colombia. ES DIFÍCIL ESCRIBIR. Por Samuel Vasquez

Ecuador. TEATRO NEGRO. Por Arístides Vargas

Venezuela. DIARIO DE UN DRAMATURGO. Por Néstor Caballero

Venezuela. TEATRO: ACTO DE REVELACIÓN. Por Juan Carlos De Petre

Venezuela. EL ENTRETENIMIENTO HA MUERTO. Por Gustavo Ott

LA ESCENA IBEROAMERICANA

Argentina. “MUJERES SOÑARON CABALLOS”, DE DANIEL VERONESE. Por Hiber Conteris

Colombia. ESCRITURA PARA LAS TABLAS: TRAZAS EN EL VIENTO. Por Samuel Vasquez

Cuba. TEATRO CUBANO: ¿NUEVO MILENIO?. Por Norge Espinosa Mendoza

Cuba. ¡S.O.S...! EN LA PLAZA, ESTÁ MURIENDO UN ELEFANTE BLANCO. Por Luvel García

Cuba. VICENTE REVUELTA, PROTAGONISTA DE LA CULTURA CUBANA. Por Graziella Pogolotti

México. PROMEDIANDO EL 2009. Por Bruno Bert

Uruguay. ALTIBAJOS DEL TEATRO URUGUAYO. Por Jorge Pignataro Calero

INVESTIGAR EL TEATRO

Argentina. LA MUERTE DE LA PÁGINA EN BLANCO. Por Gabriel Fernández Chapo

Argentina. ¿TEATRO ABIERTO, OTRA VEZ? Por Roberto Perinelli

Canadá. LE THÉÂTRE DE ROBERT LEPAGE: FRAGMENTS IDENTITAIRES. Por Josette Féral

Chile. PERFORMANCE Y RELATO. Por Mauricio Barría Jara

Chile. RECONSTRUIR LA ESCENA. Por Andrés Grumann Sölter

Chile. DECIR LA PERFORMANCE. Por Magaly Muguercia

Cuba. DEL TEATRO VERNÁCULO A LA ESCENA CONTEMPORÁNEA. Por Esther Suárez Durán

España. LA RECEPCIÓN TEATRAL. Por José Luis Alonso de Santos

España. EL ARTE DEL MONÓLOGO. Por José Sanchis Sinisterra

Haití. VIE CULTURELLE ET THÉÂTRE 1804-2004: COTÉ OMBRE, COTÉ LUMIÈRE. Por Paula Clermont Péan

México. ESCENARIOS Y TEATRALIDADES DE LA MEMORIA. Por Ileana Diéguez

México. DRAMATURGIA DE LAS DIDASCALIAS. Por Guillermo Schmidhuber de la Mora

Venezuela. EL “MAESTRO DEL SILENCIO”. Por Jesús Eloy Gutiérrez

Revista Teatro/CELCIT

Número 35-36

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 18 / NÚMERO 35-36 / 2009 / 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

Secretaria de Redacción
MAGALY MUGUERCIA

Consejo de Redacción
JUAN CARLOS GENÉ
CARMELINDA GUIMARAES
MARÍA DE LA LUZ HURTADO

FRANCISCO JAVIER
JOSÉ MONLEÓN
CARLOS PACHECO
CARLOS JOSÉ REYES
BEATRIZ RIZK
ORLANDO RODRÍGUEZ

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

Diseño y puesta on line
MOEBIUS DIGITAL

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.

Foto de tapa: "Minetti" de Thomas Bernhard. Con Juan Carlos Gené y Maia Francia. Dirección: Carlos Ianni

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

BOAL EN LA MEMORIA¹

Por Ariel Dorfman

La primera palabra que me saltó a la mente cuando conocí a Augusto Boal es que él era... elástico. Flexible, dúctil, fluido, abierto al mundo; pero a la vez con algo casi infinitamente resistente, ese hombre largo y flaco, no de esos elásticos que cuando se estiran se rompen.

Nuestro encuentro inicial fue en La Habana, en enero de 1973, cuando fuimos cojurados para el Concurso de la Casa de la Américas y ya era una leyenda su Teatro del Oprimido. Aproveché yo su sabiduría en esa ocasión de una manera más bien pragmática. En Chile, en ese tiempo, estaba ya en plena marcha la contrarrevolución que en septiembre de ese año derrocaría a Salvador Allende, y mis conversaciones con Augusto volvían una y otra vez al papel que podía jugar el teatro — ojo, me decía, todo es teatro, solamente que la mayoría de la gente no se da cuenta — en una coyuntura tan crítica. Fue su espíritu creador travieso, su convicción de que los espectadores eran de veras coautores, su optimismo inagotable, lo que me llevé de vuelta a Santiago. Unos meses más tarde, trabajando ya en La Moneda como asesor cultural de Fernando Flores, secretario general del gobierno de Allende, aproveché las enseñanzas y la inspiración de Boal para planificar una serie de acciones teatrales en los espacios públicos de Santiago que podían retrasar la asonada militar que, día a día, amenazaba con destruir la democracia de mi país.

Justamente el 11 de septiembre de 1973 me iba a encontrar con Oscar Castro, del Teatro El Aleph, para infiltrar las calles de Santiago con escenas creadas en base a lo que Boal llamaba el Teatro Invisible. Esto de invisible me gustaba en particular porque éramos víctimas del bloqueo llamado invisible del gobierno norteamericano que, junto con el sabotaje económico de la derecha, había creado una escasez artificial y largas colas de ciudadanos que debían esperar para hacer compras de los alimentos más esenciales. Una de mis ideas, que Oscar Castro y su grupo iban a llevar a cabo con desparpajo y alegría, era que un tropel de actores se pusiera en la cola y, sin revelar su origen teatral, fueran acusando sutilmente a los verdaderos responsables de aquella carencia de bienes materiales, de manera que las protestas de la gente se dirigieran contra los golpistas y no contra el gobierno popular.

Nunca pudimos escenificar ni esa ni otras presentaciones similares. El gran teatro de Chile fue usurpado —si se me permite una metáfora un tanto melodramática— por el Director de la Muerte, Augusto Pinochet, y yo me fui, eventualmente, a un exilio nada de invisible.

1 Publicado por primera vez en el diario argentino Página/12.

Y en Buenos Aires me esperaba, por cierto, Augusto Boal, que había tenido que salir de su Brasil después de caer preso, y que se había instalado en el país de su maravillosa mujer, Cecilia. Fueron tan solidarios con nosotros en el dolor como serían generosos en los años por venir con tantos otros seres necesitados: nos prestaron por unos días su departamento a fines de enero de 1974, justo antes de que huyéramos de una Argentina donde ya se veía que el futuro era también sombrío.

Y fue ahí que Augusto me ofreció una lección que poco tenía que ver con el teatro y absolutamente todo que ver con la vida. Me acuerdo de que estaba yo hablando con él acerca de las noticias terribles que salían de Chile como si fueran una cloaca y Chile y más Chile y cómo el mundo había reaccionado frente a nuestra tragedia y el tipo de trabajo solidario que pensaba realizar en Europa con Chile, y fue entonces que Boal me dijo, muy calladamente, pero con mucho fervor: sí, Chile, dijo, Chile, sin duda, Ariel, pero no te olvides del resto de América latina. Y yo me quedé perplejo, porque tenía razón. Con tanto protagonismo de mi país era fácil dejar de lado a tantos otros países que sufrían, era fácil ponerse egoístas. Y tal como un año antes me había llevado a Santiago sus palabras sobre el teatro como un infinito instrumento de liberación y participación, me fui de la Argentina en 1974 llevando esas otras palabras, cargadas de ética continental y compasión humana; me las llevé y nunca las pude olvidar.

En las décadas que se perpetuaron desde entonces nos vimos de vez en cuando con Boal, siempre fui recibiendo con júbilo noticias suyas y mensajes y parabienes, si bien yo fui derivando más y más hacia un teatro diferente que el suyo. Y ahora que dicen los cables que ya no respira en este mundo, quiero desmentir aquella información falaz que vino desde Río de Janeiro y asegurar que Boal se encuentra increíblemente vivo y tan elástico como siempre, quiero afirmar que su muerte es invisible porque sigue él adentro de miles y miles de hombres y mujeres y niños que encontraron en sus obras y sus dichos y su vida la iluminación para hacerse ellos mismos los muy visibles protagonistas de su destino.

5 DE MAYO DE 2009

AUGUSTO BOAL (1931-2009)²

Por Gonzalo Valdés Medellín

Perteneciente a la tradición de los grandes teóricos teatrales del siglo XX (Artaud, Brecht, Piscator, Kantor, Brook, Grotowsky...), el maestro Augusto Boal cierra el ciclo de la gran renovación de los lenguajes escénicos con su muerte, acaecida el pasado 2 de mayo, en Río de Janeiro, Brasil, a los 78 años de edad, víctima de leucemia. Creador del poderoso *Teatro del Oprimido* que ante la *caída de las utopías* se adujo falsamente que había *quedado obsoleto*, Boal pudo ver, corroborar, que pocas técnicas teatrales resultaban tan sólidamente expuestas a la luz de la contemporaneidad, como la que él creó, pues en el mundo globalizado, en la barbarie generada por el capitalismo salvaje neoliberal, la doctrina del *Teatro del Oprimido* resulta hoy por hoy no solo vigente sino alentadora y, sobre todo, dignificante del teatro y de los espectadores a quienes Boal consideraba coautores radicales del fenómeno escénico que aspira hacia un mundo mejor. “No basta ser conciente de que el mundo tiene que ser transformado; hay que transformarlo”, decía Boal, para quien el vehículo perfecto para esta transformación era el teatro.

El teatro del oprimido siempre debe estar encaminado a la construcción de un modelo de acción futura: cuando se presenta tal hecho, se tomarán tales medidas. [...] El teatro del oprimido no muestra imágenes del pasado; por el contrario, prepara modelos de acción para el futuro.

Esto asumía el creador que vivió la persecución política por parte de la dictadura militar en Brasil en los años 70, y fue encarcelado y torturado hasta su exilio en Buenos Aires, donde llevó a cabo una generosa, rica y continua labor que lo condujo a encontrar todas sus teorías sobre el *Teatro del Oprimido* pensando en la agreste lucha que debían librar los pueblos de América Latina contra la opresión. De esa época de exilio en Argentina datan obras que bien vendría revisar hoy y ponerlas ante los ojos de las nuevas generaciones: *Torquemada*, que le sirve de acicate para exponer su experiencia en la prisión y su conocimiento en carne propia de la tortura. Sus adaptaciones de *La tempestad* de Shakespeare y *Mujeres de Atenas* de Aristófanes, con música de Manduka y Chico Buarque, respectivamente.

En 1978 la Sorbonne lo invita a dar clases del *Teatro del Oprimido*, y en París funda el *Centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression*, dedicado al estudio y difusión del *Teatro del Oprimido*. En 1979 funda el *Centre du Théâtre de l'opprimé*, donde dirige obras de Griselda Gambaro y *El público*, de Federico García Lorca, y adapta al teatro a Julio Cortázar y a Gabriel García Márquez, al tiempo que monta su propia versión de *Fausto* y *Zumbi* (de la que es coautor con G. Guarnieri y Edu Lobo).

2 Cedido gentilmente por su autor, este artículo apareció por primera vez en el suplemento “La Cultura en México”, del semanario mexicano *Siempre!*

Para Boal una de las consignas importantes dentro de su teatro era la que llamó *la socialización de los personajes*:

[..] todos los actores interpretan todos los personajes, aboliendo así la propiedad privada, la apropiación de los personajes por los actores [...]

El *Teatro del Oprimido* tiene diversas facetas o formas de representarse, desde la conceptualización hasta la realización *ipso facto* de la representación: teatro invisible, teatro foro, teatro estatua, teatro-mito, teatro-folletín, teatro periodístico..., entre muchas otras. No aspira Boal a la catarsis colectiva de la que incluso ni el propio Bertolt Brecht, aducía Boal, pudo desprenderse:

La catarsis *purifica* (suprime) en el espectador algo que la sociedad tiene — por poco que sea — de perturbador, de inquietante, de transformador. El mismo Brecht termina por ser catártico. Tenemos que inventar una palabra que sea el antónimo exacto de catarsis, porque es ese preciso efecto el que justamente propone el teatro del oprimido: aumenta, magnifica, estimula el deseo del espectador de transformar la realidad [...]

“Brecht dijo — puntualizaba Boal — que el teatro debe ponerse al servicio de la revolución. No está al servicio: *es parte integrante de la revolución* [el subrayado es de Boal], es su preparación, es su estudio, su análisis, el ensayo general de la revolución”. Y de ahí que, yendo más allá del paradigmático “distanciamiento brechtiano”, Boal haya explicitado no sin cierto afán sardónico: “Todos pueden hacer teatro, inclusive los actores. /Se puede hacer teatro en todas partes, inclusive en los teatros”.

Cuando llegado a Europa en 1971 preguntan a Boal si las técnicas teatrales que él presentaba como *Teatro del Oprimido* eran aplicables en aquel continente, el director y dramaturgo respondió contundente: “El teatro del oprimido también es realizable aquí”. Y explicaba por qué, puntualizando que el *Teatro del Oprimido*, desde su raíz pedagógica, constituía:

Una respuesta estética y política a la intolerable represión que se ejerce hoy en ese continente ensangrentado que es América Latina, donde todos los días decenas de hombres y de mujeres son asesinados por las dictaduras militares que oprimen a tantos pueblos; donde hombres y mujeres del pueblo son fusilados en las calles, echados de las plazas públicas, donde las organizaciones populares proletarias y campesinas, estudiantiles y artísticas son sistemáticamente desmanteladas y destruidas, donde sus líderes son encarcelados, torturados, asesinados u obligados a exiliarse. [...] Es cierto: allí es donde nació el teatro del oprimido. [...] Un hombre fue castrado en plena plaza pública de la ciudad de Otusco, Perú; cortaron las manos de un compositor en el Estadio Nacional de Santiago; tajaron la piel de un campesino y lo cubrieron de miel para que su cuerpo fuera devorado por las hormigas y esto ocurrió en la región de Pernambuco, Brasil; en la Universidad de la Paz, en Bolivia, los estudiantes fueron

cercados en un terreno y ametrallados por aviones que volaban a ras de tierra; en Tlatelolco, en la Plaza de las Tres Culturas, México, mataron a trescientos estudiantes a cañonazos disparados desde tanques por soldados dopados.[...] Allí es donde nació el teatro del oprimido. [...] América Latina es un continente rojo: ríos de sangre. [...] Allí es donde nació el teatro del oprimido. Cuando me preguntaban si podía también servir aquí, en Europa, contestaba que sí. Contesto que sí. Por supuesto, aquí no hay tantas atrocidades ni de tamañas proporciones. En todo caso, no desde el fascismo nazi. Pero ello no impide que, también aquí, haya opresores y oprimidos. Y si hay opresión, hay necesidad de un teatro del oprimido, es decir, de un teatro liberador. [...] Quien dice: “en Europa no hay oprimidos” es un opresor. También aquí hay mujeres, negros, emigrados, obreros, campesinos, y ellos no dicen que la opresión no existe. [...] De algo estamos seguros, si la opresión existe, hay que terminar con ella.

Apenas en marzo pasado, Augusto Boal fue nombrado Embajador Mundial del Teatro de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), distinción más merecida no podía haber para un hombre de teatro de cuerpo entero y alma grande, de espíritu diáfano y combativo. Durante sus últimos años, su trabajo en el teatro no cesó y aún planeaba un proyecto nacional en colaboración con el MST (Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra) para llevarse a cabo en 15 estados de Brasil.

En un texto conmovedor, publicado a raíz de la muerte de Boal, el escritor Ariel Dorfman — luego de recordar la humana sabiduría de quien lo protegió en Argentina, huyendo Dorfman de la dictadura en Chile — asevera:

Y ahora que dicen los cables que ya no respira en este mundo, quiero desmentir aquella información falaz que vino desde Río de Janeiro y asegurar que Boal se encuentra increíblemente vivo y tan elástico como siempre, quiero afirmar que su muerte es invisible porque sigue él adentro de miles y miles de hombres y mujeres y niños que encontraron en sus obras y sus dichos y su vida la iluminación para hacerse ellos mismos los muy visibles protagonistas de su destino.

La muerte de Boal pasó casi desapercibida en días en que la Influenza amenazaba azotar México y estaba siendo considerada como un alerta letal para la población del mundo; entonces muere Boal, pocas notas alusivas, como coladas, aparecieron escondidas entre la infinitud de la información en el ciberespacio; pero mucho pesar se dejó sentir también por la muerte de uno de los más grandes creadores y teóricos teatrales de nuestro tiempo, sólo comparable al mismo Brecht, Augusto Boal, instigador del *Teatro del Oprimido*, y de quien aún sus palabras deben calar hondo en la conciencia colectiva:

Dejemos que los oprimidos se expresen, porque sólo ellos pueden mostrarnos dónde está la opresión. Dejemos que sólo ellos descubran sus caminos de la liberación: que sean ellos los que monten las escenas que los liberarán.

Su legado seguirá vivo y vigente. ¡Descanse en paz, Augusto Boal!

DOMINGO 17 DE MAYO DE 2008

MI ADIÓS PERSONAL A RICARD SALVAT

RÉQUIEM DESDE EL ARTE TEATRAL Y LA AMISTAD

Por Rosalina Perales³

SÓLO PERDURAN EN EL TIEMPO

LAS COSAS QUE NO FUERON DEL TIEMPO

JL BORGES

Ha partido a su viaje definitivo un gran artista; un gran amigo; ¡ha partido Ricard Salvat! Me siento dolida; en pena. Me queda un gran vacío, igual que a teatristas del mundo entero. Porque Ricard fue uno de esos pocos individuos universales con suficiente luz para alumbrar con su arte al mundo entero. Y en su España natal, “sembró la semilla de un futuro para un teatro catalán de nuestro tiempo”⁴, a la vez que fue “el primer intelectual de este tiempo que llevó el teatro en lengua catalana a cimas de verdadera calidad”³(115). Pero su erudición teatral se extendió al teatro latinoamericano, con el que contribuyó y al que llegó a amar tanto como el suyo.

Conocí a Ricard en 1992 durante su estancia en Puerto Rico, donde había sido invitado por el Departamento de Drama a dirigir *En la ardiente oscuridad*, de Antonio Buero Vallejo. Lo paseé por la Isla mientras me contaba la historia de su afición artística y yo descubría una calidad humana de las que escasean en el orbe teatral. Escribió, con muchísimo cuidado, el prólogo para mi segundo libro de teatro hispanoamericano contemporáneo y fue mi anfitrión en muchos de mis viajes a Barcelona, cuando me quedaba en su Biblioteca-Estudio, sede de su institución para la investigación teatral. Publiqué con regularidad en su revista *Essaig de Teatre*, reseñé su vida y sus libros y me mantuve en contacto con él hasta las Navidades pasadas. Supongo que todo esto nos hace grandes amigos. Nada más remoto a mi imaginación que la pérdida, a mi juicio, a destiempo, de este ser tan admirado, tan querido.

Director *histórico* como se le considera en Barcelona, Ricard Salvat (Tortosa, 1934) era al decir de los críticos el “último símbolo activo” de la época dorada del teatro catalán. Novelista, profesor, historiador, cinéfilo, esteta; fundador de escuelas y cátedras de teatro; de

³ Universidad de Puerto Rico.

⁴ Salvat, J. M. García Ferrer y Martí Rom, Ricard Salvat, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1998, p. 113.

grupos teatrales y festivales; germanófilo (me transmitió su gusto por el cine alemán), discípulo directo de Brecht a través del Berliner Ensemble donde estudió, entre otras academias alemanas; rebelde político en su defensa de la causa catalana y de la libertad *per se*; censurado y autoexiliado en la tiranía franquista; humanista por antonomasia; amigo sin límites, nada le impidió convertirse en uno de los directores más excepcionales de Cataluña, de España y del mundo. Con **más de 150 obras** teatrales bajo su dirección a lo largo de más de cinco décadas, enseñó a sus discípulos la investigación y la búsqueda de perfección en las puestas escénicas; la aspiración al más alto nivel intelectual en el arte y en la vida.

Sobresalen en su legado la fundación de la primera institución de investigación de teatro en España — la Associació d'Investigació i Experimentació Teatral; la fundación de la primera cátedra de teatro en España (aún hoy, la más importante), el Festival de Sitges, su hacer como doctor-profesor en Filosofía por más de cuarenta años, la Cátedra Emérita de Historia de las Artes Escénicas de la Universidad de Barcelona, su membresía como académico en la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi, su labor como escritor y director teatral universal. Muchas son sus puestas en escena memorables. Se inició en 1953 con una lectura dramatizada de *Critón y Eutifrón*, de Platón; luego impactó con *Primera historia de Esther*, *La buena persona de Sechuán*, *Yerma*, *Ronda de muerte en Sinera*, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, *En la ardiente oscuridad*, *Fausto* y, la última, doblemente premiada, *Un dia. Mirall Trencat* (2008). En medio, unos ciento y tanto de montajes de todas las épocas y estilos, siempre de profundidad y compromiso, de gran teatralidad y elaboración estética.

El delegado de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, Jordi Martí, calificó a Salvat de “agitador cultural, sabio, riguroso y polifacético como pocos”, y recordó que fue el principal divulgador de Bertolt Brecht y “un rastreador tenaz” de Salvador Espriu. “Compañeros de Ricard Salvat le enaltecen como el padre del nuevo teatro catalán”⁵.

Así pues, “la fascinación profunda que Salvat causa en nuestro ánimo reside en esa animación invisible que tensa y sostiene el espectáculo en su totalidad, reside en esa fuerza creadora, tan sutil, que descubrimos en un detalle maravilloso, casi imposible de captar a primera vista, reside en una intención tan delicada como la que puede conmovernos cuando nos refugiamos en algún lugar secreto de una catedral, en la que el artista trabajó para él solo y para Dios.”⁶

Comparto el dolor de mi pérdida, así como la satisfacción de haber conocido a Ricard, con José Luis Ramos Escobar, quien lo invitó a dirigir en el Departamento de Drama durante su incumbencia como Director del Departamento; con José Félix Gómez e Idalia Pé-

5 Ibid., p. 115.

6 Europa Press [internet], Barcelona, 24 de marzo de 2009.

rez Garay, que trabajaron como actores bajo su dirección; con los que fueran estudiantes del Departamento de Drama en aquel momento, Manolo Castro, Adriana Pantoja, Miguel Difoot y muchos otros que conocieron su forma diferente y rigurosa de dirección. Aquella puesta de En la ardiente oscuridad que le diera fama (y persecución) durante el tiránico franquismo en España por mostrar la ceguera — física, política, educativa — nos estremeció también a nosotros por la profundidad de los recursos de teatralidad que manejó. Imposible olvidar el minuto de oscuridad aterrador que nos hizo vivir a los espectadores durante su inigualable montaje, al apagar totalmente las luces por un minuto, mientras los actores continuaban la actuación, para que sintiéramos en carne propia las tinieblas de la ceguera.

De los relatos que me hizo sobre las invitaciones a dirigir en el extranjero en lugares como Hungría, Italia, Alemania, América Latina y Grecia, entre otros, me marcó más la investigación que hizo en Grecia para su montaje de *Yerma*, de Federico García Lorca, en griego. Intentando adecuar la profunda relación humana con la Madre Tierra que sugiere el texto, descubrió que en una zona griega se hacía un ritual antiguo en el que, para invocar la fertilidad, los hombres hundían sus penes en la tierra fresca. Ávido de profundizar en la proyección múltiple del texto de García Lorca, sobre la vida, la fe y la reproducción, Salvat incorporó este ritual a la conmovedora y exitosa versión griega del texto español. Y es que así era Ricard Salvat. Nunca estaba satisfecho de su trabajo; vivía en una eterna búsqueda. Aprendió a experimentar aun antes de acercarse al hábitat del mismísimo Brecht, en Alemania, y sus búsquedas artísticas y académicas perdurarían hasta el 25 de marzo de 2009, cuando nos dejó solos, más, desconsolados; desolados. Ya estará buscando rutas artísticas en el infinito para también sorprender a la divinidad.

Con nosotros estará siempre. En nombre de todos los puertorriqueños que tuvimos el privilegio de quererte, ¡descansa en paz, Ricard Salvat!

MARIO BENEDETTI⁷

Por Gonzalo Valdés Medellín

CON TU QUIERO
Y CON MI PUEDO
VAMOS JUNTOS
COMPAÑERO
MARIO BENEDETTI

¡Ah, qué Benedetti... !Ya te tenías que ir... Pero te quedas, ya sabes, con todos nosotros... No queda más que decirte: ¡"Gracias por el fuego" de tu literatura!

Siempre provocador de controversias, Mario Benedetti (1920-2009) fue sin duda uno de los escritores más exitosos (por leídos, por seguidos, por encumbrados en el gusto del público) del llamado *boom* latinoamericano. Para los jóvenes de la generación de los 70, la lectura de Benedetti resultaba obligada. Sobre todo *La tregua*, que era una especie de salvoconducto al mundo literario por su gran fuerza narrativa y asombroso ritmo dramático, sustentado todo en una inmarcesible ideología izquierdista. El mundo de los oficinistas y los burócratas, del trabajo enajenado, en contraposición con el amor maduro por la juventud encarnada en Laura Avellaneda; la homosexualidad descubierta de un hijo al que el narrador — dice — “preferiría muerto a homosexual”, hicieron que *La tregua* fincase hondas raíces en la conciencia popular de los 70. Pero no sólo eso propulsó la figura del escritor Benedetti como uno de los más allegados a la gente común: sus cuentos *Montevideanos*, *La muerte y otras sorpresas*, *Con y sin nostalgia...* O poemarios como *Inventario*, *Letras de emergencia*, *Cotidianas...* así como su ensayo emblemático *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, dotaron a Benedetti de un perfil contestatario y vigoroso en el panorama de la literatura iberoamericana. Su novela *Quién de nosotros...* aún conserva la diafanidad de un texto escrito con la sangre de la pasión y el amor... como la gran mayoría de su producción literaria.

Tanto es así que el cine, el teatro y la música no tardaron en apropiarse de la obra del uruguayo, caso de *La tregua*, dirigida por [Sergio Renán](#), nominada al [Óscar](#) en [1974](#) como [mejor película extranjera](#); galardón que obtuvo finalmente el italiano Federico Fellini con [Amarcord](#). Los motivos de Benedetti seguirían siendo enfocados por el cine en los filmes *El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela, 1992), o en la muy desafortunada y superficial versión mexicana de *La tregua* (Alfonso Rosas Priego, 2003) interpretada, paradójicamente, por un espléndido Gonzalo Vega.

La música cobijó a Benedetti en la voz de la argentina Nacha Guevara y la música y arreglos que a sus *Canciones de amor y desamor* hiciera el compositor Alberto Favero, a mediados de los años 70. Temas, poemas cantados, como *Te quiero* (“...tus manos son mi caricia, mis acordes cotidianos, te quiero porque tus manos trabajan por la justicia... tu boca que es tuya y mía, tu boca no se equivoca, te quiero porque tu boca sabe gritar rebeldía...”) y *Todavía* (“Y si beso la osadía y el misterio de tus labios, no habrá dudas ni resabios, te querré

⁷ Cedido gentilmente por su autor, este artículo apareció por primera vez en el suplemento “La Cultura en México”, del semanario mexicano Siempre!, domingo 24 de mayo de 2009.

más, todavía...”), quedaron como huella indeleble en la educación sentimental de mucha gente que aún hoy puede estremecerse al recordar aquellos estribillos entonados por la impactante voz de Nacha Guevara. Joan Manuel Serrat también cantó a Benedetti: *El sur también existe* (1985).

En el teatro, la presencia de Benedetti también fue constante, pero sobre todo con dos de sus obras: *Ida y vuelta* (1963) y *Pedro y el Capitán* (1979), ésta caballito de batalla de las escuelas de teatro, y en donde el dramaturgo incide con un juego de alteraciones psicológicas en la compleja relación entre víctima y verdugo, para hacer todo un estudio agudo de los juegos de poder y finalmente de la vulnerabilidad del hombre frente a la violencia. *El reportaje* (1958) fue su primera obra teatral y sería justamente en 2008, cincuenta años después, que escribiría su última pieza escénica: *El viaje de salida*; ambas obras no se han visto en escenarios mexicanos, no así *Pedro y el Capitán*, que ha superado los centenares de representaciones en diversos montajes sembrados en todo lo ancho y largo del territorio mexicano (e incluso latinoamericano). *Ida y vuelta* también se ha presentado con relativa regularidad. El suyo es un teatro de índole realista, muy cercano al costumbrismo y, por los temas que toca, muy inclinado hacia la tremenda lucha de clases, hacia la crítica a la oligarquía, a las dictaduras (militares o no) y, en suma, hacia todo aquello por lo que el escritor luchó durante toda su vida, desde la palabra denunciante y la acción inconformista.

A principios de los 80, conocí a Benedetti en la Feria del Libro del Palacio de Minería; le dije ahí que yo había osado adaptar al teatro un cuento suyo que tocaba el tema de la guerrilla urbana, “La colección”, de *Con y sin nostalgia*, para uno de mis exámenes de la Escuela de Arte Teatral del INBA. “Pues sí que es osado usted. ¿Y lo presentó solo o con algo más... lo presentó con o sin nostalgia?” Le expliqué que había armado un programa con “La mujer que llegaba a las seis” de *Ojos de perro azul* de Gabriel García Márquez y otro cuento de Ricardo Garibay... “¿Qué no hay dramaturgos en México?”, me dijo. “¿Por qué adaptan cuentos?” Sin amedrentarme por lo que me decía Benedetti, le dije: “Bueno, lo que yo quisiera es pedirle permiso para en un futuro montarlo profesionalmente.” “¿Permiso? ¿Quiere que yo le dé permiso? Si ya lo hizo vuélvalo a hacer, a mí qué me dice”. Nunca lo volví a hacer, aun cuando tengo guardada la adaptación y, tal vez, por qué no, en algún momento... Quepa decir que nunca jamás volví a encontrarme con Benedetti, desde aquel entonces en que acaso tendría yo 17 o 18 años, aunque seguí leyéndolo espaciadamente, pero siempre con una inevitable reverencia hacia su discurso humanístico y libertario.

En el caso de adaptaciones de novelas de Benedetti al teatro, vale mucho recordar la estupenda versión de *Primavera con una esquina rota*, puesta en los 90 en el Teatro Orientación de Bellas Artes, en la Ciudad de México, que retomaba con pericia y fuerza el aliento novelístico de esta que es, quizá, una de las novelas más logradas del autor de *Gracias por el fuego* y *El cumpleaños de Juan Ángel* (poema de sobrecogedora y extraordinaria penetración humana).

Mario Benedetti siempre permaneció y permanecerá vigente. Discutido, controvertido, amado y odiado por igual, hoy el autor de *Adioses y bienvenidas* se ha ido. Su obra queda grabada entre las mejores páginas de la literatura latinoamericana del siglo XX. Indudablemente, el mejor homenaje a su memoria será releerlo, reencontrarlo, revisitarlo, revalorarlo.

¡Descanse en paz Mario Orlando Hamlet Hardy Brenno Benedetti Farugia!

RICARDO PRIETO: EL CREADOR Y EL SER HUMANO

Por Alejandro Michelena

Al hablar de Ricardo Prieto lo haremos de un escritor de obra múltiple y compleja y, en consecuencia, también tendremos en cuenta a un ser humano complejo. Seguramente todos los escritores y artistas lo son hasta cierto punto, pero Ricardo lo era en modo superlativo.

En cuanto creador, por ejemplo: se destacó y logró ser reconocido como un dramaturgo audaz y profundo, capaz de adentrarse en la condición humana como pocos, y de hacerlo a través de una forma renovadora que algunos catalogaron de “vanguardista”. Eso lo vemos en su obra más representada aquí y en el mundo: *El huésped vacío*. Pero también supo ser, como autor de teatro, un comediante con excelente olfato para lo popular, con éxitos rotundos de taquilla como *Garúa*.

Pero, además, cultivó una narrativa original, que osciló desde lo surreal y lo fantástico que caracteriza a los relatos de *Desmesura de los zoológicos*, a un realismo potente capaz de captar la orfandad humana sin descuidar la aguda crítica social, como es el caso de su más reciente libro de cuentos *Lugares insospechados*, pasando también por el entrañable y sugerente lirismo de su “nouvelle” *El odioso animal de la dicha*.

Y no olvidemos al poeta — cultivó el género desde siempre, empecinadamente —, perfecto en la orfebrería del verso y al mismo tiempo esencial en el concepto.

Y precisamente: en lo conceptual Ricardo Prieto se destaca por lejos en el concierto de la literatura uruguaya, rica en giros estilísticos y en preocupaciones coyunturales en lo temático, pero capilar y hasta superficial en sus alcances filosóficos, porque es un caso raro entre nuestros escritores de las últimas décadas en hondura y rigor en ese aspecto, a partir de una impecable y lograda propuesta artística.

Y vamos pasando entonces, como quien no quiere la cosa y naturalmente, al hombre detrás del escritor. Prieto no tuvo formación académica o universitaria, lo que lo torna atípico en una generación donde superabundan los profesores y licenciados. Y, sin embargo, hacía gala de una cultura literaria universal, y de una formación filosófica de certero rigor. Y lo más atípico: aparte de lo teatral — donde tomó, sí, cursos en Club de Teatro, de actuación y dirección —, su formación cultural tuvo como ámbito propicio el café.

No cualquier café, por cierto. Su lugar en el mundo fue, desde los veinte años y quizá ya antes, el Sorocabana de la plaza Cagancha (por muchísimos años), y el Mincho de la calle Yi (en algunos períodos). En esas universidades informales y estimulantes — participando de mesas memorables, como la que presidían Clara Silva y L.S. Garini en el segundo sitio nombrado, allá por los inicios de los años sesenta —, Ricardo afinó sus lecturas y sobre todo su criterio ante el hecho literario, y se inició en los grandes pilares de la filosofía.

Era de pasarse horas, a diario, en el café Sorocabana, escribiendo y leyendo y también dialogando. En su etapa juvenil allí pudo compartir mesa con un filósofo como Rogelio Navarro, cuya mirada atípica y lúcida, “políticamente incorrecta”, le influyó sin duda. Y con un poeta formidable, “auténticamente maldito”, como lo fue Saúl Pérez Gadea.

Filosóficamente se lo ha catalogado (él mismo se ha ubicado en esa línea) como “existencialista”. La precoz lectura de Sartre fue decisiva en su visión del mundo, pero luego sus intereses derivaron hacia Camus, como ejemplo de postura ética y estética, y en lo más sustancial hacia el existencialismo trascendentalista de Kierkegaard y Gabriel Marcel. Otra significativa influencia provino de Nietzsche — quizá en la peculiar lectura de Navarro — de donde quizá proviene el escepticismo soterrado que subyace en su obra en última instancia.

Andando el tiempo, ya instalado en Buenos Aires, el horizonte conceptual de Ricardo Prieto se amplió en su contacto — serio y fundamentado — con el esoterismo. Sus lecturas de *Psicología de una posible evolución del hombre*, de Ouspenski, de *Yoga, inmortalidad y libertad*, de Mircea Eliade, de *La voz del silencio*, de Madame Blavatsky, y su — probable — experiencia iniciática en el sendero de “la rosa y la cruz” (hermanado en este aspecto a otro enorme creador del siglo XX, Fernando Pessoa), marcaron su pensamiento y por ende su obra posterior.

En tal sentido, no ha llegado todavía el crítico penetrante y amplio de criterio que indague en busca de las huellas de estos saberes heterodoxos en la obra prietiana.

Pero volviendo a Ricardo el ser humano: de retorno a Montevideo participa en la tertulia de Marosa di Giorgio, su querida amiga, en el Sorocabana. Y más adelante propicia — en el Mincho — la que será, cabalgando entre el final de los ochenta y primeros noventa, la última peña literaria de café digna de ese nombre. La integraban, entre otros, los narradores Alfredo Gravina y Julio Ricci, el editor Carlos Marchesi, las poetisas Suleika Ibáñez y Marosa di Giorgio, el dramaturgo Ariel Mastandrea. Y Ricardo Prieto fue el articulador por años de esa excepcional reunión de los lunes, verdadera cátedra informal que reivindicaba una — ya a esa altura — perdida costumbre cultural montevideana.

Dialoguista, generoso y sin pelos en la lengua; así podemos bosquejar su perfil psicológico. Pero también como intransigente ante la falsedad, el tartufismo y la hipocresía. Fue irónico y mordaz, brillante y certero, vehemente y al mismo tiempo tolerante. Para él llegó a ser esencial el diálogo inteligente — desplegado siempre en los nombrados Sorocabana y Mincho, de preferencia —, que le aportaba esa cuota de acercamiento a los demás, que a su vez le daba fuerza para la soledad creativa en su elegida “torre inexpugnable”, en los altos del Palacio Salvo.

Muchos se asombraron al conocer los pormenores de su postrer irremediable soledad, cuando había sido esa condición parte de su dialéctica vital. Tan esencial como el encuentro para el diálogo o la polémica o la reflexión, nos atrevemos a aseverar.

JUAN CARLOS GENÉ: RADIOGRAFÍA DE UNA NATURALEZA ABISMAL

Por Olga Cosentino

A sus ochenta años, el actor, director y dramaturgo Juan Carlos Gené ofrece una interpretación visceral en una pieza de Thomas Bernhard. Figura sobresaliente de nuestra escena, asegura que el teatro es un arte vinculado a la muerte.

A sus 80 años, un gran hombre de la escena argentina elige actuar la vejez de un actor. Juan Carlos Gené está representando *Minetti*, del austríaco Thomas Bernhard (1931-1989), acompañado por la actriz Maia Francia y dirigido por Carlos Ianni, en el teatro Celcit. A pocas semanas del estreno, compartió con “Ñ” su almuerzo y sus reflexiones, a la luz otoñal de un mediodía, en su departamento de San Telmo.

Desde hace tiempo conozco este texto, ante el cual siempre experimenté una empatía fluida, poco problemática y curiosamente iluminadora de lo que yo mismo no entiendo. Creo que es el instinto lo que me permitió acercarme a lo indecifrible que propone Bernhard. Si con la racionalidad se pretende aprehender el delirio, lo más probable es que el intento naufrague. Hay que entrar en ese delirio para encontrarle algún sentido.

El título de la obra alude a Bernhard Minetti (1905-1998), un talentoso actor, también austríaco, en quien el autor se inspiró para escribir despiadadamente sobre el extravío, el narcisismo y la sabiduría de un artista en la antesala de la muerte. La anécdota, sin duda apócrifa, expone al anciano comediante — que detesta los clásicos y desprecia al público — a la espera terminal e infructuosa del director que acaso lo contrate para hacer al Rey Lear. Una atmósfera agónica evoca al Beckett de *Esperando a Godot* o al Thomas Mann de *Muerte en Venecia*. El verdadero Minetti fue intérprete de esa versión ficcional de sí mismo, en el estreno de la pieza, en 1976. Y la cadena de asociaciones y paradojas podría continuar si, por ejemplo, se pretende que en la identidad entre el apellido del autor y el nombre de pila del protagonista (Bernhard) hay algo más que una casualidad. O si se le pregunta a Gené por sus personales coincidencias y discrepancias con el pensamiento del personaje y/o del autor que por estos días interpreta — a juicio de esta cronista — con un virtuosismo radical y definitivo.

“Debo decir que algunas afirmaciones de mi personaje son absolutamente indecifrables. Y otras están en total contradicción con lo que pienso. Pero es mi personaje quien sabe; el que no sabe soy yo”, asegura. Cuesta aceptar que no sabe quien, en magistral composición, logra habitar a su personaje como si se tratara de su hermano, de alguien tan íntimamente conocido como para vestir con naturalidad doméstica su ligeramente estrafalario atuendo negro, su gastado, señorial y decimonónico abrigo con cuello de astracán, su sombrero de romántica ala y hasta el patético calzoncillo largo que se obstina en dejar a la vista el cordón, que asoma una y otra vez debajo de la botamanga del pantalón, desnudando la torpeza senil de quien no consigue anudarlo correctamente. Gené comunica a su criatura no sólo los gestos, las reitera-

ciones, los balbuceos y los olvidos de Minetti; hay un soplo vital del actor hacia el personaje, que invita a pensar en una complicidad tan genuina como secreta.

Por lo pronto, ambos son dos veteranos y gloriosos artistas para quienes *Rey Lear* condensa inabarcables significados. En su doble carácter de dramaturgo y actor, Gené también persiguió el fantasma de Lear en su recordada obra *El sueño y la vigilia*, que en 2000 interpretó y dirigió junto a Verónica Oddó. Allí también, como en *Minetti*, se habla del oficio del comediante, de la decadencia, de la vocación del arte por vencer a la muerte y del fracaso (¿inexorable?) de ese intento. La infancia, la adolescencia o la edad adulta suelen ser pensadas por quienes ya las transitaron. Sobre la vejez y los tramos finales de la existencia reflexionan, mayoritariamente, quienes todavía no han experimentado esas vivencias. El autor de *El herrero y el diablo* o de *Cosa juzgada* tiene, sin embargo, la ocasión biológica de decir y actuar sobre un asunto que conoce desde adentro. Aunque se declara perplejo: “Sé desde hace tiempo que transito la plena vejez, pero nunca advertí cuándo atravesé esa frontera, cuál fue el límite. No lo sé. Y no me parece que tenga sentido planteármelo”. No obstante, admite estar en paz. “La vida no tiene deudas conmigo. Aunque siempre he tomado la precaución, en forma consciente al menos, de no pedir demasiado. El proceso biológico es implacable y rebelarse lleva a la indignidad y al ridículo”.

Thomas Bernhard, que murió a los 58 años, sobrellevó siempre una salud precaria y cultivó una visceral rebeldía ante la vulnerabilidad de la condición humana. “Aunque lejos de caer en el ridículo — diferencia Gené —, lo que el autor de *La fuerza de la costumbre* o *Heldenplatz* hizo fue comprometer su cuerpo y su inteligencia en la búsqueda, a sabiendas infructuosa, de algún sentido para las injurias del destino y de la naturaleza. Un asunto que ocupó también a Samuel Beckett, quien en cambio, consideró siempre inútil cualquier rebeldía.”

La misma cuestión en dos autores que casualmente (o no tanto) coinciden en la agenda 2009 de Juan Carlos Gené. “En enero inauguré un cuadernito de notas y escribí en el encabezamiento ‘2009, año S. B.’ Pensaba en Samuel Beckett, de quien ya tenía previsto dirigir *La última cinta magnética*, en setiembre, en el San Martín, con Walter Santa Ana. Pero no imaginaba que antes de eso iba a estrenar *Minetti*, una obra que hacía tiempo quería hacer”.

- La asociación temática entre ambas obras y autores, ¿le sirvió para que se iluminaran recíprocamente?

- De hecho, en *Minetti* nos hemos permitido, con Carlos (Ianni), la libertad de asociarlos en una frase original de Bernhard en la que se dice: “Entra un inválido con muletas que pide su llave.” Nosotros agregamos: “Signifique quien pueda”, que es una frase de Beckett, a quien nombramos a continuación como autor de la misma. Me resulta muy interesante nadar entre dos aguas tan semejantes y tan distintas.

Al contrario de lo que podría suponerse, Gené asegura que precisamente por estar recorriendo ya su año 81, *Minetti* le resultó una fuente de energía. “Hacía tiempo que veníamos postergando con Ianni este proyecto, por distintas razones. Y esta temporada tampoco lo íbamos a hacer porque ya estaba programada en el CELCIT la reposición de las dos primeras obras de mi trilogía *Factor H*. Pero como varios integrantes del elenco fueron convocados por el San Martín, debimos reprogramar todo para julio. Fue la ocasión de retomar *Minetti*.

Otro aspecto de la obra de Bernhard que Gené ha tratado en textos propios como *Ulf* o la mencionada *El sueño y la vigilia* es el intento de forzar la ficción teatral hasta que aparezca lo real. Un recurso shakespeareano por excelencia, que apela al teatro dentro del teatro o a resignificar la locura como camino alternativo hacia la verdad. En este punto, el entrevistado refiere que “si un personaje de ficción no está más o menos loco, no es personaje”. “Por oposición, la cultura judeocristiana le atribuyó una cualidad demoníaca. Las criaturas que pierden el sentido de la comunicación cotidiana entran a comunicarse con un sentido de lucidez distinto. La famosa locura de Hamlet es un caso incontrastable.”

El mismo pensamiento lateral permite a Gené internarse sin prejuicios en las aparentes contradicciones entre su criterio personal y las concepciones de los autores, con las que no necesariamente acuerda. “Es que Bernhard me conmueve por la desgarrada valentía y el compromiso con sus ideas. Y por su concepción del teatro como un arte vinculado a la muerte, a lo intolerable, a lo que perturba y desestructura al espectador. En cuanto a Beckett, quien descalificaba por religioso todo intento de querer darle sentido a algo, es alguien para quien el misterio de la vida no tiene grandeza; es algo ridículo y humillante. Yo conservo mi reverencia por el misterio. Cada día se me revela lo abismal de la naturaleza en términos elocuentes, descomunales. Pero justamente, en medio de tal magnificencia, es imposible atribuirle cualidad ni sentido alguno a nuestra insignificancia.”

UN MAESTRO DE LA VIDA

POR CARLOS IANNI

Aunque sabía quién era, recién lo vi por primera vez en 1984. Fue un saludo fugaz. Pero no fue sino hasta 1988 que tuvimos oportunidad de conocernos. Fue en Caracas, y en el marco del Festival Internacional de Teatro. Hacía poco tiempo que se me había confiado la dirección de la filial argentina del CELCIT y fue, para mí, un encuentro de esos que te cambian la vida: conocerlo a él, al trabajo de la compañía que había fundado en Venezuela — el Grupo Actoral 80 — y conocer de cerca la labor que, en pro de la integración teatral latinoamericana, estaba llevando adelante el CELCIT. A ese, siguieron sucesivos encuentros donde la vida nos iba reuniendo; encuentros donde, además de compartir la vida y el teatro, fuimos planeando su regreso al país. Y a partir de allí, 1993, el trabajo cotidiano: muchísimas experiencias inolvidables y algún que otro sinsabor. Más de veinte años en los que hemos ido forjando una sólida amistad. Desde hace mucho tiempo, veníamos acariciando la idea, el deseo, de encarar una aventura creativa en común, él actuando y yo dirigiendo. Por distintas circunstancias, ese deseo se postergaba una y otra vez. Hasta que, a comienzos de este año, el momento parecía haber llegado. ¿Por qué no afrontar ese *Minetti* de Thomas Bernhard que, hacía 12 años, habíamos querido hacer y se nos había negado? Y pusimos manos a la obra. Primero, la dramaturgia de la obra (una “compresión” del texto para sólo dos personajes, ideada por él, que a la vez, fuera absolutamente fiel al original), y luego, la aventura de la materialización del texto en la realidad de la escena. Debo confesar que ha sido, para mí, una de las experiencias más gratificantes en mis más de treinta años de vida teatral. No voy a decir nada que no se sepa: el rigor, la creatividad, la generosidad (en el sentido de brindarse entero) de Juan, problematizando, en más de una ocasión, la visión que yo tenía de la obra, enriqueciéndola, para llegar a lo que considero la esencia del trabajo actoral, el actor asumido como creador. Este *Minetti* que hoy está vivo en el escenario del CELCIT ha sido la “celebración de la amistad”, de la amistad con quien, para mí, ha sido un maestro del teatro pero, sobre todo, un maestro de la vida.

Revista Ñ, Clarín, 16 de mayo de 2009

ES DIFÍCIL ESCRIBIR, es difícil no pensar

Por Samuel Vásquez

*HAY DÍAS EN QUE UNO NO DEBERÍA TENER MIEDO
DE NOMBRAR LAS COSAS IMPOSIBLES DE DESCRIBIR.*

RENÉ CHAR

1.

En un país como este donde la justicia ha sido aplastada por la legalidad, es imposible no pensar.

En un país como este donde la legalidad la aprueban ilegales “antes de que los metan a la cárcel”, por orden de su jefe político, es imposible no pensar.

En un país como este experto en escamotear huellas culpables y deformar la realidad a través de la “*Historia*”; en un país donde se relativiza la verdad para abonar aún más la fertilidad de lo impune que alcanza el 97%.

En un país donde la verdad la construyen los criminales y las víctimas no tienen voz, donde a la verdad le han sido arrancadas las más elementales e irrefutables pruebas, se hace tangible la frase de Melville, “*La verdad siempre tiene los bordes despedazados*”.

Sin embargo, este milagro de la consciencia, esta sensación de evidencia — lo que Claude Bernard llama verdad — es lo que nos impele a hablar. Y es desde esta consciencia y esta sensación de evidencia desde donde hablamos, porque las pruebas siguen siendo cercenadas a la verdad en todo momento, cada día, a través de los falsos testimonios y los falsos positivos, de la compra de testigos, de las amenazas, del terror, del sicariato. Y aunque la verdad ha perdido entre nosotros la luz original que alimenta todo sendero humano, que orienta todo paso justo, la verdad será aquí la única venganza posible de los inocentes.

En un país que produce cada día más de una noticia diaria sobre las 1.200 masacres colectivas que ha padecido, los desplazamientos forzados, corrupción en las altas esferas del poder, compra de votos a congresistas para perpetuarse en el gobierno, coalición de criminales y políticos en un proyecto de largo aliento que se toma — según ellos mismos confiesan — el 37% del Congreso e innumerables Concejos Municipales y Alcaldías, contubernio entre militares, ganaderos y criminales para cometer genocidios y producir desplazamientos, avenencia de organismos de seguridad para servir de inteligencia a criminales, artimañas de fiscales para borrar pruebas contra criminales y políticos deshonestos, asesinato de testigos, extradición por unos cuantos kilos de cocaína para esquivar deliberadamente atroces delitos de lesa humanidad de criminales confesos cuando anuncian que van a hablar ante los fiscales sobre la

vinculación de industriales y ganaderos con su proyecto político-mafioso, reunión de criminales en el Palacio Presidencial. Es difícil no pensar.

No habitamos un país, habitamos una tragedia.

Ya no es posible volver a articular los pedazos esparcidos de seres torturados y ultrajados. Hay que retirar el dolor, delicadamente, para alcanzar a ver la verdad del dolor.

¿Quién declara inocentes a los criminales desafiando la verdad del sol?

Cuando el sol cierra los ojos, la oscuridad llama a sus vampiros.

Ya los perdonados comienzan a ejercer como verdugos, mientras el 84% de la población mira hacia otro lado con un encubrimiento y un olvido culpables.

Cada vez crean nuevos enemigos para que su machete y su sierra no se oxiden, y su imaginación para el saqueo y el desplazamiento no se atrofie.

Elegir el partido del disimulo o la complacencia ante el horror, es elegir el partido de la bellaquería.

Acusan a sus contradictores intelectuales de pecados en el cerebro, antes de que alguna palabra de luz aflore en sus bocas. Aplauden el crimen contra el adversario como una legítima necesidad.

Hacen de sus prejuicios leyes, de sus deseos normas.

Magnifican la pequeña falta de los otros y disimulan el crimen propio para hacer parecer a todos igualmente culpables, o semejantemente inocentes.

Es difícil no pensar.

En un país con cuatro millones de desplazados forzosos por motivos de la violencia, cuatro millones de exiliados políticos o económicos, cuatro millones de hectáreas arrebatadas a sangre y fuego a los campesinos, es imposible no pensar. Nos arrastran hasta el horror para que amemos la esperanza, que sólo es presente postergado.

Quiero hacer notar que no estoy hablando del 69% de pobreza en nuestras ciudades y el 80% en el campo, según revela un estudio reciente de la Universidad Nacional, no estoy hablando de la falta de agua potable que padece un alto índice de la población, no estoy hablando de la bajísima calidad de la educación y la altísima deserción estudiantil, no estoy hablando de la acumulación de la riqueza en unas pocas manos haciéndonos uno de los países más inequitativos del mundo. Estoy hablando solamente de nuestra realidad corrupta y criminal, que ocupa tanto espacio de nuestro pensamiento, y abate nuestro corazón.

En un país donde el manejo de toda la información de primera plana que produce se maneja con la más alta pericia maquiavélica, buscando que la noticia más reciente sepulte la anterior, se hace difícil espantar el humo para ver el fuego, se hace difícil pensar sin rabia, se hace difícil pensar sin miedo, se hace difícil alcanzar a restaurar debidamente los pedazos roídos a la verdad. Lo que hacen visible oculta una realidad.

Este país es un abundante y variado coto de caza para periodistas, psiquiatras, soció-

logos, historiadores... Corte Penal Internacional. Pero tanta infamia ofusca nuestras palabras, pone lívido nuestro lápiz, aprieta nuestras manos. Y nosotros estamos en la poesía, en el teatro, en el ensayo, y todo esto perturba nuestra escritura más de lo deseable. Mas por elemental ecología humana, esta dura realidad impuesta desde el poder tiene tres rivales invencibles: el deseo, el sueño, la memoria.

Tal vez, ante una realidad como esta, nos equivocamos al elegir la palabra como nuestra arma desarmada. El árbol del bien y del mal está en cosecha de palabras prohibidas. Pero como dice Guimarães Rosa, “debo rendir cuentas de cada palabra... mi lengua es el arma con que defendiendo la dignidad del hombre”.

Teníamos un país y nos lo convirtieron en una patria: Lo que para muchos es orgullo y seguridad, para mi es vergüenza y crimen.

En un mismo potrero pastan la verdad y la infamia.

Como si estuviese mirando este país el gran poeta egipcio-francés Edmond Jabès dice que “no es tanto en sí la injusticia sobre la que se apoyan los regímenes totalitarios lo que, en primer lugar, debería alertarnos, sino la ciega aceptación por el pueblo de una verdad que le ha sido impuesta y que, por no haber podido enfrentarla a una idea diferente, aceptará de buena fe. Idea que no tolera ser superada y con la que está obligado a seguir viviendo. [...] los regímenes totalitarios quieren, ante todo, dar seguridad”

2.

En nuestra ciudad, no adeudamos a los escritores que nos antecedieron siquiera una palabra, un pensamiento, un gesto, una actitud.

Siempre ha habitado en ellos la mala fe, la mentira solapada bajo el chiste dañino, el chantaje sutil o evidente con que han aterrorizado a los ingenuos y a los desprevenidos.

No sin injusticia, han hecho de su mirada un tribunal, de sus apreciaciones un veredicto, de sus escritos un conveniente fariseísmo.

Con su silencio hipócrita han cohonestado el atropello y la censura a numerosos artistas: silencio cuando el alcalde Óscar Uribe Londoño censuró una escultura de Édgar Negret, silencio cuando la Bial de Medellín censuró la instalación-performance de Leonel Góngora, silencio cuando se censuraron las pioneras fotografías de León Ruiz, silencio cuando se censuró la obra de Eduardo Úrculo, silencio cuando se censuró el montaje de Las Criadas de Gilberto Martínez, silencio cuando un banco censuró una obra de José Manuel Freydel... y muchos más cómplices silencios, mientras nos execraban por conflictivos cuando nosotros hacíamos evidente alguna contradicción, alguna injusticia.

Han querido manipular la historia a sus convenientes falsedades, pero ignoran que la mentira es fea al sol y a la sombra.

Minaron el terreno de la Cultura para aterrorizarnos, pero no lograron inmovilizarnos.

Con su sensibilidad extenuada, quisieron tronchar nuestra lengua, amputar nuestras manos, sembrar lepra en nuestros corazones, y al ver frustrados sus apetitos, intentaron desplazarnos de nuestro propio sitio, exiliarnos en nuestra ciudad, y así eliminar a los involuntarios testigos de sus imposturas, de sus cobardías, de sus secretas mezquindades.

Pero no alcanzaron siquiera a arrebatarnos un bocado de noche, ni sus cenizas lograron apagar nuestro fuego.

Ante el permanente reclamo de identidad por parte de los mayores, optamos por la desidentificación. Esa identidad que nos reclamaban nos haría idénticos a ellos. Esa herencia que nos proponían nos empobrecería.

Olvidaban que se llega a la poesía por anhelo de libertad, de no pertenencia, de no normalidad, por no renunciar a probar, a encontrar el sabor extraño de lo transparente. Se llega a la poesía por no querer acomodarse entre los cínicos, por no aceptar dejar este mundo intacto.⁸

Hay cosas del pasado que hay que romper; hay cosas del pasado que hay que conservar, sobre todo aquellas que nos ayudan a romper.

Nuestro grito de rechazo se asimiló apenas a una expresión de histeria, a una pataleta de resentidos. Entonces Juan Manuel Roca replicó, “nos llaman resentidos, que quiere decir doblemente sentidos”.

Éramos los refractarios. “Los que cantábamos en la hoguera”.

Nos negamos a humillar la natural ignorancia de los jóvenes.

Nos negamos a esgrimir la ironía contra el ingenuo.

Nos negamos a no pensar por nosotros mismos.

Nos negamos a no decir no.

El aire y la sombra que no encontramos en nuestra ciudad amurallada de montañas y censuras, los encontramos afuera en gente generosa y lúcida como Negret, Oteiza, Roda, Samudio, Rojas, de Camargo, Clark, Rojas-Herazo, Calzadilla, Soderberg, Arrabal, Bartís y otros que han sido amigos, maestros o hermanos mayores, de acuerdo con la necesidad de nuestras soledades.

Llevamos los ojos de la primavera porque el amor nos enseñó, con su fuego y con su sima, que no somos sino de nosotros mismos, de nuestras calles y de la poesía. Y la poesía nunca fue estupefaciente para nosotros.

Y el mejor sol fue aquel que nos invitó afuera después de un diluvio. Rodeados de lobos acechantes, barqueros y río a la vez, hemos vivido con alguna elegancia el prodigio de querer a los amigos en quienes hemos encontrado la pregunta y la dignidad, y la exactitud en el momento de lo excepcional: la amistad se da por un exceso de materia solar y un mínimo de

lealtad nocturna; amar a la mujer y a los hijos en quienes hallamos la solidaridad sin ambages y el bálsamo cierto del abrazo; si se acababa el pan dibujábamos la palabra trigo, y guardábamos esa palabra dorada en un cofre de silencio; triunfar o fracasar con el mejor de nuestros entusiasmos; y, sobre todo, haber navegado en la tercera orilla que ha fundado nuestra irrevocable insumisión, acompañados de algunas lúcidas cabezas desobedientes, sin malditismos, sin dandismos, sin cinismos.

3.

A diferencia de otros, no escribimos desde el conocimiento. Así, sólo sería repetición de lo ya sabido, reafirmación de lo aceptado. Se escribe en atmósfera de conocimiento, pero hacia adelante, más allá del conocimiento, donde lo ignoto nos acecha, aunque a veces pendamos del abismo que se abre entre una línea y otra. Se hace ensayo para saber lo que se ensaya. Se hace poesía para tratar de alcanzar poesía⁹.

Pero de ninguna manera se trata de escritura automática. Nunca el lápiz como herramienta ciega, sumisa a lo aleatorio. Se acierta a sacar agua limpia de un lugar preciso porque el zahorí ya ha intuitido con la clarividencia de su horqueta que allí se podía abrir un pozo. Asumimos la exactitud como juego, la espontaneidad como norma.

Más que gobernar el lápiz, la mano lo acompaña en su aventura donde indaga hasta la sospecha, acercándose a lo desconocido más de lo permitido, y la linterna oscura del lápiz acecha toda lucidez. Pero aquí el grafito no deja expresión de su identidad, ni gesto de su factura, ni siquiera huella de su materialidad. No es como en el dibujo en donde gesto, materia y técnica se funden en beneficio de la expresión. Aquí la poesía o el ensayo entran a saco sobre la materia y su técnica, manifestando sólo la epifanía de las palabras, porque la única impronta que valida es la que revela su identidad poética. (La escritura es una sobrenaturaleza transparente que enaltece la naturaleza, que exalta sus lugares y sus vientos).

El ensayo es el canto asordinado de la naturaleza que busca manifestarse en plena civilización. Después de muchos abandonos, de innumerables desprendimientos y destrucciones, se gana una luz para los demás. Mas el escritor no disfruta esa luz porque ella es su lastre. *“El poeta no se guarda lo que gana”*.¹⁰

Descubrir los deseos del lápiz y servirle de celestina, pero antes de que se sacie atender otro anhelo, un contradeseo.

Con la luz negra del lápiz logramos que la consciencia y el inconsciente convivan con sus contradicciones en un presente impostergable e improlongable. Así, se tantea con lucidez, se pregunta visionando lo desconocido, se encuentra sólo lo que se es capaz de ver, de tocar.

Hay una ignorancia luminosa que nace en la punta del lápiz, y se da entonces una

9 J. Riechmann.

10 R. Char.

andadura por el destino a través del deseo mismo: escribimos con el miedo que nos produce el amor, con la atención con que se prepara una cama para el amor. “Lo que quiere entregarse, primero llama, atrae”.

Entramos en la escritura como salimos del sueño: torpemente despiertos.

El ensayo sólo tiene lugar en la palabra, el poema sólo tiene lugar en la palabra, y sólo allí encuentran su voz. El ensayo es una historia sin historia, la palabra es su personaje, la palabra es su aventura, la palabra es su tiempo, es decir, su tempo. Y, como los indios Navajo, dejamos siempre un hilo suelto para que nuestra alma no quede atrapada en la tela que hemos tejido.

Horadando la palabra, tal como Henry Moore taladra la piedra, reunimos su adentro y su afuera fundiéndolos en una sola esencia, suprimiendo la dicotomía entre piel y espíritu, entre sonido y contenido, entre forma y significado. “La música de la lengua debe expresar lo que la lógica de la lengua obliga a creer”, dice Guimarães Rosa. Queda abolida, entonces, la discordia ontológica que perturba la palabra desde que el pensamiento abandonó su música. (La palabra escindida es revelación del hombre escindido). Pero no es que se alcance una síntesis dialéctica de la palabra, ni que se logre una eucaristía de transubstanciación, sino que se obtiene una amalgama alquímica en donde, más que identidad — no queremos ser idénticos a nadie — se alcanza el big-bang del sol negro de la palabra que nace de su vientre expuesto y develado, y la hace “absolutamente moderna”¹¹, es decir original, es decir antigua.

El lector recibe el poema entre blancos pañales, y sólo en sus brazos crecerá un cuerpo cierto. Esta libertad recién nacida es bella pero no es suficiente: deberá aceptar su goce hasta consentirse indiscernible de él, y así, fundidos libertad y goce, aceptarse subversivos.

No se trata de definir la libertad sino de vivirla sobre el papel, sin coartar la complejidad de lo humano, ni menospreciar su misterio, ni negarle su derecho a su salud y a su juventud.

El ensayo trata de cumplirle a la poesía y a la filosofía que toda verdad preanuncian, que toda belleza reclaman. Porque la belleza también enseña: desde un lugar distinto al de la rabia y el deseo, pero con similar eficacia que estas.

Recelamos el mañana, pero lo esperamos.

Tememos la creación, pero no renunciamos a ella.

Seguros de poco, auscultamos todo en el insomnio de nuestro deseo, con nuestra mirada insumisa.

La noche extiende ante nosotros sus alfombras negras y nos sentimos, entonces, actores del instante.

La luna ara nuestros deseos que no se satisfacen en nuestro sueño, sino bajo la luz de la vigilia.

11 A. Rimbaud.

Apenas abandonado el infinito horizonte del sueño, en nuestro largo despertar enfrentamos la barbarie como sonámbulos.

Algunas veces hemos amanecido mordidos por los sueños.

El ensayo no pretende dar respuestas, sino ahondar en el sentido de las preguntas incesantes, planteadas al hombre desde el hombre, sin sembrar esperanzas que sólo son presente postergado, sin ofrecer redenciones que son futuro falseado.

Sin embargo, en algún sentido, el ensayo es ambicioso, pues el ensayo se asume como la posible justicia de las cosas.

Con el ensayo moderno se suprimen los linderos de los géneros literarios, y se anegan las tierras donde la poesía, la filosofía y la crítica instalaron sus aduanas, y ha emergido del limo feraz un nuevo país mestizo y rico.

Antes de volver a mi querido silencio, quiero abrir una ventana con estas siempre bellas y justas palabras de René Char:

“El poeta, es bien sabido, mezcla la carencia y el exceso, la meta y el pasado. De ahí lo irresoluble de su poema. Está en la maldición, es decir, asume peligros perpetuos y renacientes en la medida en que rechaza, con los ojos abiertos, lo que otros aceptan con los ojos cerrados: el beneficio de ser poeta. No puede haber poeta sin tremendo recelo, de igual manera que no existe poema sin provocación. El poeta pasa por todos los grados solitarios de una gloria colectiva de la que está legítimamente excluido. Tal es la condición necesaria para sentir y decir adecuadamente. Cuando con genialidad alcanza la incandescencia y lo inalterado (Esquilo, Lao Tse, los presocráticos griegos, Teresa de Ávila, Shakespeare, Saint-Just, Rimbaud, Hölderlin, Nietzsche, Van Gogh, Melville), obtiene los resultados que conocemos. Añade nobleza a su caso cuando duda acerca del diagnóstico y tratamiento de los males del hombre de su tiempo, cuando formula reservas sobre la mejor manera de aplicar el conocimiento y la justicia en el laberinto de lo político y lo social. Debe aceptar el riesgo de que su lucidez sea considerada peligrosa. El poeta es la porción del ser humano refractaria a los proyectos calculados. Puede ser convocado a pagar cualquier precio por este privilegio o carga. Debe saber que el mal viene siempre de más lejos de lo que se cree, y que no muere necesariamente en la barricada que él eligió para sí.”

TEXTO NEGRO

Por Arístides Vargas

Texto negro es una secuencia de escritos sobre teatro realizada por Arístides Vargas. No pretende ser un manual de teatro al uso; son más bien impresiones que están entre el diario de viaje, opiniones filosóficas, poemas y escritos de teatro. Lo que piensa este autor sobre su práctica teatral debe rastrearse en otros escritos aparecidos en varias revistas de teatro. Aquí solo se publican algunos, con el compromiso del autor de que más adelante se publicarán otros.

1.

He llegado, no sin cierto cansancio, al lugar o templo donde los actores monjes viven y hacen teatro. Es un espacio edificado en las montañas centrales de la profunda América. Allí siembran lo que almuerzan, crían animales que luego, como es natural, se comen, no sin antes, como es natural, estrujarles las tetas hasta el cansancio. Su propuesta teatral es sencilla: consiste en hacer teatro para ellos. Es decir, el público, tal cual nosotros lo conocemos, no tiene importancia, y si por alguna razón una de las tantas empleadas de limpieza que allí hay, porque eso sí, los actores monjes no pueden perder tiempo en actividades triviales como pasar la escoba, y si lo hacen es para meditar; es decir, la escoba como método de asunción del segundo chagra. Decía que si alguna empleada alelada mira a los señores hacer contorsiones, mezcladas con cantos, en cajas de resonancias insospechables, ellos fingen no verla poniendo los ojos en blanco; ella, la empleada, achaca esos estados al exceso de lechuga, pero a ellos les tienen sin cuidado las opiniones de las barrenderas, ensimismados como están en sus propios estados, en su propio teatro cuyo fin es el ensimismamiento fundamental del ser. Claro que uno podría decir que ellos no existen, porque si lo que hacen nadie lo ve, podrían perfectamente no hacerlo que da lo mismo.

2.

Valeria Plaza, estudiosa del teatro contemporáneo, me ha informado del retorno del teatro hacia una suerte de realismo sucio. Debo decir que siempre me sorprendieron los términos de higiene aplicados a la vida teatral y a la vida política. Realismo sucio, término muy querido por la literatura norteamericana de los setenta, se instala entre nosotros como el teatro que se debe hacer. Se debe volver al realismo, dice, debido a que la vida y la realidad son un simulacro con pretensiones de verdad. Esta suerte de inversión, donde la vida real sería la vida teatral, mientras que la realidad sería una especie de ficción, me parece más una estrategia intelectual que una estrategia artística, porque la verdad es una preocupación moral por ende intelectual pero no artística...

3.

El teatro debe hablar de las injusticias pero con la serenidad de los que saben que las

injusticias nunca serán enteramente reparadas; Antígona realiza acciones heroicas y sucumbe ante las injusticias. El cadáver de su hermano quedará insepulto, como quedará insepulto su propio cadáver en la conciencia de Ismene; la injusticia quedará insepulta en la historia de los hombres porque tiene alma, y es la misma que la de la justicia que funciona como deseo, como utopía. Esto que digo no tiene nada que ver con meter presa a una persona que ha cometido delitos graves contra otras personas, tiene que ver con la imposibilidad de restituir los bienes afectivos destrozados en el mismo momento en que se persiguió, mató, encarceló. El teatro solo puede funcionar como deseo, como ensayo en el que la vida tiene una justa coherencia, una armonía que nos mueve a desear la justicia como uno de los máspreciados bienes, impracticable enteramente y por lo mismo sagrado.

4.

Hemos pasado unos días estupendos con los Yuyas; hemos comido, bebido, hemos tallereado sobre dramaturgia, hemos hecho una especie de trueque con nuestras obras, he podido ver a esa gran actriz que es Teresa Ralli, y ellos han podido ver a nuestra actriz más emblemática: Charo Francés. Los días se han sucedido con la serenidad de los que han vivido muchos años en la misma casa, con esa paz que se parece al aburrimiento, acostumbrados como estamos a la alteración que significan los ensayos, encuentros, festivales, entrar a la casa de Yuyachkani es como entrar al lugar del pensamiento.

Cierta tarde, en el jardín, pude ver a Teresa y a Charo sentadas, hablando y riendo, y pude ver cómo sin hablar de teatro, de posturas estéticas, de técnicas, dos actrices entretejían sus circunstancias de vida con la misma intensidad y sensibilidad, como si estuvieran en otra realidad; creo que hay formas de encontrarse que no suponen demostrarse nada, que la vida escénica deja lugar a la otra vida, que encierra el misterio del encuentro, es cuando no hay una agenda del encuentro y este sucede en todas partes, incluso en el escenario, o en el jardín donde Teresa y Charo hablan de sus vidas, con la misma suavidad en que la tarde, extrañamente soleada, habla de su luz.

5.

Resulta que me invitaron a una escuela de teatro donde se habían representado gran parte de mis obras, aunque ellos decían: “todas mis obras”. Claro que todas mis obras pueden ser dos, pero el hecho de decir “todas” suena a muchas aunque sean dos; el asunto fue que los chicos, cerca de cien, no preguntaban nada, alelados por la presencia del autor y por mi silencio a la espera de alguna pregunta para comenzar la charla. El coloquio había caído en esos baches de coloquio donde uno a uno los coloquiantes vamos cayendo en el mejor de los casos, y en el peor, intentamos llenar los baches con palabras que nada dicen, y que funcionan como relleno que nunca llena nada; así que, me acordé de alguna paradoja de Chesterton: si

no ha venido el interlocutor para tu debate, debate contigo mismo; y así lo hice.

He podido percibir algo religioso en sus obras. En *Jardín de pulpos*, hacia el final, hay una clara alusión a la Última cena; y no se diga en *Donde el viento hace buñuelos*, donde la sangre y el sangrar constante del personaje Catalina nos recuerda aquel otro sangrado, tan insistente, del calvario cristiano. No es que esté mal, tampoco está bien, lo que pasa es que noto cierta ambigüedad, no sé si usted se ríe o si le tiene demasiado respeto a esos símbolos de la fe; es como un ateo solapado, o un ateo que no ha salido del armario.

Debemos convenir en que uno escribe en sistemas narrativos previamente estipulados, es más, uno nace en un sistema de cuentos organizados. La felicidad que implica venir a la vida, el advenimiento de una nueva criatura al mundo, la esperanza de una nueva vida, no son más que cuentos que debemos contarnos ante el nacer en un mundo violento y devastador como el que vivimos. La diferencia que existe entre la religión y el arte es que la religión tiene pretensiones de verdad.

Sí, pero hay algo de redención en sus escritos, incluso cuando toca temas tan setenteros como la primavera del setenta y tres, que tienen más que ver con lo religioso que con lo específicamente político, ¿o es acaso que quiere imbricar aquellos movimientos políticos con la tan recurrente raíz católica de los mismos?, aunque no creo que sea tan ingenuo, porque si así fuera, la culpa de todo los fracasos políticos de una generación la tendría el Vaticano.

Bueno, el Vaticano es proclive a asumir culpas sin trascendencia práctica, por otra parte, las religiones son magníficas fabulaciones, el problema no es la relación entre teatro y religión, sino cuánto de teatro tiene la religión, pero quisiera detenerme en un término que dije hace un momento, el de setentero. Mire usted, Kafka era un autor de principio del siglo pasado, pero sería una petulancia intelectual decir que Kafka es un autor pasado de moda, un autor milnovecientero; hay ciertos términos que descalifican y nos hacen pensar que hay una joven dramaturgia que necesita descalificar para legitimarse, porque el destino de una joven dramaturgia, seguramente, será envejecer.

Y el coloquio siguió en este tenor, hasta que el director de la escuela de teatro nos dijo a mi interlocutor y a mí, que éramos los mismos, que nos habían preparado un almuerzo. Entonces recobré mi unicidad y me fui a almorzar, aunque debo confesar que yo como por dos personas.

6.

voy camino a Argentina

el viejo camino que serpentea por las montañas del norte.

mi padre construyó una casa en esta tierra y dijo esta es mi casa,

yo construí una casa en el aire y dije este es mi techo

mi padre me muestra el adobe con que está hecha su casa

yo le muestro la transparencia con la que está hecho mi cielo;
mi padre construyó una casa gótica pero él no lo sabe,
su cúpula invisible hunde su veleta en mi pecho.
voy camino a mi padre, el viejo camino
que serpentea la niebla.

7.

Cada cierto tiempo, Charo y yo iniciamos un viaje hacia otra realidad; estos viajes consisten en un conocimiento a través de otros actores y actrices de sus preocupaciones más desalentadoras, que a menudo guardan lo contrario, es decir: las ganas de que el teatro que ellos hacen opere de manera ética en la comunidad en la que viven, sufren y anhelan. Así, hemos llegado al lugar en que, los piratas de hace cinco siglos, se bajaban de sus barcos, encallados en el Pacífico, y después de una travesía de un día cargaban sus tesoros robados a lo largo y ancho de América latina, y los depositaban en los barcos oficiales de la corona inglesa, que partían hacia Europa; esta práctica descabellada e impune duró siglos, fue cambiando de nombre y de imperio; pero la práctica siempre fue la misma, hasta que el último imperio decidió quedarse allí y crear “la zona”. En la zona se hablaba exclusivamente inglés, y se les tenía prohibido a los naturales del lugar entrar allí. En la zona se tomaba agua que el imperio traía de la metrópolis, se comía comida que el imperio traía de su centro, y se leían libros que el imperio imprimía en sus imprentas, y si por casualidad te morías allí, te enterraban en uno de los cementerios que allí hay, dependiendo del rango que tenías: si eras oficial, en el cementerio de oficiales, si eras soldado raso y para colmo negro, te enterraban en el último cementerio, el de los que no importan nada, cementerio donde la periferia del imperio se mezcla con la periferia natural de la colonia. Allí llegamos, sin saber qué se puede decir que la historia no haya dicho, que las imágenes de la difteria y la malaria no hayan dicho, qué teatro hacer que no huela a púlpito y condena. Entonces pedimos a las actrices y actores de aquel lugar que hablaran de ellos mismos: qué hay en ellos que es intransferible y propio y que no puede ser dicho por nadie más que por ellos; la vida propia, que ni siquiera necesita de técnicas teatrales para ser dicha, porque es la materia vivida por alguien singular que se ve empujado a entender el teatro como algo que se sitúa entre el universo propio, la propiedad, y la desgracia de una comunidad: lo otro.

DIARIO DE UN DRAMATURGO

Por Néstor Caballero

22 DE ABRIL

6 y 45 a.m.

DECISIONES:

A.- He decidido cambiarle el nombre a la obra. No sé llamará Cielo Inútil.

Tengo dos títulos:

1.- Prohibida la entrada a La Esperanza.

Esto es porque vivo en un edificio llamado Esperanza. Me he querido aislar, no invito a nadie, no recibo llamadas, para así poder escribir a plenitud la obra. Entonces pensé, desde hoy, está prohibida la entrada al edificio La Esperanza. De inmediato me surgió la idea de que los personajes viven en el último piso de un edificio llamado Esperanza y desde ahí sufren la guerra, pero no deben dejar que nadie más viva ahí, ni siquiera los refugiados.

2.- Prohibida La entrada a los ángeles.

Dado que, evidentemente, al leer la obra, uno siente que está ubicada en un país del medio oriente: Irak, Afganistán, o próximamente — ojala no sea así — Irán, donde el imperio norteamericano lleva una guerra por el dominio del petróleo, se me unió también el hecho de que la cultura de esos países, en expresión de su religión, lucha también por preservarla. Es así que me vino un nombre: Melek Girmez. Esta es una calle de Estambul, más bien un barrio, un pequeño barrio que es toda una calle, donde viven las prostitutas. Ahí van quienes quieren tener relaciones con ellas. A esa calle le pusieron el nombre de Melek Girmez, que traducido del turco quiere decir: Prohibida la entrada a los ángeles o Los ángeles no pueden entrar.

Los personajes en la obra llevan su propia guerra contra Dios. Contra la dependencia de Dios. Siendo los ángeles creaciones de Dios, los personajes no permitirán tampoco la entrada de estos.

Derivado de ello, pues, el soldado debería convertirse en un ángel que lleva un fusil.

B.- Cambiar el tic-tac de los relojes, por el balar de corderos.

12:48 p.m.

LLEGUÉ HASTA PÁGINA 18.

23 DE ABRIL

07:45 a.m.

Ayer fue un día bien productivo. Al leer, descubrí espacios inexplorados de la obra, como la presencia del Ángel (que se encuentra en todas las religiones). Igualmente, cambié sonido de tic tac, por balar de corderos. Eso me llevó a pensar, anoche, que cuando los soldados matan (y aún el espectador no sabe que son ángeles) afuera, y hay quejidos humanos,

estos no deben oírse, sino más bien el balar de corderos. Corderos como una expresión de los humanos, inocentes, que son masacrados en la guerra. Pero atención, inocentes o no, me es preciso aclarar que debe haber repudio a cualquier acto de violencia, sean partícipes de la guerra o no. Tampoco puedo olvidar que mi obra se desarrolla en un país ocupado militarmente (que sean fuerzas celestiales, es una ironía), igual son un ejército de ocupación en un país del mundo. Debo corregir los gritos de los humanos en la masacre, por el de balar de corderos, así, cuando aparezca el prisionero que es humillado por Ruya, y luego esta lo asesina diciendo el parlamento de “Este es el cordero de Dios que quita los pecados del mundo” se entenderá que cuando hago la metáfora de los corderos, estoy hablando de humanos, de nosotros, las víctimas. Hoy comienzo a volver a leer el borrador, desde el principio hasta donde llegué ayer y continuar.

OJO MUY IMPORTANTE PARA LA ESCENA QUE VIENE:

RUYA SACA DE DEBAJO DE LA MESA UN PEQUEÑO INCENSARIO DE ORO, VARIOS CONOS DE INCIENSO Y UNA CAJA CON FÓSFOROS. RUYA PRENDE LOS INCIENSOS. RUYA GUARDA LOS FÓSFOROS.

Terminé a las 2 y 32 p.m.

24 DE ABRIL

12 y 26 p.m.

Anoche me dormí temprano, por el cansancio de ayer y de resultas me desperté hoy a las 3 de la madrugada y de ahí para adelante no me dormí. Total, que a las cuatro de la mañana ya estaba bañado, desayunado y me había bebido dos porrones de café negro. Revisé mis correos y me encuentro que me ha escrito Franklin Virguez, que vive en Miami, para decirme que el director Daniel Uribe se encuentra en Las Canarias, preparando todo para presentar mi obra Mister Juramento, allá. También Franklin se prepara para hacer una temporada en La Florida, USA. Me escribió mi amiga Catalina Gaspar (años sin saber de ella, desde 1983). La dulce y suave Catalina. Era profesora de Literatura Latinoamericana cuando la conocí. En esa época, en su apartamento, le mostré mi primer cheque por concepto de Derechos de Autor. Qué felicidad. Éramos unos muchachos. Recuerdo las palabras de Catalina quien me dijo bromeando: “Ya eres un escritor importante, ya recibes Derechos de Autor, ahora no me vayas a dejar” Reímos mucho. Cobramos el cheque, compramos vino, quesos, embutidos y nos echamos una emborrachada. Fue a principios de 1979. No escribí nada de la obra porque con este madrugón, pues me atacó el sueño. Lo aguanté leyendo los correos y contestando (me falta el de Catalina). Se me hicieron las once, y ahí no aguanté más. Destape unas sardinas y me las comí con galletas. Me acosté un momento y ahora, a esta hora, es que me estoy despertando.

Dormir me hizo bien pues descubrí otro título para mi obra: Prohibida la entrada de los corderos. Hoy no escribo. Aún estoy cansado. Comenzaré la otra semana. Mañana lavado de ropas, lecturas, descanso.

05 DE MAYO

9 a.m.

Ayer no pude escribir. Hubo un temblor aquí en Caracas, a las 4 y 40 de la madrugada. La magnitud fue de 5 y tantos grados, afirmó el organismo correspondiente. A esa hora bajó en volandas todo el edificio. Antes de yo bajar, llamé por teléfono a mis hijos para saber cómo estaban. Todo bien. Luego bajé con mi hija Gabi y mi nieto a la calle. Mi nieto (de diez años) se negaba a bajar si antes no se peinaba y buscaba una ropa que le combinara. Bajamos. Llovía. Todos esperábamos las réplicas bajo la llovizna. Como donde vivo, en Chacao, es muy particular pues hay una gran comunidad de árabes, italianos, españoles, cada quien hablaba en su idioma y comentaban (me imagino) sus vivencias de estos fenómenos en sus países. Un grupo de venezolanas cargaba un radio, de pilas, y cambiaban de dial buscando información, pero a esa hora y cuando no habían pasado ni quince minutos del sismo, sólo se oía música. Culparon al gobierno de la falta de información. Ahora bien, los caminos de nuestra mente son verdaderamente extraños. Mientras mi nieto, junto a otros niños, jugaba, no sé por qué vericuetos pensé en Boal, en su muerte, lo recordé en Caracas, hace años, huido de la dictadura militar, en el Teatro El Triángulo, junto a César Rengifo, y dándonos a los actores una charla sobre el Teatro del Oprimido. Para aquellos momentos yo no tenía la justa y grande dimensión de ese hombre de teatro, vertical, comprometido con la mayoría de los desposeídos. Habló, recuerdo, de hacer teatro en un autobús. Luego de hacerlo en un restaurante, y que dos actores, fingiendo ser mesoneros, se quejaron que aún laborando ahí, no tenían los medios económicos para comer en el mismo. Así explicaba la plusvalía, por medio de esa improvisación escénica, de ese ejercicio. Lo que quiero señalar en mi Diario es cómo, luego de un sismo, a la espera de las réplicas, se me presenta Boal. Me sorprendí recordándolo. Quise ordenar mi mente, ubicar por qué, ante un fenómeno telúrico, lo pensaba. Tal vez sea algo así como que los dramaturgos están presentes en los sismos de la historia. ¿Será? A las 6 y tanto de la mañana, las réplicas sismológicas no aparecían. Me cansé de esperarlas. Subimos y desayunamos y me dormí otra vez hasta la diez de la mañana. Y aquí viene otro juego de la mente. Soñé con un gran campo, plano, de un verde deslumbrante que dialogaba (sí, dialogaba). Era como un hermoso campo de fútbol, con una grama muy bien cortada, y ella dialogaba perfecto, exacto, maravillosamente. La grama era de una verbosidad (si cabe o existe esta palabra) extraordinaria. Pero en el campo, aquí y allá, y en miles, habían lápidas, pulidas, y también personas acostadas, tapadas por unas telas. Entendí que estaban muertas y no sé por qué, empecé a llamar (por su nombre) a mi madre ya fallecida. Angustiado la llamaba, pensando que le había pasado algo. Luego, tapada con una tela de satén azul, se descubrió y me llamó. Estaba joven, maquillada, muy bien arreglada, feliz, sonriente. Me tranquilicé, fui dichoso un momento, pues de seguidas recordé que ella estaba muerta. Me desperté. Pasé el día indagando el sueño, a Boal también. Buscando explicaciones. Tal vez se unió el hecho real del sismo, Boal muerto, mi madre muerta, con la obra que escribo donde todo es desolación, bombardeos, muerte, y el ser humano a la defensa y a la búsqueda de un dios que lo salve, lo explique, pero que al final de la obra

ese Dios lo burla, como siempre. Hoy no voy a escribir la obra. Mañana será.

10 y 32 a.m.

6 DE MAYO

10 y 36

Ya fui a pagar el estacionamiento. Luego, a pagar el condominio, pero aún la administradora no está trabajando. Hice la fila para comprar leche, pero me cansé de esperarla y me vine a escribir. Hoy leo todo lo escrito y corregiré si fuese menester y vamos a ver, si al fin, avanzo, pues haciendo modificaciones, aún no lo he hecho y me quedo siempre en el momento en que entra Sara, ya embarazada. Espero llegar a esa escena y corregirla, para así rebasar la mitad de la obra y avanzar.

OJO IMPORTANTE: CREO QUE ESTOS DOS PARLAMENTOS: “PALABRA DE DIOS” Y “TE ALABAMOS SEÑOR”, SE REPITEN MÁS ADELANTE CON EL ÁNGEL. HAY QUE SUBSTITUIRLOS:

SARA: ¡Palabra de Dios!

RUYA: ¡Te alabamos, Señor! Y ahora anda a desangrar los instrumentos, para que no haya prevaricación y así sigamos guardando los días santos.

SARA: Sí, bebamos.

RUYA: Tomad y brindad, esta es mi sangre.

Terminé, al fin, con la entrada de Sara y el aborto.

3 Y 20 DE LA TARDE.

7 DE MAYO

6 Y 35 a.m.

Leeré, a vuelo de pájaro, todo lo escrito. Estoy consciente de que en el borrador anterior (el 2), se utilizó un ritual de eucaristía católica como es el del cáliz, por parte de Ruya. Esa escena deberá desaparecer. No debe haber referencia, directa, a ninguna religión, en lo que se refiere a los rituales. Igualmente, al no hacerlo, aparte de lo conceptual, permitirá que Sara entre más rápido. Otra escena a corregir es que el Ángel debe hacerle la ofrenda delante de la mesa y no atrás, pues no se ve, el espectador se la perdería. Igualmente hay que estar muy pendiente de la llave que cuelga del cuello de Ruya, pues es la del cinturón de castidad. Antes de partir a su inmolación, Ruya deberá entregar el Chaleco Antibalas y la llave del cinturón de castidad a Sara. También debo evitar la repetición de la palabra “Hilo Dental”, se supone que es la que tiene colocada Ruya.

RUYA: Por tu culpa El Deccal ha triunfado. Ese niño no debe nacer.

SARA: Te lo suplico, Ruya, déjalo nacer.

LEÍ Y DESCUBRÍ QUE SARA ES TOSCA, NATURAL, UN ANIMAL QUE SE EXPRESA EN TODA SU SEXUALIDAD, UNA VÍCTIMA MÁS DE LAS RELIGIONES. POR ELLO CAMBIÉ SUS RITOS QUE SERÁN MÁS ANIMALES, Y MÁS NATURALES SUS MANERAS DE RESPONDER ANTE LO QUE SUCEDE. MIENTRAS QUE RUYA VIVE DE RITUALES, ES DECIR, ES MÁS VÍCTIMA AÚN DE LAS RELI-

GIONES. SARA ES VÍCTIMA DE RUYA Y RUYA DE TODAS LAS RELIGIONES DEL MUNDO.

Terminé de escribir a la 1 y 20 de la tarde.

8 DE MAYO

7 Y 20 a.m.

Hoy me desperté a las 4 a.m. y desde ese momento no me dormí más. Hice café, fumé cinco cigarrillos (estoy pasado con el cigarrillo, debo dejarlo). Esperé hasta las cinco a.m. y me hice desayuno. En mi desvelar estuve pensando en la obra y ahora se llamará PROHIBIDO EL PASO A LOS CORDEROS. Llega un momento, en el proceso de escribir, en que la obra está tan ajustada que te da miedo modificarle algo, pues eso conllevará que, en las escenas que faltan, se te altere toda la estructura y el natural de los personajes. Aparte de ello, que, sintiéndola ajustada, temes variarla por creer que no vas a poder resolver las modificaciones en la escena subsiguiente. Es entonces que se debe correr el riesgo y lanzarse a alterar lo que se ha escrito. ¿No es acaso el escribir una modificación permanente? ¿No es acaso un riesgo? ¿No es acaso, una vez montada la obra, una alteración al orden establecido? Entonces, si se quiere modificar, alterar el orden establecido en el espectador, debemos comenzar por hacerlo en nosotros mismos, en el texto literario, y no temer y lanzarse al abismo que es la transformación de un texto dramático. Aquí la inseguridad, para mí, es doble, pues se trata de un texto literario que aún no es dramático, que aún no está terminado su ciclo, que es la escena, sino que solamente se ha escrito la mitad. Lo maravilloso es eso, transfigurarla, dejarla seguir otro camino y ver luego qué ha sucedido. Posteriormente, la escena, que es la página viva en cada obra. Al verla montada es cuando verdaderamente se deben hacer los cambios. Una vez montada, una vez vivida por los actores, es cuando uno debe publicar un texto para teatro. Aún sigue molestándome que Ruya comience a prender inciensos, siento que retarda todo, pero como tengo que justificar que Sara comience a percibir el olor a sexo y el incienso me da el alegato para la respuesta de Ruya, pues no lo he quitado. Es así que en este nuevo borrador, el 4, que ahora comienzo, voy a eliminarlo y también saber qué sucede con el brindis y el parodiar el “Pienso luego existo”. También hay que eliminar el chaleco antibalas, pues Ruya será vestida con chaleco cargado de explosivos, para su inmolación. El colgadero también me molesta. Todo debe estar debajo de la mesa.

Ahí voy pues, a transitar el filo de la navaja.

Cambié casi toda la obra, ahora está mucho más sólida, los personajes están más definidos, así como la situación. Por supuesto que no está aún afinada, bien sé que tendré que cortar mucho texto, sobre todo el de la Coca-Cola que aún no me cuadra para ese remate de escena.

Terminé de escribir a las 12 y 47. Cansancio. Cansancio. Cansancio.

9 DE MAYO

6 y 03 a.m.

Escribí, a mano, cuatro veces, diálogos de Ruya y Sara para después del brindis. Descubrí que en el natural del personaje de Sara, no soporta las explosiones y el tableteo de ametralladoras, ni los quejidos ni las muertes. Entonces eso me lleva a modificar toda la obra desde el principio en las acciones de Sara. Igualmente descubrí que Ruya no le da el arma al Ángel, sino que le da un nuevo mandamiento “LA NO PREMINENCIA DEL AMOR”. Luego de ello, Ruya le introduce la pantaleta en la boca y le dice que haga silencio, que vaya y peque más. Igualmente, el parlamento para la Tierra Prometida, no es para el prisionero, sino para la segunda venida del Ángel, quien regresa amando a Ruya. Esta lo sacrifica, le dice “ahí está tu tierra prometida, un cielo negro” y le dispara, luego vendrá el diálogo de ella y Sara donde esta le dice que sacrificó un ángel.

Escribí en la computadora, en espacio aparte, los diálogos que borroneé a mano entre Ruya y Sara. Hoy no voy a continuar con la obra, será para el lunes pues debo modificarla toda. Hoy voy a almorzar con mi hijo Alex, a las dos, mientras espero comenzaré a leer la novela LA MUJER JUSTA, de Sándor Márai. Higiene mental creativa. La creación tiende a embotarse y hay que descansar. La mente, el espíritu, deja de ser primavera y se vuelve invierno por el escribir tan seguido y en este ritmo. Desde hoy y hasta el lunes, será descansar, leyendo, saliendo, para despejar el invierno y cultivar la primavera.

12 y 20 de la tarde.

12 DE MAYO

9 y 30 a.m.- Ayer terminé de leer “La mujer justa” de Sándor Márai. La novela está estructurada por tres monólogos literarios, no teatrales. Por medio de ellos nos adentramos en un entorno, en una realidad ficcional, vista desde los tres ángulos de sus protagonistas. Pero hay un más allá, el autor utiliza esta historia de un rompimiento amoroso para diseccionar el mundo burgués que, a todas luces, le tocó vivir. El primer monólogo es más narrativo, tiene una acción en la que nos asoma adonde se desarrollará el argumento; el segundo, nos coloca en la situación del burgués y su configuración, que nos aburre como lectores; y el tercero, narrado desde la voz de la campesina que logró disfrazarse con el ropaje social de la burguesía, es el más incisivo, reflexivo y filosófico para desmenuzar una clase social. En este tercer monólogo, a mi juicio, la novela se cae totalmente, se desbarranca más aún, pues se hace poco creíble en todas las reflexiones del personaje, partiendo de su estrato social, y Sándor la castiga, haciéndola, al final de sus días, amante de un personaje que la vive, que la chulea, con la aceptación de ella misma. El autor utilizó los personajes para plantear su tesis: La burguesía es una clase parasitaria. Sándor Márai, es inteligente en esta narrativa, pero nada que atrape, que persiga, que conduela, nada con lo que uno pueda conmoverse. Procedo a leer todo lo que he escrito en mi obra. 11 y 18 a.m. Terminé de leer lo que he escrito hasta ahora. Hoy no escribo.

13 DE MAYO

7 y 20 a.m.

El trabajo de hoy consiste en volver a corregir toda la obra con las siguientes modificaciones: 1.- RUYA, DEJARÁ DE LLAMARSE ASÍ, PUES ES UN NOMBRE MUSULMÁN Y NO QUISIERA QUE HUBIESE ESA ASOCIACIÓN. HASTA HE PENSADO QUE DEBERÍA LLAMARSE A RUYA Y SARA, MUJER 1 Y MUJER 2. -ESTO AÚN NO LO HE DESCARTADO. MIENTRAS, SARA SE LLAMARÁ JUSTINA (COMO LA SEÑORA QUE VIENE A LIMPIAR LA CASA). LO DE JUSTINA, POR JUSTICIA. JUSTINA SE CREE SALVADORA DEL MUNDO, LA QUE TIENE LA JUSTICIA DE LA PAZ EN LA TIERRA, EN SU ACCIÓN. SARA, TAL VEZ LO CAMBIE POR MARIANA, AUNQUE TAMBIÉN PODRÍA SER URANIA, POR URANO; O TAL VEZ MARTINA, POR MARTE. AÚN NO DECIDIDO QUÉ NUEVO NOMBRE LE DARÉ A SARA, TENGO QUE PENSAR AÚN MÁS.

2.- SARA (O COMO SE VAYA A LLAMAR) NO DEBERÁ SOPORTAR EL SONIDO DE LOS BOMBARDEOS, AÚN DESDE EL PRINCIPIO DE LA OBRA.

3.- RUYA, AHORA LLAMADA JUSTINA, NO LE DARÁ EL ARMA AL ÁNGEL, SINO QUE LE PROPORCIONARÁ UN NUEVO MANDAMIENTO: “LA NO PREMINENCIA DEL AMOR”. LUEGO DE ELLO, JUSTINA LE INTRODUCIRÁ LA PANTALETA EN LA BOCA Y LO CONMINARÁ A QUE HAGA SILENCIO, QUE VAYA Y NO PEQUE MÁS. IGUALMENTE, EL PARLAMENTO PARA LA TIERRA PROMETIDA NO DEBERÁ SER PARA EL PRISIONERO, SINO PARA LA SEGUNDA VENIDA DEL ÁNGEL, QUE REGRESARÁ AMANDO A JUSTINA. ESTA LO SACRIFICARÁ, PERO ANTES LE EXPONDRÁ: “TE DIJE QUE NO HUBIESE PREMINENCIA DEL AMOR. EL AMOR ES LA ÚNICA FORMA DE TRAER UN UNIVERSO IMPOSIBLE AL MUNDO”. LUEGO LE REVELARÁ, SEÑALANDO EL HORIZONTE DONDE SE VE EL HUMO DE LOS BOMBARDEOS: “HE AHÍ TU TIERRA PROMETIDA”. LUEGO LE DISPARARÁ Y LO LANZARÁ POR EL VENTANAL. POSTERIORMENTE MANIFESTARÁ A VIVA VOZ: “BASTA YA DE UNIVERSOS IMPOSIBLES”.

4.- EN SEGUIDA DE LO ANTERIOR, VENDRÁ EL DIÁLOGO DE JUSTINA Y SARA DONDE ESTA LE PREGUNTARÁ EL POR QUÉ DE SACRIFICAR UN ÁNGEL. JUSTINA LE REVELARÁ SOBRE LA ENVIDIA QUE TIENEN LOS ÁNGELES A LOS HUMANOS.

TERMINÉ A LAS 12 Y 47 DE LA TARDE.

14 DE MAYO

6 y 38 a.m.

Hoy debo comenzar a leer la obra desde el principio para ir como calentando el alma, la emoción. En la lectura ya estará colocado el nombre de Justina, y probaré también el nuevo nombre de Sara, es decir, Urania. Veamos qué sucede.

Leí todo lo que he escrito, desde el principio. Corregí, ajusté, llegué hasta la escena del Brindis. De ahí creo que deben ponerse a fabricar la bomba y Urania (la antigua Sara) preguntará, volverá a sus dudas sobre la beatitud, los bombardeos, Dios. Luego de ello, comen-

zarán las nuevas explosiones y Urania implorará para que haya silencio. Pero no sabe a quién implorar. Esto lo dejo para mañana.

Terminé a las 12 y 54 p.m.

15 DE MAYO

6 y 46 a.m.

Empezaré a crear desde la página 31. Comenzaré a seguir construyendo ese algo, pero Urania se detendrá al oír las nuevas explosiones, correrá hacia un rincón, se tapará las orejas. Justina seguirá construyendo. Al concluir las explosiones, Urania implorará silencio. Al terminar de agregar la anterior escena, leeré y corregiré toda la obra hasta la escena ya referenciada.

URANIA SE LEVANTA Y CONTINÚA FABRICANDO, APRESURADAMENTE, SU PARTE.

Hoy escribí, en hoja aparte, la negación de Urania de haber conocido a Justina, luego del sacrificio de esta. Urania la niega ante El Deccal y ante El Elegido, tal como lo profetizó Justina. Lo anterior me dio el final de la obra, que también lo escribí en borrador para utilizarlo en su momento. De esta forma llego siguiendo el natural de los personajes y así escribiré el final de la obra. Son las 12 y 23. Es viernes. Mañana ni el domingo escribiré. Voy a descansar, a distanciarme de la obra. Sé, que luego de la escena que escribí hoy, será la segunda venida de El Ángel, quien será sacrificado por Justina, al volver este con amor.

18 DE MAYO

8 y 50 a.m.

Fin de semana poco descansado. Apartando de mí la obra. Viendo TV. Mirando programas de comidas (Iron Chef). Digo apartando porque se aparece, porque mueve a sentarse a escribir, es como si la obra hiciese erupciones en el alma. Quema. No te deja tranquilo. Siempre es así, con todas las obras, pero yo las evado por un tiempo. Yo siento que no debo escribir, que debo esperar. Es como un presentimiento, es inexplicable. Uno sabe que si se sienta a escribir, se terminará la angustia. Por otra parta, hay algo misterioso que te dice que no, que esperes. Entonces, al hacerlo, aunque sea un fin de semana, uno se sienta y descarga toda esa erupción que te agobia. Escribir o no hacerlo, asfixiarse. Es mi proceso al escribir. Siempre tengo que detenerme y apartarme. Es un pequeño calvario de la creación, pero necesario en mí, pues al hacerlo, me permite ver el desarrollo lógico de la realidad de la obra. Es preferible retirarse, pues el mismo cansancio físico y mental, ya te están diciendo algo importante sobre lo que estás escribiendo. Hay que aprender a oír el cuerpo y la mente y darle su tiempo para ello. Ayer domingo dormí en mi estudio. Hoy me levanté temprano. Café negro fuerte, medio vaso de jugo de naranja, galletas sin sal, una migaja de queso, medicamentos. Sentarse, luego de desayunar, a beber y beber café, fumando. Es algo que hago. Es como ejercitar la angustia

y estar a tono con lo que se va a escribir. Leeré todo hasta la página 34 y luego escribiré los diálogos que irán preparando el remate de la obra. Me deseo suerte.

Corregida completamente hasta página 34.

Justina termina su parte. La entrega a Urania. Viene segunda entrada del Ángel, creo, y sacrificio de este, mientras Urania continúa su labor.

01 y 20 de la tarde (p.m.)

19 DE MAYO

8 y 14 de la mañana.

Escribí, a mano, la muerte del Ángel; Justina colocándose la bomba; y final de la obra con presencia de El Elegido y El Deccal.

Me falta un enlace, antes de la muerte del Ángel, para que Urania esté afuera, luego entrará, ya de luto, y ayudará a colocarse el chaleco bomba a Justina. De ahí, cuando salga a inmolarse Justina, Urania dirá el monólogo de Walt Disney, se oirá explosión, luego Urania dirá: “Se ha consumado”, y es cuando bajan El Elegido y El Deccal, tranquilamente por las escaleras y vamos hacia la negación de Justina por parte de Urania y el final de la obra.

20 DE MAYO

6 y 40 de la mañana

Continúo trabajando mi obra PROHIBIDO EL PASO A LOS CORDEROS.

Anoche tuve insomnio. Me levanté con dolor de cabeza. Ya escribí la muerte del Ángel (aún no la he colocado en el borrador 8. También corregí que Urania terminase, antes que Justina, la bomba, luego vendrían explosiones afuera y Urania correría a un rincón. Luego de esta escena, Justina, que aún no ha terminado la bomba, le pide a Urania que vele y ore por ella. Urania le pide que le hable de Dios. Mientras Justina, fabricando la bomba, le habla de Dios, Urania se duerme y ronca. Justina le reclamará, eso es lo que voy a afinar hoy, es una parodia del momento en que Jesús, el Cristo, le pide a sus discípulos que recen y velen por él, pero estos se quedan dormidos. Incluyo que Urania hable de los ángeles, para ir preparando al espectador con argumentos cuando Justina lo mate. Armé la salida de Urania, a vestirse y traer las ropas del sacrificio, para que Justina esté sola cuando mate al ángel. Ya escribí salida de Justina a inmolarse. Viene Oración del Único. Ya todo está listo para escribir el final de la obra.

Son las 01 y 53 de la tarde, voy a bañarme, me acostaré un rato y a la noche saldré a cenar con mi hijo Alejandro.

MAYO DE 2009

TEATRO: ACTO DE REVELACIÓN

Por Juan Carlos De Petre

Este acontecimiento podría describirse como la vivencia del vínculo directo — sin intermediarios — con instancias superiores. Abordaje del supra-conciente mediante una práctica conducente de operatividad teatral.

“Anunciación inspirada, designada también con el término experiencia” (como la describe acertadamente Michael de Certau, historiador, místico y filósofo francés) es, como se ve, la convocatoria a un “ensayo” sistemático, tenaz y sostenido de indagación expresiva. Y agrega algo aparentemente obvio, sin embargo muy esclarecedor: “Siempre que se alcanza el fin cesan los medios y, llegando al puerto, la navegación”. Se refiere sin duda al encuentro, motivo último de la aventura creadora.

La puerta de acceso al Conocimiento Creador es, paradójicamente, el *desconocimiento*. Penetrando lo desconocido, es posible la revelación. El descubrimiento exige forzosamente desnudarse del ropaje que encubre la esencia impidiendo el acercamiento directo, sin mediadores, a las fuentes originales del saber.

Para ingresar en un orden legítimamente experimental se requiere, como primera etapa de este proceso, romper los condicionamientos adquiridos: informaciones, hábitos, usos anteriores y habilidades o destrezas. Así, los aprendices de sí mismos, futuros actores y actrices de un teatro revelador, cumplirán inicialmente con un régimen de desintoxicación sociocultural ejercitando la ignorancia conciente, tránsito necesario para conseguir una fértil disponibilidad interior.

Dice Santa Teresa:

Habla Dios al hombre, privándole del entendimiento y atajándole el pensamiento, y tomándole (como dicen) la palabra de la boca, que aunque quiera no puede hablar si no es con mucha pena. Entiende que sin ruidos de palabras le está enseñando este divino Maestro, *suspendiéndole las potencias*, porque entonces antes dañarían que aprovecharían si obrasen.

“No hay más razón que no mirar la razón.” Agrega lapidariamente Miguel de Molinos, teólogo español de mediados del siglo XVII.

Un trabajado estado de nueva inocencia posibilitará la recepción de acontecimientos originales registrados orgánicamente y mostrados a través de la organización corporal. Desaprendizaje que no es solo informativo o intelectual, sino también de la propia memoria orgánica. Gestación de un caos intencional (“*en el principio era el caos*”, dice el Génesis). Una desintegración programada a través de ejercicios y técnicas que permitan la unificación viviente y real. Práctica de vía aniquiladora, negativa, que produzca la aparición de otro tipo de energía dando como resultado un salto cuántico.

Zona de arquetipos, exposición de metáforas, parábolas gestuales, voces de otros lenguajes, todo esto y mucho más aturdirá los sentidos de quienes ejerzan el teatro como acto de revelación.

Viviente asombro entonces, al recibir ideas que nos transmiten mensajes absolutamente más inteligentes y ciertos que los que jamás podríamos elaborar con nuestra inteligencia común o con la preconcebida acción de pensar.

Este saber no sabiendo
es de tan alto poder,
que los sabios arguyendo
jamás le pueden vencer;
que no llega su saber
a no entender entendiendo
toda ciencia trascendiendo.
(*San Juan de la Cruz*)

Saber, que no es mera información almacenada en el pensamiento, sino contacto cierto con la comprensión de causas y principios, manifestada en la verdadera historia de las civilizaciones a través de mitos, símbolos, fábulas y también de señales, signos, cifras y de textos sagrados.

El habla popular es sabia; decimos que una persona es graciosa porque tiene algo que la diferencia: chispa, principio del fuego; el don, una maestría especial. Esta gracia puede ser una dádiva innata o también es permitido ganarla con la operación de la que hablamos. Esa gracia que nos acerca a la convivencia con algún tipo de estado más allá de lo humano ordinario, más allá de lo simplemente natural. Stanislavski dijo: “si no eres capaz de hacer milagros, retírate”.

Efectivamente, la creación es extraordinaria, sobrenatural, brinda otra visión de la realidad distinta de la vulgar, de la común, de la normal. No en vano las verdaderas obras de arte alcanzan inmortalidad: trascienden épocas, modas, ismos, lucros o juicios.

Y esta operación que llamamos creación, se nutre de la memoria inicial, porque desde allí recuerda a la humanidad su circunstancia: “*Mi mal no se llama ignorancia sino olvido*”, dice el poeta Milosz.

El desafío: trabajar para que los ojos se abran y vean, para concebir lo inconcebible. Un acto revelador que haga del teatro un arte verdadero y no simplemente una puesta en escena o un montaje más.

EL ENTRETENIMIENTO HA MUERTO

SOBRE TEATRO, EL ESPECTADOR Y LA BESTIA

Por Gustavo Ott¹²

Un alumno pregunta a su maestro, según Zen: ¿La gente sufrirá mucho cuando se acabe el mundo? Y el maestro responde: “la mayoría no sufrirá, porque para ese momento, casi todos estarán hablando Filosofía”. Entonces, el alumno, sorprendido, indaga: “¿y el resto?” “El resto lo pasará muy mal – continuó el maestro – porque estarán discutiendo sobre Religión y Política.” “¿Y los que no discutan ni hablen nada?”, inquirió finalmente el alumno. Entonces, el Maestro abrió los ojos y con preocupación respondió: “Esos, me temo, sentirán el Dolor Mayor; sentirán el Gran Dolor; el Dolor *Indescriptible*”.

Como Badoiu, me gusta creer que hay un período a finales del siglo XX que podemos llamar como de Restauración. Comenzó al final de la Renovación o Revolución de los 60 y abarcó los 70, 80, y gran parte de los 90 imponiendo credos en economía, las relaciones con el poder y los movimientos artísticos, declarando, entre otras cosas, imposibles las utopías, el fin de la historia y la glorificación del canon. En el teatro vivió la escena como espectáculo; la palabra estaba muerta y una imagen, se decía, valía más que cien tomos de libros. En la Restauración terminó además la Guerra Fría y Fukuyama así pudo gritar que *la historia había terminado*.

Se abrió el Entretenimiento – antes distracción – hacia una propuesta visual “con alma” y de allí al mundo de las sensaciones y sentimientos personales profundos en un evidente triunfo de los valores de la clase media, que era, creímos, la base de nuestro público. Un público sugestionado hacia sí mismo, corazón y mercado para lo mejor y peor de nuestra obra. Fue la beatificación de Hauser, la ideología individualista, la acción del héroe por el sentido del poeta. Se nos dijo, desde los maestros más cultos hasta los improvisados, que escribir era, fundamentalmente, crear personajes y contar historias. Y casi nada más.

Las ideas de la Revuelta, la intensidad del Disgusto y el Sentido fueron tomados como lugar común, fuera de moda y hasta superados, mientras formatos, márgenes y reglas parecían ser lo único que nos daba seguridad. Hasta desarrollamos un lenguaje cifrado para proteger al conocimiento del vulgo, en Economía, Derecho, Política, Crítica Literaria – no olvidar el pretencioso diccionario postmoderno – y muy especialmente, en el teatro, nos dio por fijar un libro de condiciones irradiadas, casi todas en forma de Taller, para poder escribir y representar. Se definía de manera clara las condiciones que debía tener lo bueno; la calidad era “*medible*” y legitimizada. Como en mi escuela primaria, los maestros hicieron un gran esfuerzo por exaltar la caligrafía, la metodología y la presentación disminuyendo el contenido: “el sentido, – me decían los curas Agustinianos – ya vendrá. ¡Caligrafía primero!”

Pues mientras llegaba el sentido, que se tardaba lo suyo, carteleras, festivales, congresos y talleres mecanizaron la creación haciendo que todos, más o menos, escribiéramos de

la misma manera con un modelo de letra estándar y aceptable. Total, la regla era fundamental para la creación como lo era en el mercado. Todo funcionaba como un reloj y no debía haber dudas. El canon era el único debate, Harold Bloom el profeta y la duda no era profesional.

La Restauración se complacía a sí misma con las opiniones dominantes y las discusiones envueltas y empaquetadas, según pedido. El paquete fue de Festival en Festival, más que sitios de encuentro, empresas donde militaban los desechos corporativos. En seminarios y talleres, las discusiones sobre el teatro y su crisis fueron siempre bajo el papel de regalo restaurador: ¿Cómo traer gente? ¿Cómo complacer al público? Del teatro de sensaciones y teatro de efecto, a combates entre el arte comercial y el arte creativo; de la escena de los directores a la muerte del autor; del Entretenimiento con alma a la revisión de los clásicos, biografías, historia novelada y el pasado, eso sí, mucho pasado, porque el presente era retrógrado; ningún escritor del momento era mejor que los de antes y el futuro no estaba por venir, ya había llegado. Como se dijo que la palabra había muerto, pues ciertamente no comunicamos gran cosa sobre nuestro tiempo por esos años restauradores. Todo era un acercamiento, una lectura, una propuesta para los ojos porque, finalmente, la Restauración entiende el arte como sosiego. *“Pasa el tiempo y somos mejores”*, gritamos complacidos.

DE LA POÉTICA DE LA ESPERA AL ESPECTADOR ENTRENADO

Como suele suceder en esta relación pendular — Renovación/Restauración — dentro de las entrañas de la Restauración, se desarrollaron creadores expulsados de la atención y de las visiones tradicionales del éxito. Intuitiva y reflexivamente, decidieron que esta *ahistoricidad* y preferencia por la actualidad tenía, entre esa sinfonía de gritos organizados, fónicos y canonizables, un efecto en el alma del creador que lo empujaba hacia lo desorganizado, lo cacofónico y el fin del canon.

Estos creadores vivieron los 90 en su edad madura como artistas y comenzaron a pensar que entre tanta formalidad, probablemente la academia realmente había muerto. Lo decía el surafricano Coetzee, proclamando que había que escribir fuera de la influencia de actualidad. Crear con libertad, sin reglas, *“Escribir para poetas y escritores si es necesario, recordando el efecto que tuvo en nosotros la literatura cuando la conocimos por primera vez.”*

Así, el poeta ignorado por la Restauración decidió que su misión no era ser novedad, sino montar guardia en el extravío. El poeta entendió que estábamos perdidos y que sólo él lo sabía. El artista contra-restaurador se aisló, porque, como dijera uno de mis maestros: *“Prefiero hundirme en un barco que va por la dirección correcta que navegar feliz por una ruta equivocada.”* Es decir, se desarrolló una *poética de la espera*, la poética del umbral. Viendo el infierno del cielo desde las puertas del infierno.

Jelinek lee a Coetzee que ha leído a Brodsky que conocía a Pinter; y Murakami lee a Coetzee y a todos ellos los leen Bolaño, Javier Marías y Tony Kushner. Y mientras leen, van al estreno de un nuevo director *“de arte pero de masas”*, Quintín Tarantino, que, a su vez,

ha visto nacer, gracias a la incipiente televisión por cable de 12 canales, a un espectador que comienza a entrenarse con tres letras que transformarían de una forma artística y ciertamente inesperada, la manera en que hoy vemos televisión. Esas tres letras eran y siguen siendo HBO.

Arrancaba entonces el fin de la Restauración desde un nicho global renovador: la necesidad de la Revuelta, la búsqueda de Sentido y la intensidad del Disgusto. “*La única reflexión relevante es la indignación*”, dijo Harold Pinter por esos días, “*Hay una fuerza que lleva al Iceberg hacia el Barco*”, recordó Jelinek, y Brodsky apuntó: “*y esa fuerza es física y metafísica*”. “*Esa fuerza magnética*” parecía agregar HBO, “*es desactivada por la idea de moda*”, para finalmente, llegar a una conclusión finisecular: que esa fuerza magnética emana del dolor de la gente. “*Nadie canta como los que cantan desde el infierno*”, recordaba Kushner a Dante y es así como la restauración comenzó a desaparecer cuando aparecen, ya no en los sótanos intelectuales sino en la cultura de masas, escritores como Pamuk, Mao Yan, Frenzen, Michel Houellebecq; cineastas como Von Trier, Lee, Thomas Andreson, Iñárritu, los Cohen y en televisión HBO, A&E, Sundance TV, IFC. Todos, a su vez, modificando a la televisión de masas que ya no contaría historias con la misma simpleza que las había contado siempre. El público rápidamente llegó a la mitad de su curso de preparación, arrojando el Entretenimiento, la Distracción, el Pasatiempo y la Socialización, al gran fenómeno, eje del fin de la Restauración, del poder monopólico de los “mass media” y del inicio del protagonismo colectivo e individual: Internet. Ya no quedaba más: Un Espectador se Entrena para ver Cine y TV. Pero...¿Y teatro?

Pues teatro, teatro no.

DEL TEATRO, LOS SUEÑOS Y LA ESCENA RESPONSABLE

El teatro fue — y sigue siendo — la víctima predilecta de la Restauración. Vivió aislado por esos días *contra restauradores* y buscó el reconocimiento tanto estético como popular en lo mejor de la actualidad. Lo que no era de satisfacción popular, lo era, por lo menos, en lo estético. La Belleza no debía comprometerse, porque la Belleza, pensamos, es pura. La Belleza no tiene un “por qué”, sino muchos “cómos”. La intensidad del Disgusto era menor a la pasión creadora; la Revuelta no tenía que ver con el arte; el Sentido se le buscaba en el universo interior. “*Pasará el tiempo y seremos mejores.*”

Por esos días apareció Tony Kushner. Lo conocí en Iowa en 1993 cuando él manejaba el Taller de Teatro. Kushner era un manojo de contradicciones que, nos parecía a los más asustados, harían explotar al mundo antes de lo galácticamente esperado. Pero este judío molotov, este ángel del infierno, fue uno de los pocos artistas del teatro que, por esos años, tuvo el carácter intelectual y la inspiración para ver la oscuridad cuando todos veían fuegos artificiales.

Con *Ángeles en América*, en el mejor acento Brecht y a contracorriente del musical Broadway, los dramas de pareja y el agotado realismo sicológico, Kushner advertía,: “*mientras más difícil de encontrar se hace la esperanza individual, más violento y colectivo es su deseo*”.

Es verdad que *Ángeles en América* no terminó con la Restauración en la escena norteamericana — esa fuerza conservadora aún sigue dominando sus escenarios — pero Kushner llega a una verdad que ni Shepard o Mamet, genios también, aunque restauradores, se molestaron siquiera en pensar. De pronto, para Kushner, la Belleza ya no era pura. Esconde un “*por qué*”. Y más rotundamente: un “*para qué*”.

Porque la Belleza era un grupo de verdades encubiertas en esa visión cristiana del crucificado: el mundo lo componen las víctimas de la verdad oculta, víctimas que, por lo demás, son convencidas de que a eso vienen. Le Clézio piensa que descubrimos la Belleza cuando entendemos que “la realidad es un secreto”. Y, si, como cree Villoró, “*la noción de autor surge de la idea de que hay un responsable*.”, entonces, quizás es posible crear sin compromiso, pero no sin Responsabilidad, una responsabilidad por el secreto. La Belleza nueva, la Belleza hoy, es comprometida.

Murakami piensa que todo es una cuestión de imaginación y que nuestro sentido de Responsabilidad nace con la Imaginación. Como con Yeats, dice, “*en los sueños comienza la responsabilidad*”. Pero también parece que hoy, entre nosotros, donde no hay responsabilidad, tampoco puede surgir la imaginación. El Espectador Entrenado por el nuevo cine, la nueva novela, las novísimas artes plásticas y hasta mucha televisión mundial, si no ve responsabilidad no valida la imaginación. Cuando compartimos los sueños, debemos asumir la responsabilidad sobre lo que ha ocurrido. No sólo porque es nuestro deber, para eso nos hemos entrenado, estudiado y desarrollamos técnica; sino porque nuestro espectador ya no es únicamente el colega, el programador de eventos, el funcionario. Ahora, nuestro espectador sabe que existe un mundo ocupado por la barbarie. Y busca, en su angustia, no una explicación, sino una compañía que lo conmueva en su sueño, un sueño que comienza con responsabilidad. El Espectador madura, por estos días, antes que el arte y muy particularmente, antes que el artista de la escena contemporánea.

Su sueño es tanto mi responsabilidad como la suya por haber soñado. Sueña, por lo menos en estos sótanos del alma latinoamericana, porque se sabe víctima y responsable. Y espera un creador que pueda representar su horror y el mío, que es, como se imaginan, el mismo.

RENACIMIENTO EN EL SIGLO DE LA BESTIA

Porque si bien este péndulo histórico RENOVACIÓN (años 60) RESTAURACIÓN (70-90) y vuelta a empezar, lo hemos vivido a lo largo de tres mil años y pareciera predecible, lo que hace de este nuevo movimiento del péndulo especial y casi único; lo que lo convierte en el mejor momento para la creación en cuarenta años y lo que parece trocar una restauración previsible en un espectacular **Renacimiento**, es su coincidencia, tan poco probable, con la idea del Siglo. La pasión, desconcierto, intensidad del disgusto y angustia no tanto por el fin del siglo XX, sino con este inicio tan explosivo del siglo XXI, que apenas va por su primera década,

pero con la sensación de que han pasado 50 años y contando.

Para identificar la centuria pasada, Badoiu, que considera el Siglo XX como barbárico, cita al poeta ruso Mandelstam. En su poema, Mandelstam entiende el inicio del Siglo como la entrada de una Bestia. *“mi siglo, mi bestia/ ¿podrá alguien buscar en tus ojos/ y con sangre propia, fundir las centurias que justifiquen tu osamenta?”* En nuestro caso, el Siglo XXI ha llegado con percepciones claras sobre la destrucción y la crisis. En ese momento crucial, calendario, pero al mismo tiempo impredecible, coincidieron y siguen coincidiendo todos los momentos y lugares del imaginario paranoico colectivo global. *“Es el siglo que mece las mareas/ con la desesperación de la humanidad/ en la maleza, el aliento de una serpiente/ es la dorada medida del siglo”*

Desde hacía mucho tiempo no concordaban un fin de la Restauración y el inicio de las ideas de la revuelta, con el comienzo del Siglo y su percepción e indignación colectiva hacia la búsqueda de Sentido. Y es que antes la gente común no se hacía preguntas filosóficas como las que se hace ahora. Hay una línea directa desde la última obra de los 60 a este improbable deseo colectivo de terminar con la evasión. El espectador nunca exigió tanto sentido como lo pide ahora. Y en particular, el público espectador y hasta el que no está pendiente, comienza a hacerse una autocrítica con un ataque devastador a lo que le rodea. Y esa crítica comienza, quizás, con una frase simple: *“Pasa el tiempo y NO somos mejores.”*

El atentado del 11 de Septiembre, comenzando el siglo, fue la presentación formal al público de los EE.UU., en horario rating, del mismo programa terrorista que nosotros siempre hemos tenido que ver en horario para niños. Y ese acontecimiento inició la percepción popular de que el futuro ya no es probable, quizás ni siquiera posible. La angustia, que era individual (el personaje) y entretenida (contar la historia) ya no era suficiente. Surgieron y siguen apareciendo en todo el planeta dudas monumentales, catastróficas, dudas que ponen en peligro la vida misma. Para DeLillo la metáfora es evidente: *“pasamos una era construyendo y admirando esas torres tan inmensas con un único propósito: verlas caer.”* Nuestro delirio es una provocación, *“el aliento de una serpiente es la medida del siglo”*.

Porque el Siglo llegó con preguntas cruciales. En vez de cuestionarse, como antes, *¿para qué vivir?*, de pronto surge un dilema más colosal: *¿por qué estamos muriendo? ¿Es el futuro posible? ¿Es probable? Y si lo es: ¿Cómo? Y sobre todo ¿Por qué?* . Finalmente, antes de dormir, el ciudadano Siglo XXI se interroga, violándose a sí mismo todos sus Derechos Humanos; *¿Qué coño han hecho con mi utopía?*

¿Es aquella una duda o más bien una furia, como la de quien está a punto de sacar un arma, de incendiar una casa, de mandarlo todo al infierno? ¿Está en el tema de la Utopía el centro real de la intensidad de nuestro disgusto? Quizás, por eso, ya no nos entretenemos vía medios de comunicación de masas, sino que más bien gritamos, por Internet: *“¿Cuándo me toca a mí? ¿Por qué el protagonista no soy yo? ¿Cómo es que el primer turno ha sido siempre para los culpables?”*. Entre los más jóvenes, su tiempo dedicado al entretenimiento se desplaza hacia los caminos oscuros, desamparados, delirantes y provocativos de la Red. Ahí, donde el

único sexo seguro es el sexo sin protección, dónde cualquiera es protagonista del presente y futuro sin pasado; allí donde la caída es más personal. Los jóvenes Siglo XXI ya no pasan horas frente a la antigua tele, sino que se encuentran a sí mismos y a los demás, a su mundo, más bien en banda ancha. Si miran hacia atrás, es para ver la destrucción. *“Fantástico y despreciable siglo/ con tu columna vertebral aplastada /en lunática belleza/ sólo miras hacia atrás, cruel y debilitado/ como la ágil bestia que fuiste/ las huellas dejadas por tus patas aterradoras...”* Internet es el Iceberg de Brodsky y Jelinek y, perdona que te lo diga, tuyo y mío.

Enzensberger le encuentra sentido cuando describe a los pasajeros del Titanic: *“... allá abajo/ allá donde todo, como siempre, se comprende primero; que a la primera clase le toca el primer turno/ que nunca hay botellas de leche suficientes/ ni zapatos, ni botes, ni salvavidas para todos. /El Iceberg es lo único que nos pertenece, eso sí/ y pasa silencioso/ se desliza junto al barco resplandeciente/ y , con nosotros, se pierde en la oscuridad.”*

Porque con el Siglo, casi todos los objetivos se vinieron al suelo y aún se siguen cayendo si miramos la reciente debacle del sistema financiero; el cáncer medioambiental; la imposición de la Democracia de la Obediencia; la Conspiración del Consenso; el advenimiento del Totalitarismo Light; la vuelta de la tortura legal; y la era de los criminales elegidos a gobierno desde lo más profundo del perverso colectivo criminal. Y en especial, el Siglo se identifica por el nuevo sádico-perverso del primer mundo; la inmigración, que, según cree Houellebecq, ha llevado a la Europa civilizada a pensar en la necesidad de un nuevo DIOS, más conveniente y menos piadoso con los que no tienen papeles ni certificados; en fin, con los descendientes más oscuros de la crucifixión.

¿Cómo trataría Jesús al inmigrante? ¿Y a los países pobres? Jesús ya no responde, moralmente, a lo que le conviene pensar al primer mundo. Que Europa se nos llene de magrebíes, negros y sudacas no debe ser, seguramente, lo que Jesús quería — excepto para labores de servicio. Y si vamos a actualizar al Cristo en versión 3.21, pues de pronto aprovechamos y nos colgamos a un Dios que nos prometa vivir hasta 200 años con la misma potencia sexual a los 165 que tuvimos a los 18. Un Dios viagra y turista sexual que controle la inmigración, que considere el odio como un mandamiento y la salvación no sea más que un primer mundo estable y limpio. Para gran parte de Europa, casualmente en el Siglo de la Bestia, lo único cristiano por estos días es el portugués Ronaldo.

VENIMOS DEL TEMA Y HACIA EL TEMA VAMOS

El Siglo es una Bestia, que mira para atrás sólo para verse sus pasos. El siglo es la bestia pero nosotros, el Iceberg. O los ahogados. Que cada uno decida.

Así, de pronto, la vida se detiene a pensar. El pasatiempo parece inútil porque el tiempo ya no se puede “pasar”. El tiempo ya no existe para perderse. La muerte toma una pausa porque lo que no vive no es probable que muera. El espectador, a conciencia o sin saberlo, a punto de ser devorado por la bestia del siglo, ya no se conforma con ser entretenido,

está harto de ahogarse. Anda más interesado en su mundo porque su mundo anda también metiéndose con él, de manera brutal. Lo simbólico del siglo trastoca nuestra percepción de la cultura. Ya no queremos que, en la noche, nos representen algo para olvidar la realidad, sino que exijamos ver algo, lo que sea, que nos permita recobrar la realidad perdida durante el día. El trabajo, los horarios y las tareas del sistema son el pasatiempo, pertenecen a la Bestia. En medio de esta Bestia pesadilla del siglo, de la civilización hundida y del triunfo rotundo de la barbarie, hemos heredado, pero de manera popular, casi todas las preocupaciones perdidas. En cine, literatura y hasta TV, más que entretenernos, más que lo bello, bien hecho y sentimental, más que el desarrollo de los personajes o de la historia, parece que el Siglo pide a gritos la profundidad en el Tema.

Por eso, digo que estamos en el inicio de un **Renacimiento**. Y que en este punto concreto, el Entretenimiento, tal y como lo conocíamos, en su relación con los medios de comunicación y hasta el Arte, ha muerto. Y que, aunque siga andando, y lo veamos todos los días como si nada, igual está muerto, como muchas cosas en la historia que se mueven pero que no existen.

La Bestia y el Iceberg nos regresan a la idea Lacaniana sobre lo real, que si existe, parte de la experiencia del horror. Lo estúpido nunca lució tan estúpido como hoy. La TV de entretenimiento es desplazada por series populares de gran tema. El mejor cine es el que se hace con una formalidad literaria y hasta teatral que trastoca la conciencia. Hasta en las series más populares, si hay un crimen por resolver o un médico que descubre la imposibilidad del amor, se encontrará de pronto que la historia es la metáfora de un Tema, quizás sobre los 500 mil enfermos de SIDA que en Europa vivirán frente a los 22 millones de África que, con la misma enfermedad, morirán en dos años por falta de casi todo, hasta de lástima.

La política, antes monopolizadora de la atención, tiene un efecto funeral frente al dolor y la pena, que son, precisamente, el alma viva de este Renacimiento Siglo XXI. El Poder parece cambiar la realidad pero sólo la de aquellos que se acercan a él — y la de sus familiares, amigos y compañeros de negocios — porque el objetivo más contemporáneo del Poder es desactivar el pensamiento, así como ese fue el fin de los medios de comunicación en la Restauración y hasta el propósito claro del canon y la academia. El efecto conformista de los medios ha sucumbido como el de la religión o las ideologías, y con ellas su propósito: *“el propósito es que la gente regrese al estado infantil, hacia un Espanto reverencial y de sumisión”*, apunta DeLillo en *Falling Man* y agrega: *“Nos sugieren que queramos trascender, pero sin riesgo. Y qué mejor modo de hacerlo que el fingimiento”*.

El Siglo de la Bestia se enfrenta furioso al Tema pero el Renacimiento siglo XXI lo esgrime como escudo y espada, no puede andar sin él. Bestia y Renacimiento viven hoy una batalla colosal. El Tema está en el centro de los combates, porque el Tema nos arropa, porque nos cubre una angustia. Vivimos la caída. El Pensamiento va ganando en los enfrentamientos cuerpo a cuerpo, web a web, y hasta TV contra Cine. El pensamiento se hace Tema y es, vaya milagro, popular.

POESÍA EN PALABRAS, POESÍA DE LA ACCIÓN

¿Hay un elemento que nos permita reconocer no sólo las percepciones del espectador entrenado sino, en particular, las visiones que sobre el Tema tiene el arte del Renacimiento Siglo XXI? Bueno, entre otras, tenemos una pasión por la Forma que rompe las reglas y, fundamentalmente, por la Poesía del Drama.

En el Libro de Job, recuerda Steiner, Dios es cuestionado sobre la creación. El valor de la creación es puesto en duda por una especie de Satán Crítico que le exige a Dios-Creador resultados tangibles, valores en orden, lo mide incluso con la moralidad restauradora: *“¡vamos, teoriza, muéstrame, defiende tu obra!”* El crítico busca las fallas de la obra de Dios y en particular, las fallas del creador mismo. Le exige perfección, ceñirse al canon y a las reglas. Por encima del creador, están los valores trascendentales de la Belleza aceptada. Y en el momento en el que todos los valores del creador son racionalizados por la pretensión restauradora conservadora, Dios responde entonces con Poesía. Y si bien es una poesía descrita en palabras, se presenta como una poesía de la acción. Suceden cosas poéticas. Narradas o no, suceden. Dios responde haciendo que *“las estrellas canten a coro/ que el mar cierre sus dos puertas/ que la tierra tire el cordel/ que la lluvia no pregunte si tiene padre/ y que el unicornio se reproduzca con gracia.”* El creador no le reconoce autoridad al crítico, al canon, a las empresas de validación artística ni a los medios en esta nueva visión del Renacimiento Siglo XXI.

Así, la poesía, desde la más formal hasta la más imperceptible, anda corriendo libre por la creación contemporánea. En el Cine y la Narrativa particularmente, pero también, lo más sorprendente y humillante para nosotros los que trabajamos en el escenario, en mucha de la TV actual. Hay una poesía incluso ubicada en el más arcaico de los personajes del teatro: el narrador, que ha vuelto para darle un cierto sentido de profundidad a productos masivos superficiales como “MUJERES DESESPERADAS” o para darle rotundidad a formas complejas como “21 GRAMOS”.

¿Por qué regresan el narrador y la poesía? Regresan, creo, porque hoy tenemos que hablar del Tema y darle un efecto de impacto con símbolos. Una poesía que es verbal, pero que en muchos casos parte de la imagen para ser acción, situación y hasta Tema. La imagen por sí sola ya no dice nada. Ha sido desgastada por las posibilidades a la mano del espectador. Todo puede ser llevado a imágenes desde el teléfono móvil hasta el diseño gráfico virtual. Wii, Nintendo DS, Pixar llevan el valor de la imagen a un extremo en el que ir más allá ni siquiera sorprende, porque es lo esperado, más bien exigido. Los sistemas operativos de hoy fracasan no por sus fallas, sino porque las expectativas del consumidor están muy por encima de la capacidad de innovación. Así, hoy la palabra, y con ella la poesía, editada o en email, SMS, MSM o Facebok, dicen más que mil imágenes. Y lo dice de manera perfecta, con imágenes clásicas y diferentes, porque se forman de manera directa, sin intermediarios, en la mente de cada lector-espectador.

Jean Cohen cree que hay modos de percepción de la vida que son exclusivamente poéticos: *“El crepúsculo, la bruma, océano, las ruinas, los barcos hundidos, todo lo que contribuya a disolver límites”*, acota. Y eso es cierto. Pero creo que hay también acontecimientos

históricos, calamidades, realidades políticas, y entre nosotros, no sólo el paisaje sino áreas del MACABRO LATINOAMERICANO que son, esencialmente poéticos y que sólo son entendibles en su dimensión si son presentados con poesía. La Poesía como otra prosa, en una poesía de la acción y de la palabra y en especial, de la Situación. Si el Siglo XIX fue el de la Esperanza y el XX el de la Barbarie, el Siglo XXI, parece entonces entenderse como la era de los Símbolos. La Poesía es el canto del significado responsable que nos lleva al Tema, un Tema que termina también siendo poesía para poder entenderse y tener impacto. Una poesía no sólo de la palabra y de la situación, sino, también, en la mejor tradición renacentista, una poesía de la Forma. La Forma, como manera de convertir el mal del siglo (la Bestia) en algo positivo (el Renacimiento)

La Forma dirige sus propias reglas que tienden a abolir todo acercamiento imitativo o representativo. En literatura esta idea existe en Coetzee, por ejemplo: escribir historias sobre un gran tema a través del poder referencial de la escritura. Pero es el cine el que ha logrado hacer popular esta investigación de la Forma como consecuencia del contenido. Una vez, en un taller, les pedí a los alumnos que tomaran una película como “21 Gramos”, y la armaran siguiendo las directrices del tiempo convencional. Al final, nos quedó una historia predecible y ya contada. Sin Forma, esa película carece de arte. Es la Forma la que le da su dimensión Renacentista. Y la poesía lo que le otorga impacto y contemporaneidad.

En fin, hoy el creador y el espectador entrenado entienden la Forma como la mitad del contenido. Han aprendido a deslumbrar y ser deslumbrados con la belleza responsable de un mecanismo derivado del Tema. Contenido y forma se influyen, se ven en un espejo, se requieren, se inspiran una al otro. Quiero decir que hoy, Tema, Forma y Poesía, finalmente, hablan de Belleza. *“Esa es la verdad del problema. La Belleza. La Belleza como poesía. No existen parámetros para la belleza sino después de que está realizada. La belleza, que no es indolente, que no lo puede ser, que no lo ha sido nunca.”*, agrega el artista cinético venezolano Jesús Soto, o le hago decir, en “120 Vidas x Minuto”.

“Nadie intenta la belleza / y queda intacto/ Esta es la ley de nuestro reino:/ tarde o temprano,/ serás largamente castigado”, dice el escritor venezolano Alberto Barrera Tyszka

El Espectador parece saber más que el artista del teatro porque recibe a diario un mejor entrenamiento. Nos pide Belleza, pero una Belleza que no sea indiferente. Y una belleza que, donde nace, es terrible. Sus percepciones sobre Responsabilidad, Forma, Poesía y Tema y la urgencia de no ser indiferentes, son nuevas en él porque Sí hay algo nuevo bajo el sol, lo nuevo es irremediable y lo nuevo nos ha asaltado siempre. El centro del pensamiento Restaurador es precisamente invalidar las ideas de lo nuevo frente a los valores de la Tradición. El creador se revela a la tradición cuando descubre la verdad del problema: la Belleza, que no es indiferente, que no lo ha sido nunca.

DE LA UTOPIA DE ACTUALIDAD AL TEATRO EN LA DERECHA

El dramaturgo nigeriano Wole Soyinka decía que en África a los niños se les enseña que la Utopía está en la naturaleza y que, en el mejor de los casos, conseguimos esa utopía en la medida en que nos dejamos absorber por el paisaje. Es decir, la utopía no corresponde a los humanos, sino que es externa a ellos

Pero en América Latina nos dicen, desde niños, que la utopía es nuestra. Que somos los hijos de héroes y que esta “raza cósmica” — cada día más cósmica por sobredosis restauradora — está predestinada a encontrar la Utopía. Así, nuestros ciudadanos se acostumbran a ver esa utopía desde la realidad, que sin embargo, no cambia. *“Pasa el tiempo y no somos mejores”*, se repite. Y la verdad es que ya nos estamos cansando de ver el cielo desde el umbral del infierno.

La utopía es, en este Siglo de la Bestia, angustia, pero esa angustia parece que no anda por nuestros escenarios, tan complacientes ellos. La angustia no se empaqueta en nuestros festivales, la angustia no divierte ni entretiene a los creadores. De festivales y temporadas, de concurso en concurso y estreno a estreno, parece que nuestro teatro se decide más por los actos que tienen sentido de actualidad, tanto en lo popular como en lo elitesco. Su fin, parece, es entretener a un espectador que, cree, desea evadirse de su realidad sobrecogedora; o entretener al creador mismo, que desea únicamente dar a conocer su visión del mundo.

El espectador entrenado pide, desde las calles de su cotidianidad normalizada a quemarropa, un teatro que tenga la valentía de deshacerse del entretenimiento. Pide una Poesía que en este siglo de la bestia le aclare. Una poesía en el escenario, un arte que le impacte, pero que le narre y le conmueva con una poesía del Tema. Y es que *“seguimos enamorados de la palabra”* y más aún: estamos urgidos de la palabra necesaria. La palabra urgente, la palabra del responsable, del autor. Nadie puede hablar de hoy como pueden hacerlo los creadores actuales, por más paralelismos que nos empeñemos en encontrar con clásicos o historias de otros contextos. Todo es nuevo. Internet es nuevo, para empezar, y con Internet, lo nuevo es un planeta entero completamente inédito; es decir, los ingredientes perfectos de un Renacimiento y una Ilustración.

En muchas de nuestras obras y escenarios iberoamericanos, más bien del idioma, seguimos sumergidos todavía de Restauración porque así lo hemos decidido los creadores, por encima del espectador. Pensamos que le damos lo que quiere precisamente en el momento en el que vivimos la peor crisis de identidad. El espectador de teatro, por su parte, se desdobra: sabe quién es en el cine y se comporta como espectador entrenado cuando se le presenta un reto; pero frente a nuestros escenarios finge cierta parálisis intelectual; con nosotros no sabe quién es y mucho menos lo que quiere, quizás porque, frente a todos, le tratamos como a un niño. El teatro termina siendo un oasis a sus preocupaciones intelectuales y filosóficas. Aquí, en los escenarios, hay belleza indiferente. Trascendencia con fingimiento.

Pero el espectador ha descubierto mucho, ha dado grandes pasos con un cine que le propone Temas y Formas que antes estaban destinadas a intelectuales, críticos y artistas. El espectador ahora se sabe mejor. Entiende lo que antes era “raro” y hasta lo exige. Reír ya

no es su requisito, divertirse tiene otros medios, distraerse lo ubica en otro contexto. Exige ahora a la obra y al creador más bien una forma y una palabra urgida o necesaria de contemporaneidad.

Y hay que decirlo, el Teatro, desde el “teatro de arte” al más comercial, anda mudo. En nuestra mudez, que no es otra que nuestras palabras predichas, comunes, cotidianas, planas y predecibles, ya no comunicamos. El arte del teatro pasó a ser lugar común. Y la mudez es hoy, como en la Restauración, un instrumento de dominación, por más en vanguardia que la mudez sea presentada. La ausencia de palabras ha terminado siendo actualidad y entretenimiento. Sin palabras fue que nos quiso siempre la Restauración.

Con nuestro cariño por el impacto visual, los temas individuales, el circo, la comedia de puertas, el Poder patrocinante y sus migajas, nuestros dramas bien hechos y nuestra risa y efecto, somos algo así como la Derecha de las manifestaciones artísticas en el Renacimiento Siglo XXI. Perdemos en los escenarios nuestra validez artística porque, en definitiva, los escenarios se han colocado a la derecha política, social y en especial, estética, del arte en el Siglo XXI. Lo peor es que no lo hace deliberadamente, sino por descuido intelectual, por tradición, seguridad, y apego a las reglas, lo que le convierte, por estos días de responsabilidad exigida, en algo así como lo mejor del arte Fascista Adulto Contemporáneo.

Quizás esta sea la razón por la que el espectador de hoy está siendo entrenado por su cine, su literatura, su televisión pero no sobre nuestros escenarios. Porque este espacio de creación, como mucha Ópera, se ha transformado en un centro desechable de tradición conservadora. Nuestro popular y al tiempo elitesco teatro Restaurador en español, de impacto, lindo, bonito y bien hecho, sigue atado en casi todas sus formas al entretenimiento, la distracción y la diversión desde lo comercial evasivo hasta lo monumental festivalero, pirotécnico, efectista y espectacular. Quizás el último Festival Iberoamericano de Bogotá 2008 no pudo explicarlo mejor, en su monumentalidad y calidad entretenida. El teatro nuestro hoy, hasta cuando se promueve en los disminuidos programas culturales, repite una sola promesa básica: *“venga al teatro, se va a divertir. La pasará bien”* En esta súplica humillante, el creador, en su desesperación por llenar la sala, es capaz de vender a su madre, colocando a Brecht, Santana o Kushner en el mismo paquete zarzuelesco del reality o *“Sólo para reír”*.

Y también, porque hemos sido nosotros los que, suplicando por atención, hemos revendido estos escenarios nuestros como catarsis. El espectador, creemos, sufre mucho durante el día, pasa horas en el tráfico, tiene estrés, enfrenta problemas en su trabajo, y entonces, le ofrecemos que venga al teatro para que se olvide de todo. Para que se relaje. Para que se evada y piense en lo hermoso que son los trapeceistas, los cicloramas de colores, los espectáculos multimedia o, más común, se eche a reír con el drama femenino, o la competencia masculina, teatro de parejas, guerra de sexo con chiste, es decir, casi cien años de ecuación restauradora probada. Nos decimos — y hasta lo proclamamos como idea — que el espectador sufre tanto en la vida que necesita evadirse un poco. Como si este mismo espectador no tuviera a su mano otra realidad, una virtual, que ciertamente le permite evadirse de sus problemas y, en algunos

casos, hasta ser otro y vivir otras vidas, como en Second Life o en el Chat nuestro de cada día.

Pero el secreto a voces que no queremos oír en los escenarios es que el espectador entrenado ya no pide entretenimiento, no desea combatir el estrés, ya no le interesa evadirse. El espectador, donde antes pidió Efecto, hoy demanda Sentido. Busca un creador que, desde las bienales de arte Sao Paulo y Venecia a los festivales de cine Sundance, Cannes y hasta los Oscars entienda que la belleza es, fundamentalmente, ética de combate, resistencia hasta la muerte y denuncia desesperada.

Ese es el espectador del Renacimiento Siglo XXI que observa, con desprecio casi merecido, a un teatro que se mantiene en la Restauración. Desde Broadway y Madrid a Buenos Aires y Santiago, pareciera que nuestra reflexión se aproxima más al pensamiento dominante del siglo pasado que a los problemas de la utopía, la revuelta y la intensidad del disgusto del nuevo tiempo.

Somos, por estos escenarios en español, pues, casi nada más que entretenimiento. Aspirina para el dolor mientras literatura, artes plásticas, cine y hasta mucha TV han decidido no sólo romper con la Restauración siglo XX, sino que además, han comenzado a hablar del dolor. Y cada vez más frecuentemente, han sido otros y no nosotros — los del teatro — los que han resuelto ser el dolor mismo, como pensaba Virginia Woolf *“No hay Shakespeare, no hay Beethoven; definitiva y enfáticamente, no hay Dios. Nosotros somos las palabras, nosotros somos la música. Somos nosotros lo que es. La cosa misma...”*

Aunque hay que decir que este renacimiento Siglo XXI tiene un efecto democratizador intelectual en todo el mundo. Los mitos del espectador de la restauración se han venido al suelo y ya no son tolerables. Requieren ser demolidos por ese otro espectador que ya está entrenado y que pide sentido. Un espectador que *levanta acta a los tiempos*, en una idea maravillosa que hoy todos sentimos: un creador que sabe cómo reflejar sus experiencias más íntimas de un modo profundo y social, es, inevitablemente auténtico. Y así, también alcanza la esfera histórica. Y yo diría, además, alcanza la belleza. Para que cuando llegue el final, podamos hablar y ser impermeables, según Zen, a *“el dolor mayor; el dolor indescriptible”*, el dolor de habernos quedado mudos precisamente cuando todos nos querían oír.

El Siglo es una Bestia, que mira para atrás sólo para verse sus pasos. El siglo es la bestia pero nosotros el Iceberg. O los ahogados. Que cada uno decida.

MUJERES SOÑARON CABALLOS, DE DANIEL VERONESE

UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS SOCIO-SEMIÓTICO

Por Hiber Conteris

La propuesta de este trabajo es llevar a cabo un análisis de la pieza de Daniel Veronese *Mujeres soñaron caballos* desde el punto de vista de la semiótica social. La obra de Daniel Veronese es vastamente conocida, tanto en Buenos Aires como en el ámbito internacional. Su actividad teatral como dramaturgo, director e intérprete se viene realizando sin interrupción por lo menos desde el año 1989, cuando junto con Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y Paula Nátoli creó el grupo de investigación teatral El Periférico de Objetos¹³. Desde 1990 hasta el año 2000, Veronese ha escrito, dirigido y/o actuado unas 27 piezas, que se inician con *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* y siguen con *Variaciones sobre B...* (1991); *El hombre de arena* (1992); *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos* y *Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna* (ambas de 1992); de 1993 son *Cámara Gessell*, *Luz de mañana en un traje marrón*, *Luisa*, *Señoritas porteñas*, *Breve vida* y la pieza radiofónica *En la mañana*; de 1994 son *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* y *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*; siguen a estas *Máquina Hamlet*, *Unos viajeros se mueren*, y *La terrible opresión de los gestos magnánimos*, las tres de 1995; en 1996 escribe *Circoneiro*, *Women's White Long Sleeve Sport Shirts* y *Ring Side*; *XYZ* y *El líquido táctil* son de 1997; *Zooedipous*, *Eclipse de auto en camino* y *Sueño de gato*, de 1998; *La noche devora a sus hijos* y *Mujeres soñaron caballos*, de 1999; *Monteverdi Método Bélico* (M.M.B.), del año 2000. Hasta ahí la información que poseo en el momento de redactar este trabajo.

La obra de Veronese y del grupo que codirige, El Periférico de Objetos también ha sido objeto del reconocimiento internacional. El Periférico... ha participado extensamente en festivales internacionales, y varias de las piezas de Veronese han sido traducidas al francés, alemán, italiano y portugués, así como editadas y/o representadas en varios países de América Latina, Europa y los Estados Unidos.

En esta vasta producción teatral, hay dos aspectos, por lo menos, que impactan a la primera lectura, independientemente del análisis del contenido. El primero es la elaborada sofisticación de varios de los títulos de esta obra — piénsese, por ejemplo, en *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho* —; y el segundo, una deliberada búsqueda del “extrañamiento” mediante la alusión a otros hechos teatrales (*Máquina Hamlet*), referencias alienígenas (*Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que*

13 La información sobre la actividad teatral de Veronese, tanto en la Argentina como fuera del país, está tomada del excelente estudio de Jorge Dubatti que aparece como prólogo de *La Deriva*, edición de seis textos teatrales de Veronese: *El líquido táctil*, *Mujeres soñaron caballos*, *Eclipse de auto en camino*, *La noche devora a sus hijos*, *XYZ*, y *Sueño de gato*. La edición incluye también los “Automandamientos”. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora S.A., 2000.

sus hijos salgan a la superficie), uso de lenguas o expresiones extranjeras (*Women's White Long Sleeve Sport Shirts, Ring Side*) e incluso el rebuscamiento de muchos de los nombres de los personajes (Michael, Peter, Nina Hagëken, Rainer, Roger, Ulrika, Bettina, Anna, Len, etc.) con poca o ninguna resonancia en el ámbito argentino/bonaerense. Estos dos aspectos no son casuales, y me referiré a ellos más adelante en el análisis del texto elegido, *Mujeres soñaron caballos* (incluso la ausencia de la preposición “con”, que normalmente acompaña al verbo “soñar”, es otro elemento desconcertante en el título de esta pieza).

Como indiqué antes, la aproximación que propongo aquí al análisis de la obra de Veronese proviene de la ciencia que conocemos como semiótica social. A diferencia de la semiótica (o semiología) propiamente dicha, que de manera muy general ha sido definida como “la ciencia que estudia la vida de los signos en la sociedad” (Saussure), o siguiendo a Pierce y más acá a Barthes y Umberto Eco como la ciencia de la comunicación¹⁴, la premisa fundamental de la semiótica social es que ningún código particular puede ser estudiado eficazmente aislándolo de otros sistemas de construcción del imaginario social. Es decir, los estudios semióticos sobre el fenómeno teatral, tanto en el análisis de los textos como en la realización escénica, han considerado estos primordialmente como un sistema de signos productores de significado, independientemente del contexto material (histórico, político, social, ideológico) en que esos sistemas sígnicos fueron representados. Ateniéndonos al enfoque propuesto por la semiótica social, el análisis del hecho teatral (tanto de la obra literaria como de la puesta en escena) debe tener en cuenta textos y contextos, agentes y objetos de significado, estructuras y fuerzas sociales y sus complejas interrelaciones. La obra de Veronese elegida para este trabajo resulta particularmente interesante para este tipo de análisis, porque en ella el contexto social e histórico, más que la acción que se desarrolla en la pieza, parece ser el factótum que desencadena los acontecimientos dramáticos de la misma. Es decir, la pieza podría incluso resultar ininteligible, prescindiendo del elemento contextual. Mi propuesta, entonces, es llevar a cabo el análisis en función de cinco sistemas logonómicos referidos al conjunto de las relaciones sociales e ideológicas predominantes en toda sociedad. Por sistema logonómico (del griego, logos, pensamiento o sistema de pensamiento, y nomos, ley o principio de ordenamiento) debe entenderse un conjunto de reglas que prescriben las condiciones de producción y recepción de significados; es aquello que indica quién puede iniciar (es decir, producir, comunicar) o conocer (recibir, entender) significados acerca de qué tópicos, bajo qué circunstancias y con qué modalidades (¿cómo? ¿cuándo? ¿por qué?). En otros términos, un sistema logonómico prescribe desde el punto de vista de la semiótica social los comportamientos en el momento de producción y recepción de significados, de modo que puede distinguirse entre regímenes de producción (las reglas concernientes a la producción de significados) y regímenes de recepción

¹⁴ Eco define la semiótica como el estudio de los procesos culturales como “procesos de comunicación”, pero señala que por debajo de ellos se establece “un sistema de significación” (Umberto Eco, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Editorial Lumen, 1977).

(las reglas que restringen la recepción de los mismos).¹⁵

Los cinco sistemas logonómicos a utilizar en el análisis de *Mujeres soñaron caballos* corresponden a otros tantos códigos de comportamiento o comunicación socio-ideológica. Son los siguientes:

(a) Código de referencia pronominal, indicando construcciones de poder y solidaridad en el texto y en la realidad social;

(b) Código proxémico, referido a la relación física de los cuerpos en tanto que defensa y usurpación del territorio personal;

(c) Código de espacio y tiempo rituales, como indicación de la relación entre el sujeto individual y la historia, y el uso ceremonial de las categorías de tiempo y espacio tanto en el texto como en la realidad social;

(d) Código de los metasignos (o de acuerdo a G. Bateson, código metacomunicacional)¹⁶ como forma de analizar los “marcadores” gramaticales y estilísticos empleados en el texto, en tanto que expresión de relaciones de poder y subordinación; y finalmente

(e) Código de género, con el que se analiza la relación hombre/mujer en el texto, y más allá del texto y la puesta en escena de la pieza en la realidad social que estos reflejan.

A. CÓDIGO DE REFERENCIA PRONOMINAL

En un estudio clásico de R. Brown y A. Gilman, publicado en 1960,¹⁷ “Pronombres de poder y solidaridad”, se establece una distinción basada en el hecho de que la mayoría de las lenguas europeas tienen dos formas pronominales, una forma tú y una forma usted, que ellos clasifican como la forma T y la forma V (del francés vous). De acuerdo al estudio, estas dos formas pronominales pueden indicar, según su uso, relaciones de poder y/o solidaridad. Se basan para esto en la teoría social de Emile Durkheim, que establece dos dimensiones fundamentales de toda forma de organización social: solidaridad (cohesión y falta de cohesión, alianzas y antagonismos, vínculos y barreras) y poder (orden, control, jerarquía). Cada uno de estos pronombres conlleva significados tanto de poder como de solidaridad, de modo que resultan potencialmente ambiguos. Por ejemplo, la forma “Tú” puede significar intimidad si se usa frente a un igual, pero también puede indicar superioridad o desprecio si es usada frente a alguien a quien se considera inferior; la forma “V” (“Usted”), por otra parte, puede indicar respeto frente a un desconocido o un superior, pero si se usa ante un conocido o amigo, indica frialdad o distanciamiento.

15 Consultar Roberto Hodge & Gunther Kress, *Social Semiotics*, New York, Cornell University Press, Ithaca, 1995, particularmente la sección “Ideological complexes and logonomic systems”, p. 2-5, sobre este tema.

16 G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Londres, Granada, 1973.

17 R. Brown y A. Gilman, “Pronouns of power and solidarity”, en T. Sebeok (editor), *Style in Language*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1960.

En el caso de *Mujeres soñaron caballos* no se usan ni el “Tú” ni el “Usted”, sino, de acuerdo al habla rioplatense, el pronombre predominante es el “vos”. Esto se explica, porque los seis personajes de la pieza son tres hermanos (Rainer, Iván, Roger) y sus tres esposas; respectivamente, Ulrika, Lucera y Bettina. El trato entre estos seis personajes es, por lo tanto, mayormente informal. Sin embargo, el uso del “vos” tiene distintas connotaciones de acuerdo al contexto en que es usado. Por ejemplo, en un momento Lucera le dice a su esposo Iván: “Estoy preñada de recuerdos que me faltan. De cosas que me faltan. Y vos lo sabés”. El “vos” establece aquí un claro distanciamiento entre los dos cónyuges, porque ese presunto conocimiento compartido en realidad no los une, sino que parece separarlos; a la vez, excluye a todos los demás del significado de ese diálogo, de modo que la función del pronombre es aquí limitativa, distanciadora, excluyente, prácticamente opuesta al uso primordial que el “vos” tiene en el habla rioplatense. Poco después, en una discusión con Bettina a propósito de un libro de cocina que esta se llevó de la casa de aquella, Lucera le dice en tono acusador: “¿Lo agarraste vos, Bettina, no es así?”. A lo que responde Bettina: “Pero vos me lo prestaste, Lucera”. Y Lucera insiste: “¿Lo agarraste vos, Bettina? Contestame solamente eso”. Aquí estamos en pleno antagonismo entre las dos mujeres, y es verosímil imaginar a las actrices que representan estos papeles poniendo énfasis muy diferentes en cada uno de los “vos” utilizados en estos tres parlamentos.

El análisis podría extenderse mucho más, pero sólo quiero mencionar otros dos aspectos del uso o no uso pronominal. Los personajes a menudo al dirigirse a los otros añaden el nombre del aludido, sin que esto resulte siempre necesario. Por ejemplo, en una escena a solas entre Iván y Bettina, refiriéndose aquel al matrimonio de esta con Roger, Iván le dice: “Le llevás casi veinticinco años, Bettina”. Puesto que sólo están los dos en escena, el vocativo parece innecesario, pero aquí cumple una función no sólo recordatoria, sino humillante; el uso del nombre es intencional, para subrayar la diferencia de edad y también la diferencia de condición entre Roger y su esposa. Si Iván hubiese utilizado el vos, diciendo por ejemplo: “Pero vos le llevás casi veinticinco años”, la frase no hubiese tenido un impacto tan demoledor.

Otro caso interesante que se da pocas veces en la pieza, es la sustitución del pronombre y del nombre por un apelativo. Ulrika y Rainer hacen uso entre ellos en dos ocasiones del apelativo “amor”; en otra Ulrika llama a Rainer “corazón”. Pero estos apelativos aparentemente cariñosos son enunciados en un clima general de violencia y antagonismo, de modo que en lugar de dulcificar la relación y la atmósfera de la obra contribuyen por oposición a reforzar la incomunicación existente entre las tres parejas y entre cada uno de los personajes con los demás.

En suma, el análisis pronominal nos remite a una situación externa condicionada por los elementos históricos y sociales que constituyen el contexto de la misma.

B. CÓDIGO PROXÉMICO

En 1966, el antropólogo Edward Hall propuso el término proxémico para referirse al conjunto de significados implícitos en las relaciones físicas en el espacio, específicamente por proximidad (lo que explica el nombre del código) y distancia.¹⁸ Distancia normalmente indica indiferencia o alienación en una relación, en sentido positivo o negativo; proximidad significa una fuerte relación que también puede ser de carácter positivo (amor, intimidad) o negativo (agresión, hostilidad). Este código no puede ser aplicado universalmente, porque cada cultura tiene sus peculiaridades respecto a la relación física de los cuerpos, y es en ese sentido que el comportamiento de los actores en escena en la pieza que estamos analizando tiene que ser interpretado en función del código social vigente aquí y ahora, en esta cultura y en un momento específico de la misma.

La lengua castellana tiene una serie de expresiones que aluden al comportamiento físico entre dos o más personas. Por ejemplo, “guardar o mantener distancia”, “mantenerse aparte”, “no meterse”, “conservar su lugar”, “dar la espalda”, “mirar de arriba”, “echarse atrás”, “acortar distancias”, etc. Aunque a menudo estas expresiones se entienden en sentido figurado, lo que en realidad expresan es una ecuación básica entre el ordenamiento de los cuerpos en el espacio físico y la relación entre las personas en el espacio social. Los dos ejes espaciales considerados aquí (proximidad y distancia) actúan simultáneamente para determinar significados ideológicos que pueden expresar solidaridad o relaciones de poder y dominación.

Naturalmente, el análisis de un texto dramático como el de *Mujeres soñaron caballos*, que cuenta con escasos escolios, sin considerar su puesta en escena, dificulta la aplicación de este código. Sin embargo, hay suficientes elementos en el texto como para advertir que la relación espacial de los personajes en escena juega un papel decisivo en la interpretación de su comportamiento. Relaciones “distantes” se expresan a través de la distancia física, y eso es lo que ocurre mayormente en la pieza. La frialdad de las relaciones entre Lucera y Bettina, por ejemplo, y en menor grado entre estas y Ulrika, nos hace suponer que estas mujeres “conservan la distancia” al hablar entre ellas, sin que ocurra ninguna demostración de afecto o simpatía que suponga la proximidad física.

En cuanto a los hermanos, todos ellos. Dos de los hermanos, Rainer e Iván, son afectos a los juegos de manos, y hay varias situaciones en que fingen boxear e incluso ruedan abrazados por el piso. Los juegos de manos son siempre ambiguos, porque pueden resultar de la confianza mutua y de la amistad, el afecto y la camaradería, pero también pueden enmascarar una seria rivalidad, como la que se expresa sobre todo entre Rainer y Roger. Un escolio de la escena cinco resulta muy explícito en cuanto a esto: “Los tres hermanos comienzan a hacer

una serie de gestos. Rainer e Iván siguen a Roger no con mucho entusiasmo pero llevados como si se pusiera en juego la hermandad. Roger más divertido trata de confundirlos para que se equivoquen, pero hay algo común en el manejo de los tres cuerpos.”

En relación con el código proxémico, puede traerse a colación una idea que introduce Veltrusky, uno de los miembros de la escuela lingüística de Praga, a propósito de la relación entre personajes y objetos en la representación teatral. Veltrusky describe un movimiento dual de la significación a la acción y viceversa. Así, los actantes humanos pueden ser vectores de la acción, o ser ubicados en una escala de lo que él llama *human props*, en calidad de objetos con poca participación en la acción pero aun así considerable significación para la inteligibilidad de la pieza. Precisamente la distancia o, mejor, el distanciamiento físico que puede adivinarse entre los personajes de *Mujeres soñaron caballos* los relega a menudo a la condición de simples objetos, objetivándolos o despersonalizándolos. No es de extrañar que el segundo de los “automandamientos” que Veronese se impone en su manera de concebir el teatro indique: “Promover un principio de sustitución de los actores vivos por objetos. Un cambio íntimo y privado con el fin de lograr una dimensión que no tenga referencialidad en nuestra vida cotidiana.”¹⁹ Y para la cabal interpretación de lo que significa este proceso, debemos remitirnos una vez más a las condiciones imperantes en el medio social que contextualiza la acción, es decir, la Argentina presumiblemente de los años setenta u ochenta.⁸ Yo me atrevería a decir, sin embargo, que la referencialidad existe, porque no sólo la masificación de la sociedad, sino, más aún, el ejercicio abusivo del poder en la sociedad argentina y latinoamericana ha operado esta sustitución de las personas (no olvidemos que en el latín “persona” significaba “máscara”, es decir, “actor”) en objetos.

C. CÓDIGO DE ESPACIO Y TIEMPO RITUALES

Como se recordará, los personajes de esta obra son tres parejas constituidas por tres hermanos y sus respectivas esposas. Conviene mencionar aquí la escueta descripción que Veronese hace de estos personajes: Rainer es el esposo de Ulrika, y aunque no sabemos su edad precisa es el segundo de los tres hermanos; Ulrika tiene alrededor de treinta años; Iván es el mayor, tiene alrededor de cincuenta y cinco años, y su esposa, Lucera, solo veinte; Roger, el menor, tiene alrededor de treinta años, de constitución atlética; su esposa, Bettina, alrededor

19 En *La Deriva*, op.cit, p. 309. Por otra parte, Jorge Dubatti, en el ensayo introductorio a este mismo libro, refiriéndose a lo que él llama “poética de lo mínimo” en el teatro de Veronese, hace notar que en este “los objetos adquieren enorme protagonismo. El minimalismo de Veronese se vincula con su voluntad de infrascencia: el lector se asoma a universos cuyas claves nunca comprenderá totalmente, siempre estará limitado a una percepción oblicua e incompleta, nunca podrá completar el sentido del texto gracias a alguna explicación pedagógica (p. 26-27). Por su parte, el propio Veronese, en el segundo de sus “Automandamientos”, se propone “Promover un principio de sustitución de los actores vivos por objetos./ Un cambio íntimo y privado con el fin de lograr una dimensión que no tenga referencialidad en nuestra vida cotidiana” (p. 309).

de cincuenta y cinco años. La acción transcurre en la nueva casa de Roger y Bettina, y, según nos hace saber Lucera, se inicia alrededor de las 8 y 15 de la noche. Ya hemos dicho que la relación entre estas tres parejas, e incluso entre los miembros de la misma, es mayormente antagónica, conflictiva. El hecho de que estén reunidos para cenar en casa de Roger y Bettina, la pareja sin duda más desequilibrada (en términos de edad) de las tres, contribuye a aumentar las posibilidades del conflicto. Por otra parte, Roger se siente atraído por Lucera, la esposa de Iván, y tanto este como Bettina lo advierten. También Lucera, que rechaza los avances de Roger.

Se podría pensar que se trata de una reunión fraternal, pero nada de eso. La idea de reunirse para cenar surgió a causa de un encuentro fortuito entre Roger y Bettina por un lado, y Rainer y Ulrika por el otro, en un espectáculo de boxeo, pero la invitación resultó forzada. Al comienzo de la escena cuatro, Lucera describe el lugar en que se encuentran: “El lugar en el que estábamos celebrando la reunión era una readaptación de un viejo depósito abandonado, en el ultimo piso de un edificio. Daba la impresión de haber sido redecorado a las apuradas. Cada mueble ubicado para ocultar alguna mancha de humedad en la pared. Lo mismo con las alfombras en el piso. Y la mesa. Había unas lámparas de pie. Un televisor desenchufado. Cajas embaladas aún sin abrir. Decenas de paquetes envueltos en papel de diario y atados con un hilo. Infinidad de paquetes. Todo casi destruido. El edificio en general estaba casi destruido”. Todo induce a creer que el lugar elegido para la reunión adquiere un carácter simbólico de algo que está ocurriendo más allá de la estricta acción teatral. Bettina lo sugiere al referirse al comportamiento de Lucera: “Ella está así porque la violencia es el tema de nuestros días. Necesita descargar la violencia en alguien.” El espacio escénico, por lo tanto, así como el momento de la acción, son instancias rituales, que nos remiten nuevamente al contexto social; y en el caso concreto de esta pieza, ese contexto es la Argentina de las últimas décadas. Una declaración del propio Veronese resulta ilustrativa a este respecto:

Hago teatro para hacer visible lo que culturalmente de ninguna forma y bajo ningún pretexto puede serlo. Y es gracioso, el resultado tiene algo de revolución: lo que se verá será doblemente visible ya que ese hecho se alumbra por sobre el resto de lo escenificado, solo por estar en el lugar inadecuado. Esa es mi cuestión, la que con más interés me mueve a realizar escritura en teatro.²⁰

D. CÓDIGO DE LOS METASIGNOS O CÓDIGO METACOMUNICACIONAL

G. Bateson, en el libro que hemos citado antes (consultar nota 4), propuso el término “metacomunicación” para aludir a la comunicación acerca de la comunicación. Un vocablo más empleado es “metasigno”. En ambos casos, estas categorías aluden a las “marcas” o “signos”

20 Citado en el prólogo de Jorge Dubatti (*op.cit.*, p. 27).

lingüísticos que un individuo o un grupo emplean para afirmar su identidad (caso del individuo) y dar cohesión ideológica en el caso del grupo, diferenciándolo de otros. Este código adquiere especial importancia en relación con la obra de Veronese, debido a algo que explica muy bien Jorge Dubatti en el prólogo al que nos hemos referido en varias ocasiones. Dice Dubatti:

El teatro de Veronese trabaja con la noción de personaje como figura de discurso, a partir de una ruptura de la forma de representación realista, de construcción psicológica del sujeto. Muñecos hechos de palabras, sus personajes poseen dos características del lenguaje de los títeres: la síntesis y la artificiosidad del efecto teatral [...] El lenguaje que compone la materia de los personajes construye una referencia ilusoria que no posee “realidad de remisión”. La conclusión es que no hay otra realidad que el lenguaje, que no hay realidad detrás o más allá del lenguaje y, por lo tanto, la referencia siempre desemboca en la autorreferencia lingüística, es decir, metateatral [...] No importa tanto lo que se cuenta sino el vehículo de ese relato [...] El acontecimiento es el lenguaje.²¹

Las particularidades del lenguaje empleado por un individuo o por un grupo se relacionan con la noción de acento, propuesta por Voloshínov. Al referirse a la multiacentuación del signo, Voloshínov describe el lenguaje como normalmente dialógico, es decir, el sitio de encuentro de voces e intereses competitivos. Si el lenguaje se torna monológico, eso es una indicación de la activa supresión de la diferencia, debido a una fuerza superior (dominante). Los textos monológicos, por lo tanto, se apoyan en estrictas reglas monológicas, reglas que no permiten la oposición ni siquiera la participación del inferior (dominado). El significado codificado en este lenguaje monológico es que encubre una ideología de poder absoluto. En cambio, los códigos dialógicos y pluralistas implican la existencia de varias formas de oposición, resistencia o negociación dentro de un grupo. Al nivel del signo individual, esta oposición se expresa a través del fenómeno de la multiacentuación.²²

Una noción próxima a la de Voloshínov es el concepto de antilenguaje, empleado por Halliday.²³ Según él, en un antilenguaje, el lenguaje existe primordialmente para crear la identidad de un grupo y afirmar su identidad frente a un grupo dominante. La función interpersonal predomina sobre la función ideativa (es decir, la de comunicar ideas). Los antilenguajes excluyen a los extraños, a la vez que expresan la ideología del antigrupo, aunque se derivan del lenguaje dominante y son parásitos del mismo, adquiriendo sus formas o expresiones incomprensibles mediante una serie de transformaciones simples pero peculiares, *ad hoc*.

¿De qué manera se aplica esto al análisis de la pieza de Veronese? Aunque no es posi-

21 J. Dubatti, *op.cit.*, p. 24.

22 Consultar V. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, New York, Seminar Press, 1973.

23 M.A.K. Halliday, *Language and Social Semiotics*, Londres, Edward Arnold Editor, 1978.

ble realizar aquí una exégesis minuciosa del lenguaje empleado por cada uno de los personajes ni del grupo en su conjunto, hay signos claros de que ciertas “marcas” o temas recurrentes del diálogo constituyen algo así como una complicidad sobreentendida entre todos ellos. El más notorio, sin duda, es el tema de los caballos, vinculado también al del “pony” que Rainer regaló alguna vez a Bettina y a Roger, y que este terminó por matar, empujándolo a un pozo de cemento. El tema de los caballos lo introduce Ulrika en la primera escena al relatar un guión de cine que está escribiendo. Se trata de una mujer que acaba de cometer un crimen; luego se asoma a la ventana y ve un desfile de soldados montados en sus caballos; los soldados saludan a la mujer. Ulrika dice: “El hecho es que esos hombres profundamente asesinos y marcados por la violencia que deben ejercer se vuelven, para la mujer que los está mirando, personas confiables y queribles. La mujer siente deseos de ellos, deseos de aparearse con ellos...” El signo “caballo”, entonces, en este breve parlamento, aparece asociado a tres cosas: crimen, violencia y deseo sexual. Estas son las tres “marcas” que me parecen dominantes en la pieza.

El crimen se concreta en la escena final, en que Lucera dispara contra Roger primero, luego contra Rainer, Ulrika y Bettina. El deseo sexual en el símbolo de los caballos es muy claro: la mujer del guión quiere “aparearse” con “ellos”, es decir los soldados, pero “aparearse” es un verbo generalmente reservado para los animales, los caballos en particular. Más adelante, siempre refiriéndose al guión de Ulrika, Rainer dice:

Vos das a entender entonces que los caballos son los culpables de la degradación de la especie humana. Quiero decir que todos verán algo provocativo en la imagen de esos policías porque están sobre caballos sudorosos, seguramente. Y tiene cierta lógica. Está comprobado que las adolescentes sueñan con caballos cuando se empiezan a desarrollar sexualmente.

Bettina comenta: “Yo pienso que el caballo es un bello animal. También las mujeres adultas podemos soñar con caballos. ¿Por qué no?” Y en su penúltimo parlamento, cuando solo ella e Iván están vivos, Lucera describe una imagen que bien pudiera ser una visión o un sueño:

Y pasó lo inevitable, lo que estaba necesitando que pasara desde hacía años: una gran estampida de animales se desató por el cuarto. Ahora podía empezar a distinguir qué había en el fondo. Impetuosos. Ardientes caballos. Eran caballos de distintas razas y tamaños. Hermosos caballos. Era una visión maravillosa. Se venían hacia mí. Deseé subirme a uno de ellos y escapar lejos. Lejos. Pero pasaban a mi lado sin verme. Nerviosos. Altaneros y recios. Sólo podía atinar a mirarlos pasar. Embelesada. Dulcificada.

Es preciso recordar que según se explica a cierta altura de la pieza, Lucera fue encontrada por Iván en un descampado de Córdoba, cuando aún no tenía un año de edad, y metros

más adelante encontraron desbarrancados los restos de un sulky y los cuerpos del caballo y de los padres. La explicación dada por Iván es que en esa época proliferó en la sierra cordobesa un virus que atacaba a los caballos y los hacía lanzarse al abismo. Ese virus, metafóricamente, bien podría ser el de la violencia.

El tema o “marca” de la violencia reaparece constantemente en el lenguaje de la pieza. Rainer dice: “Pero la verdad es que todo el mundo se violenta por cualquier cosa. Sin embargo, si le preguntamos a cada uno de los habitantes de este país todos dicen querer la paz. ¿Se puede entender?” Para agregar, poco después: “No faltará mucho para que la gente que se quiere y se respete se golpee en la calle sin la mínima justificación. ¿Eso es la vida? ¿Es esa la vida que quiero para mis hijos?” Bettina confirma: “Hay demasiada violencia en esta ciudad”. Y finalmente Lucera, que acaba de asesinar a cuatro personas, reflexiona: “¿Hay una sola forma de violencia? Hay un nuevo tipo de violencia en el aire. Obviamente yo nunca mataría. No soy del tipo de persona que lo haría”.

Volviendo a la naturaleza del código empleado en esta sección, el contenido anecdótico de los parlamentos citados es de menor importancia. Jorge Dubatti señaló antes la “autorreferencialidad” del lenguaje empleado por Veronese en sus obras, la naturaleza “meta-teatral” de ese lenguaje. Es en ese sentido que los tópicos, expresiones y vocablos empleados funcionan como signos o marcas distintivas de los personajes de la pieza y le confieren especial coherencia y unidad a la misma, constituyéndose en un código dialógico y pluralista que a la vez puede describirse como un “antilenguaje” respecto a otras obras del mismo autor.

E. CÓDIGO DE GÉNERO

Examinemos brevemente ahora, a manera de conclusión, el último de los códigos o sistemas logonómicos propuestos para el análisis de la pieza. Se trata de considerar las relaciones de género, hombre/mujer, no sólo en la obra, sino en el contexto social en que esta se inscribe. En *Mujeres soñaron caballos* los géneros están repartidos equitativamente: tres mujeres, tres hombres. Hay una gran disparidad de edad entre los mismos: Iván, con cincuenta y cinco años, es el mayor; le sigue Bettina, casi de su misma edad; Rainer es el tercero; luego Roger y Ulrika, casi de la misma edad; finalmente Lucera, de veinte años. El título subraya el protagonismo femenino de la pieza, *Mujeres soñaron caballos*. Se hizo notar al comienzo de este trabajo que llama la atención la ausencia de la preposición “con”, que normalmente sigue al verbo “soñar”. Esto parece alterar la función gramatical del predicado, convirtiendo la frase en una declinación nominativa. El sujeto podría ser reversible: “caballos soñaron mujeres”. No parece haber duda que hay una fuerte ligazón entre el complemento “caballo” y el sujeto “mujeres”; el caballo, tradicionalmente, funciona como símbolo de masculinidad, o mejor aún, “virilidad”. Se puede decir de un hombre de gran vigor sexual que es un “potro”. En la pieza,

Rainer recuerda que las adolescentes, al entrar en la pubertad, sueñan con caballos. Bettina agrega que las mujeres adultas también pueden hacerlo. Atendiendo a todo esto, uno diría que el supuesto protagonismo femenino señalado en el título no es más que un camuflaje; en realidad, los verdaderos protagonistas son los caballos, vale decir, lo masculino, la virilidad, el machismo.

La pieza apunta decididamente a un sistema de dominación patriarcal o fálica. Iván está casado con una mujer treinta y cinco años menor a quien trata como una hija; Roger está casado con una mujer casi veinticinco años mayor a quien ignora sexualmente (ya se ha visto que corre siempre detrás de Lucera), pero en quien tampoco reconoce la figura materna, puesto que el trato es indiferente cuando no despreciativo (uno de los escolios de la escena cinco dice: “Roger se levanta violentamente y le pega dos cachetazos a Bettina”; y hubo antes otras amenazas). Rainer y Ulrika parecen tener una relación más normal, ambivalente, por lo menos, pero hay un reproche muy significativo que Ulrika hace a su marido: “No hay hijos, Rainer. Nunca quisiste tener hijos. Por lo menos conmigo”. Y en otra ocasión: “Quiero ser un ama de casa normal. Y sé que no lo voy a ser nunca si sigo al lado tuyo. Eso es todo”. En definitiva, la obra transcribe a nivel microcósmico un sistema de relación de géneros que resulta coherente con el clima de violencia dominante en el contexto social, en que la presencia del militarismo (los soldados del guión de Ulrika), la sublimación del machismo simbolizado en los caballos, la frustración y represión sexual acotada en la doble relación Roger/Bettina, Roger/Lucera, han relegado a la mujer a un rol de sometimiento y degradación. Este rol alcanza apenas una cuestionable redención en el acto final de Lucera, representante de la generación más joven, cuando en una acción de violencia inusitada da muerte a cuatro de los personajes de la pieza y sólo perdona a la figura simbólica del padre, Iván, antes de la confesión con que culmina la obra: “Estoy embarazada, Iván”.

Lo que equivale no necesariamente a un perdón a Iván, sino a un acto de gracia para con el hijo por venir.

ESCRITURA PARA LAS TABLAS:

TRAZAS EN EL VIENTO

Por S. V.

Lo primero que todo creador crea es la nada, es decir, el espacio para la creación. Este espacio no viene dado de antemano: es preciso crearlo de manera análoga a como se crea el vacío en física. Este no será, entonces, un espacio sin nada, este será un espacio con nada. Es en esa nada donde la obra vivirá. Como en la poesía, antes que el sonido hay que escuchar el silencio de las palabras: su escritura es la sombra de ese silencio. Así la forma no será una imposición del creador a la materia, no se tallará la materia hasta hacerla cantar con voz ajena, no se la forzará para expresar al Yo creador, sino que la forma será una epifanía de la materia misma²⁴.

Sólo así el arte será como esa luz, “primer animal visible de lo invisible”, de la que nos hablara Lezama Lima.

Una de las funciones más importantes del arte es su ruptura de la continuidad. Ruptura de la continuidad de lo real, de la continuidad de lo cotidiano, de la continuidad de lo histórico. Ese es su sentido verdaderamente subversivo.

El arte como generador de realidad poética rompe con lo dado real, engendrando deseos no autorizados, introduciendo a los espectadores en un diálogo no real pero posible, abriéndolos a imágenes anhelables, sin inducir esperanza, que es sólo presente postergado, estupefaciente para la desesperación. La esperanza es el más pesado de los males en la Caja de Pandora, por eso se encuentra en el fondo, y su oscuro peso no es justo descargarlo sobre la espalda de los hombres. Con la promesa de otra vida después de esta, el hombre perdió su sentido trágico, que tan favorable y fructífero ha sido para el teatro.

El arte genera una tensión necesaria entre el yo y lo otro, entre creación y realidad, entre individuo y sociedad. El tiempo del arte transcurre entre el tiempo cotidiano y el tiempo histórico, el espacio del arte está entre la vida personal y el mundo. Y la presión de la realidad, la presión de la vida, hacen denso el lenguaje hasta la poesía, tal como lo advertía Eliot.

La historia es más larga que nuestra vida, pero el arte permanece con más sentido que la historia misma. Como dice Hölderlin, “lo que permanece lo fundan los poetas”.

Todo arte inscrito en categorías estéticas impuestas es parasitario e innecesario.

Escribimos teatro, no a partir de una estética establecida que nos impondría unos moldes, que nos sometería a unas variables previamente determinadas, sino desde la poética, que es anterior a la palabra misma.

El verbo primigenio, el verbo del Paraíso es el silencio. Sólo después de la expulsión emerge la palabra, producto exclusivamente humano — que Dios ignora y sospecha — como una necesidad de los desterrados para decir lo no evidente. Más allá del nombre diferencia-

24 José Ángel Valente.

dor de las cosas, el lenguaje busca descifrar el canto que las cosas callan cuando las estamos mirando. Aceptar la representación es asumir una distancia con lo real, es poner un vestido a la naturaleza. Pero la realidad continúa pidiendo palabras; pero la verdad sigue esperando palabras. Donde la representación sí tiene una función fundamental es en su capacidad de mostrar lo invisible.

Hay que cuidarse de escribir obras útiles: el público las usará como pañuelos desechables.

Hay que cuidarse de escribir obras maestras: olvidarán pronto que fueron engendradas en el amor, y terminarán ejerciendo un poder que aniquilará al autor mismo, y le sacarán los ojos. O, lo que es peor, terminarán cómplices de algún no deseado poder.

La putica Monelle decía,

El mismo deseo de lo nuevo no es más que la apetencia del alma que desea formarse. Y las almas desechan las formas antiguas, así como las serpientes sus viejas pieles. Y los pacientes coleccionistas de viejas pieles de serpiente entristecen a las serpientes jóvenes porque tienen sobre ellas un poder mágico.

Pues aquel que posee las viejas pieles de serpiente impide la transformación de las serpientes jóvenes.

He aquí por qué las serpientes desnudan su cuerpo en el verde sendero de una espesura profunda.

Y una vez al año, las jóvenes se reúnen en círculo para quemar las viejas pieles.

En un medio como el nuestro, tan seducido y manipulado por las luces del espectáculo que han introducido las grandes temporadas, los festivales y el comercio del arte, la discusión sobre si la poesía es madre de verdad o de belleza, o si es hija de verdad o de belleza, o si es hermana de verdad o de belleza, es provechosa y necesaria.

Cuando el poeta tiene urgencia de verdad termina engendrando belleza, y cuando siente urgencia de belleza termina generando verdad. Y este corredor infinito que lleva de la verdad a la belleza y de la belleza a la verdad, es el espacio poético por excelencia.

Cuando Rimbaud dice esa cosa terrible “Ayer senté a la belleza en mis rodillas y la encontré amarga”, resulta de una belleza que conmueve tanto como la verdad que dice. Parecida a los cuadros de Bacon o a las obras de Shakespeare en donde el horror de la tragedia ha encontrado una belleza tal que le sirve de conducto a la verdad que nos dice.

La belleza sola nos aliena.

La verdad sola nos mata.

Pareciera, sin caer en moralismos, que la verdad del arte es amante de la bondad y de la justicia.

El arte es una verdad bella de una belleza verdadera.

La obra no tiene por qué operar como solución de los problemas no resueltos de la

realidad, sino como la manera más poética posible de poner en estado de alerta al espectador.

No se busca suprimir las contradicciones, sino exacerbar la sensibilidad del espectador hacia las contradicciones mismas.

El teatro es, por excelencia, el arte de las contradicciones: un personaje expresa un sentimiento, expone un pensamiento, y otro personaje dice luego lo contrario, sin que el autor se falsee, sin que el autor mienta: cada personaje lo dice desde la veracidad de su yo. Así, el teatro usa naturalmente la heteronimia, tan cara y buscada por tantos poetas, haciendo transparente la contradicción latente en todo autor no apoltronado en el triste trono de su ego. La contradicción palpita en el corazón mismo del teatro. De ella surge el diálogo, diálogo que devela el conflicto. Del diálogo nace la belleza. Del conflicto emerge la necesidad de verdad.

Mas no es tarea del dramaturgo resolver el conflicto en el escenario, sino evidenciarlo.

Sin embargo, es más importante el conflicto que pueda surgir entre obra y espectador, que el conflicto que pueda surgir entre los diversos personajes de la obra.

¿Cómo devolverle a la gente su condición de espectador, a cambio de la de cliente o partidario que le ha asignado hoy el teatro entre nosotros?

[. . .]

En medio del horror que nos rodea, el teatro no será la ilustración de ese horror, el relato de la sangre, sino la búsqueda de resistencia contra ese horror.

“El terror sobre el que escribo no viene de Alemania, es un terror del alma”, decía Edgar Allan Poe. El terror desde el que escribo viene de Colombia, y es un terror del alma. Escribo desde el miedo, y desde mi defensa contra aquello que lo produce. Tiemblo, luego existo.

La historia de la humanidad no puede seguir considerándose aparte de la historia del planeta, y sus peligros. Ya no se cuelga a los insumisos de los árboles, no porque hayamos ganado un elemental sentido de humanidad, sino porque ya no hay árboles.

No concibo el teatro como producto.

El teatro como producto no perturba nada, embota la sensibilidad. Y “lo que viene al mundo para no perturbar nada, no merece consideración ni paciencia”, como nos enseña René Char.

No concibo el teatro como producto, concibo el teatro como obra de procesos.

No concibo la dramaturgia como producto, sino como un elemento dentro de los procesos del teatro.

Al no considerar la dramaturgia como producto, esta se libera del mercado, de sus intrigas y veleidades, y obtiene una libertad que sólo el poeta ha querido y podido ganar.

Hay que agradecer varios factores que han propiciado y mantenido esta libertad dentro del teatro:

1.

La poesía que, sin respeto por los lindes y aduanas que otros géneros artísticos han levantado para conservar su pureza, ha inundado felizmente en algunas ocasiones el terreno

del teatro, fertilizándolo como el Nilo lo hace con el desierto, aunque con menor frecuencia de lo deseable.

2.

La expresión en primera persona. El narrador omnisciente está suprimido y, siempre “yo es otro”.

3.

El lenguaje fragmentado, no lineal, no discursivo, no narrativo.

4.

La acción no naturalista, no lineal, no sucesiva.

5.

La atmósfera no ilustrativa, no pintoresca, no anecdótica, que incorporaron las artes plásticas y visuales: los elementos espaciales abstractos y surreales que supieron introducir en la escena.

6.

La gran perturbación que infiltró Artaud, gran subversivo de la acción y del espacio escénicos; la mierdra, el humor patafísico y el viento libertario que introdujo, no sin dificultades, Alfred Jarry; y el inquietante silencio que supo traer Samuel Beckett y la confusión que dejó entrar. (Para Beckett las palabras intentan suplantar las cosas por su cadáver: el significado).

El principal enemigo del teatro es el éxito. (El reconocimiento exige de conocimiento.) Cuando la obra alcanza el éxito, unifica al público: las diferencias se olvidan, las contradicciones se soslayan. Nunca busco la unanimidad del público, sino, por el contrario, pretendo su división. Sobre todo y especialmente, pretendo su división por lo que callan.

El principal error del teatro es ser ilustración de la realidad, del lenguaje, del espacio, del tiempo. Y entre más ilustrativo alcance a ser, mayor es su pérdida de sentido.

Ha resultado ahora cierta la frase de Heiner Müller, “Una obra que tenga pies y cabeza es incapaz de expresar el mundo hoy”.

TEATRO CUBANO: ¿NUEVO MILENIO?

Por Norge Espinosa Mendoza

1.

Entre las historias más retardadas de la cultura cubana se encuentra la de su mundo escénico. La necesidad de replantearla mediante abordajes que no incluyan solamente la recopilación de críticas y reseñas, sino la posibilidad de entender como un sistema todo lo que ese ámbito encierra, es una de las carencias más obvias de un quehacer que, debido a esa escasa noción de su propia tradición y memoria, parece comenzar casi siempre de cero. La sorpresa con la cual un nuevo talento descubre que sus indagaciones pueden estar enlazadas a la de una figura precedente es la expresión más evidente de ese agujero negro. Reinventarlo todo porque pocos se dan a la tarea de historiar, descubrir sobre la obra misma los antecedentes que hubieran podido dilatar y catalizar el alcance de esos experimentos, son, entre otras actitudes, las que caracterizan mucho de nuestro teatro. Reaprender la tradición en términos progresivos, para sacar de ella un provecho no solo de museo, es una misión imprescindible. Tanto como demorada. Así llegamos al nuevo milenio. ¿Nuevo milenio, nuevo teatro cubano?

2.

A inicios de los años 40 se fundamentó en Cuba la idea de un teatro de arte, enfrentado como espejo reactivo a la voluntad comercial que hasta ese momento primaba en nuestra realidad teatralizada. El mundo de la escena se establecía firmemente, hasta esos nuevos acontecimientos, como un reflejo paródico de la vida cubana, a la que entendía como comedia de enredos y absurdo. El costumbrismo, el linaje ya descolorido del bufo creado en 1868 por artistas criollos y del cual derivan las posteriores líneas de una *commedia dell'arte* nacional, eran la máscara ya, más que el rostro, de un rejuego teatral entre nosotros. En 1935 se desploma parte del Teatro Alhambra, cuartel de mando de ese tipo de expresión, y aunque sus estrellas corren a otros coliseos en pos de nuevos públicos (el Payret o el Martí, muy cercanos), algo se había ido al piso con la fachada de ese famoso y mal mirado sitio, “teatro de hombres solos”, que es sin embargo uno de los más evocados instantes de la historia escénica de la Isla. Edulcorado, atacado, vilipendiado, llorado, embalsamado y resucitado, el Alhambra es un antes y un después, en el cual, sobre todo, se consolidó una posibilidad que hilaba música y representación en una fórmula que, entre 1927 y 1935, aprovecharon grandes compositores (Lecuona, Roig, Prats, Anckermann...) para sus propios empeños como autores de zarzuelas y revistas cubanas, de las cuales emanó, literalmente con voz propia, el mito de la mulata elevada a soprano, en piezas como *María la O*, *Amalia Batista* o, por supuesto, *Cecilia Valdés*. Al tiempo que eso ocurría, nace el Teatro La Cueva, que impone ya los primeros pasos de una renovación teatral, representando sin concha del apuntador ni otros recursos anticuados piezas de Evreinof y Pirandello.

La creación de la Escuela de Arte Dramático fue un hecho que no dejó impávido a nadie. Mientras las estrellas ya afincadas en el escenario o la radio se burlaban o dudaban de una formación rigurosa de actores y directores a partir de las técnicas provenientes de Europa o Estados Unidos de América, una generación de jóvenes llenó esas modestas aulas donde profesores de respeto impartieron, por un tan modesto como risible salario, las disciplinas del futuro arte dramático cubano. De ahí surgieron los talentos que hasta 1959 se empeñaron “por amor al arte” en dignificar la idea de un teatro nacional que pudiera saberse a tono con la verdadera contemporaneidad. Francisco Morín, Adolfo de Luis, Modesto Centeno... son líderes de ese movimiento. Junto a ellos, actores, directores y dramaturgos como Vicente Revuelta y su hermana Raquel, Eduardo Manet, Marisabel Sáenz, Rosa Felipe, Gaspar de Santelices, Eduardo Egea, Juanita Capdevila, Fela Jar, Bertha Martínez, Roberto Blanco... cerrarán filas. Profesores fueron, entre otros, Luis Amado Blanco, Ludwig Shajowicz, Mario Rodríguez Alemán... En la crítica, José Manuel Valdés Rodríguez y Mirta Aguirre seguían los pasos de esa hornada, que poco a poco entró en contacto con dramaturgos que elevarían sus obras como retos a todos ellos: en primerísimo lugar Virgilio Piñera, y Rolando Ferrer y Carlos Felipe. Matilde Muñoz, Norah Badía, María Álvarez Ríos, Luis Alejandro Baralt, Paco Alfonso, son otras figuras a recordar. La Escuela de Arte Dramático, carente de apoyos y recursos, no pervivió mucho como centro de enseñanza. Pero activó en sus alumnos una suerte de efecto, una honda expansiva que los guió por muchos años. Una especie de lazo generacional que los hermana hoy, en el álbum de fotos, incluso en las fotografías donde ya nunca se retratarían juntos nunca más.

Nacen el rancio Patronato del Teatro, y los alumnos de la Escuela crean ADAD. En 1948 se edita el primer número de la revista Prometeo, que vivirá hasta 1953 bajo la guía de Francisco Morín, quien extiende el nombre a su propio grupo. Prometeo será, a no dudar, el colectivo de mayor rigor y calidad en todo ese período previo al arribo revolucionario. Crea un repertorio de grandes autores (Lorca, O'Neill, Cocteau, Genet, a los que añade autores cubanos como Piñera, con la escandalosa y fundacional *Electra Garrigó*, Carlos Felipe y otros), consolida talentos actorales, y deja a un lado el matiz estrictamente comercial que empieza a contaminar a varios de sus colegas en pos de un repertorio que no pacta con tales intereses. Es el momento en el que Teatro Universitario se impone con sus representaciones al aire libre que aprovechan las escalinatas y pórticos del *campus* del centro de estudios superiores, se va mezclando a estas experiencias, a nuevos grupos como Las Máscaras, creado en 1950 por Andrés Castro. En 1954 una versión en teatro arena de *La ramera respetuosa* es tan exitosa que logra lo que parecía imposible: establecer la función diaria. El teatro es un negocio que seduce a algunos, y a la par que la televisión aumenta la popularidad de muchas figuras, se crea una red de teatros de bolsillos o pequeñas salitas en las que podía aplaudirse el último estreno de Broadway o París. Williams, Inge, Wilder, Camus, Sartre, Casona, son nombres en esas carteleras. Las ediciones Losada, con su actualización puntual de esos dramaturgos, alimentaron no poco ese panorama. Virgilio Piñera, tan agudo polemista como destacadísimo poeta, narrador y dramaturgo, puso el dedo en la llaga respondiendo a los delirios de grandeza

que, si bien en la Habana había teatro, faltaba mucho para que se consolidara todo ello como un “teatro nacional propio”, como un sistema bien articulado donde la noticia de las tablas fuera un resorte que disparara nuevas exigencias y crecimientos. Su llamado de alerta puede ser útil aún en nuestros días.

Para 1958, todo ello, sin embargo, se aproximaba a un punto de necesario replanteo. Nacía ese año Teatro Estudio, cercano a los militantes de izquierda de la Sociedad Nuestro Tiempo, con un depurado trabajo en la escuela stanislavskiana. Junto a él, los Hermanos Camejo y Pepe Carril activaban un teatro de títeres conectado a las experiencias europeas y a la tradición latinoamericana, en pos de un respeto hacia el retablo en el que también obraban María Antonia Fariñas, Dora Carvajal, y otros fundadores. La Escuela Municipal de Arte Dramático, establecida en los 50, graduaría hasta fines de los 60 a los actores más renombrados. Coincidían ya un nuevo sentido de teatro comercial y la persistencia de grupos que luchaban contra el breve número de espectadores para insistir en un repertorio de alta calidad y rigor estético. De alguna manera, lo alcanzado, sostenido con premios y un ejercicio crítico en el que ya destacaba Rine Leal, padre de la verdadera crítica teatral moderna en Cuba, se planteaba, por sus cuestionamientos internos y el choque de posturas diversas, una inminente revolución. Y en efecto hubo una, pero de naturaleza no solamente teatral.

3.

La Revolución Cubana llegó a ser descrita, por Virgilio Piñera en el prólogo a su imprescindible *Teatro Completo*, en términos de alta teatralidad. El acontecimiento reinventó al país, como una oleada que lo barrió y lo discutió todo. Los grandes escenarios pasaron a los directores que estaban acostumbrados a los formatos reducidos, y los dramaturgos que esperaban sin mucha buena fe que sus piezas llegaran al público mayoritario se vieron de pronto reclamados. Se activan proyectos como el Seminario de Dramaturgia del inacabado Teatro Nacional de Cuba, donde al tiempo que Ramiro Guerra fundaba el Conjunto de Danzas Moderna con piezas insólitas, Luisa Josefina Hernández y Osvaldo Dragún guiaban los pasos de José Ramón Brene, José Milián, Nicolás Dorr, Maité Vera, Tomás González, Eugenio Hernández Espinosa. Provenientes de orígenes muy humildes, estrenarán en la eclosión de esta época junto a Abelardo Estorino, José Triana, Fermín Borges, Antón Arrufat, Ramón Ferreira, Matías Montes Huidobro. El estreno en Cuba de *El alma buena de Se Chuán* significará la entrada de un virus brechtiano que parecerá contaminarlo todo. Las enseñanzas de Stanislavski parecerán desideologizadas frente al legado del alemán, y ya ahí comenzará una serie de desencuentros donde la lectura política de lo estrictamente teatral creará fisuras. ¿Cómo expresar la Revolución en términos de espectáculos?, se preguntaron muchos sin comprender que la revolución en sí misma es siempre, en tanto sincero proceso de ajustes, replanteos, logros y pérdidas, espectacular. El Consejo Nacional de Cultura, entidad creada para establecer esos parámetros, tendría no pocos dolores de cabeza, al comprobar que el talento acrisolado en los 50 tenía proyectos de reto y vanguardia que, si bien eran enteramente revolucionarios en lo estético,

parecían salirse de la raya de lo que, como lectura política, se pedía de la escena en ese primer momento.

La pervivencia de las “salitas” no duraría mucho más. Muere Prometeo, y con ellas otras en 1968, cuando se termina el proceso de nacionalización. A la vez que esos espacios desaparecen, nacen, mueren o se consolidan otros proyectos. Teatro Estudio se levanta como grupo insignia, con un conjunto de talentos verdaderamente notables. A su alrededor, estarán el Conjunto Dramático Nacional, La Carreta, el Teatro Nacional de Guiñol, Guernica, La Rueda, el Musical de La Habana. Se crean colectivos dramáticos en provincias, a las que van los Hermanos Camejo y Carril para abrir guñoles y dar cursillos. El Ballet Nacional de Cuba recibe apoyo y elogios nacionales e internacionales. El momento es un torbellino que impide a muchos calibrar lo que iba desapareciendo, las figuras que elegían el exilio y eran borradas inmediatamente de una memoria particularmente efímera.

Hitos de ese momento son *Madre Coraje y sus hijos* (Revuelta, Teatro Estudio), *La corte de faraón* y *Don Juan Tenorio* (Carucha Camejo, Teatro Nacional de Guiñol, para adultos), *Mi solar* (Armando Suez-Alberto Alonso, Teatro Musical de La Habana), *El premio flaco* (Adolfo de Luis sobre texto de Héctor Quintero, Grupo Jorge Anckermann), *Aire frío* (Humberto Arenal sobre texto de Piñera), *El robo del cochino*, (Heberto Dumé sobre texto de Estorino, TNC) *Santa Camila de la Habana Vieja* (Adolfo de Luis sobre texto de Brene, Grupo Milanés), *Las pericas* (Nelson Dorr sobre texto de Nicolás Dorr, sala Arlequín), *María Antonia* (Roberto Blanco sobre texto de Hernández Espinosa, Taller Dramático). El impacto de *La noche de los asesinos*, firmada por Pepe Triana (Premio Casa 1965) consigue en la puesta de Vicente Revuelta para Teatro Estudio una verdadera dilatación de su alcance literario. El montaje gana premios y gira por Europa, dando fe de la veracidad de las búsquedas del teatro cubano. En 1968, sin embargo, otra revolución era necesaria. Nace Teatro Escambray, que renuncia a los códigos pre-establecidos y se va a las lomas, a dialogar con la realidad del país sin ambages. Al mismo tiempo, el grupo Los Doce se desprende de Teatro Estudio y, partiendo del estudio de Grotowski y los presupuestos del Living Theater, produce un insólito Peer Gynt; el guía es Vicente Revuelta. Ese año, de tan cruciales acontecimientos, contiene también el célebre Caso Padilla, que implica a Antón Arrufat. Ambos autores se presentan a los concursos de poesía y dramaturgia de la Unión de Escritores de Artista de Cuba y son premiados, respectivamente, por *Fuera del juego* y *Los siete contra Tebas*. Los libros son editados con una nota de la institución que rechaza sus contenidos ideológicos. Son enfrentamientos que en los 70, darán al traste con parte de todo ello, significando el triunfo de la lectura extremadamente politizada de la escena por encima de sus postulados estéticos.

En 1971 el Congreso Nacional de Educación y Cultura anuncia medidas que evitarán el contacto de artistas y educadores de “conducta impropia” con las nuevas generaciones. Se organiza una purga que tuvo antecedentes en la depuración universitaria de 1965 y en el

penoso establecimiento de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (1965-1968). Se “parametró” a un notable conjunto de líderes artísticos (coreógrafos, actores, diseñadores, actores, bailarines), con lo cual se eliminó el peligro que advertían ciertos funcionarios en los *happenings* y experimentos que ellos protagonizaban. La galería teatral se volvió un recinto excluyente y demoraría una década para que muchos de ellos retornaran a sus puestos originales de trabajo. Algunos nunca restañarían tal herida, y abandonarían las artes o el país. Un error que, aunque ligeramente salvado hoy del silencio, todavía duele.

Los espacios que ocupaban los expulsados fueron cubiertos por figuras de talento rara vez semejante a la de esas víctimas, de ahí la grisura de un panorama cultural que no pocos críticos y estudiosos intentaron salvar desde los límites de la política y la radiografía social. Algunos lo hicieron a conciencia, desde un discurso que cercenó valiosos aportes. Otros, se apresuran hoy a reescribir esas páginas que firmaron desde un fervor demasiado circunstancial. Ya lo dijo la gran etnóloga Lydia Cabrera: al cubano le haría falta más distancia para comprender lo que ocurre en su patria.

En 1976 se anuncia la creación del Ministerio de Cultura, lentamente se procede a reparar lo que pueda rescatarse. La edición del Festival de Teatro de la Habana de 1980 es la muestra de ello, en sus presencias y sus carencias. Retornan a la dirección nombres esenciales, como Roberto Blanco y Berta Martínez, se revivifica el concepto de lo teatral y pese a que ya líderes como Piñera o los Camejo no podrán ser devueltos a sus roles, algo de la fe en un posible movimiento teatral, en un “teatro nacional propio” promete agitarse. Se rescata el diálogo con teatristas europeos y latinoamericanos, el Instituto Superior de Arte empieza a promover nuevas generaciones. En los 80 se discuten tendencias, los jóvenes alzan a Eugenio Barba, Peter Brook y Jerzy Grotowsky como gurús, para terror de los funcionarios que en los 70 frenaron a quienes leían los manifiestos de esos directores. Puede más el ansia de apertura que esos obstáculos: los 80 fueron, como los 60, un estado de ánimo particular e irrepetible. Una Cuba que no volverá, y que no ha sido aún debidamente historiada.

En 1986 Flora Lauten, alumna de Revuelta, crea desde el ISA el Teatro Buendía. En 1988, Víctor Varela estrena, con el apoyo de la coreógrafa Marianela Boán, *La cuarta pared*: un espectáculo de jóvenes actores que, sin palabras, partiendo de presupuestos de vanguardia perfectamente compatibles con lo anunciado por Los Doce, estremece a la cultura habanera, pese a ofrecer funciones solo para 8 espectadores, los únicos que caben en la sala de la casa donde se representa. En el síntoma más evidente de un cambio que se propone no pactar con las instituciones. Pero el grupo, como los más de cien proyectos que trabajan hoy en todo el país (muchos de ellos sin sustentar con calidad real la garantía de salario y apoyo, aunque mínimo, de producciones), se debe al Consejo Nacional de Artes Escénicas, entidad rectora que nace en 1989 y activa la política de proyectos. Una idea que, en un principio, proponía dotar de flexibilidad a los núcleos creativos para montajes de vida a corto plazo, fuera de las

estratificadas grandes compañías. El fin del campo socialista, que alimentaba mucho de lo que esa Cuba era y no solo en términos ideológicos, impuso la llegada de una crisis que congeló esa y muchas otras posibilidades. Los proyectos dispersos se aferraron a una existencia independiente: el mapa se multiplicó en una cartografía que contiene no pocas islas ya deshabitadas.

4.

La década de los 90 es una década tan dura como la poesía final que escribió Virgilio Piñera en sus últimos años de ostracismo. Su figura retorna en ese período con montajes que lo elevan a una altura que nadie puede discutirle como profeta de un tiempo amargo, que exige otras nociones de teatro y poesía como arte de la espera. Pese a ello, nacen grupos que son hoy el rostro auténtico del momento teatral cubano. Algunos, con el apoyo de la Asociación Hermanos Saíz, que agrupa a artistas noveles, lograrán luego el respaldo del CNAE. Teatro El Público, Teatro Mío, Teatro Obstáculo, Galiano 108, Estudio Teatral de Santa Clara, Teatro en las Nubes..., ven desaparecer a Teatro Estudio, que se fracciona en dos colectivos y ya no existirá en la misma dimensión. A fines de la década se habrán desprendido del Buendía, que gana una presencia internacional de sólido prestigio, Carlos Celdrán con su Argos Teatro y Nelda Castillo con El ciervo encantado. Raúl Martín funda Teatro de la Luna. Julio César Ramírez abre Teatro D'Dos. En Matanzas, Rubén Darío Salazar se desgaja de Teatro Papalote y crea Teatro de las Estaciones, empeñado en la ardua tarea de recomponer la historia del teatro de títeres en Cuba sin exclusiones y haciendo un subrayado particular en la obra imprescindible de los hermanos Camejo y Carril mediante exposiciones, eventos, publicaciones y espléndidos montajes. El panorama para niños contiene a Teatro Pálpito y Teatro 2, entre otros, que coinciden con la gozosa puesta de *La fábula del insomnio*, de Joel Cano, con la cual Raúl Martín reverdece por un momento al Teatro Nacional de Guiñol. No dejar de hacer, ni siquiera cuando la divisa de muchos es dejar de hacer o hacer lo menos posible, moviliza a estos grupos. Estorino, Milián, René Fernández, Hernández Espinosa, Fullea León, pasan a dirigir sus textos, dada la histórica carencia de interés que se muestra hacia las creaciones de autores nacionales, que solo en la honrosa excepción de los 60, no daban abasto a los reclamos de muchos grupos. Raúl Alfonso, Salvador Lemis, Joel Cano, Carmen Duarte, Laura Fernández, Lira Campoamor... son nombres frescos de la dramaturgia que se mirarán cara a cara con los ya establecidos, junto a Amado del Pino, Rafael González, Reinaldo Montero, Esther Suárez, Roberto Orihuela. Entre esos nombres que llegan a los 90 con algo más de cuarenta años, descuellan Abilio Estévez y Alberto Pedro: son autores que dan nuevas preguntas a la cuestión siempre ardiente de la cubanidad. El exilio y la muerte han dividido aún más esa relación de nombres. El panorama teatral cubano de hoy es más una cadena de intermitencias que una secuencia de veras estable de logros y experimentos valiosos.

Los eventos, en su mayoría, carecen de una naturaleza definida que ayude a esclarecer todo esto, son concebidos a ratos como vitrina y no como muestras donde la selección

debe ser un valor primordial, asentada en la calidad de lo que se expone. Excepciones notables son el Mayo Teatral, rescatado a fines de los 90 por Casa de las Américas y el Taller Internacional de Títeres que Teatro Papalote activa en Matanzas, ambos con frecuencia bienal. El Festival Nacional de Teatro, que alterna con ellos, en la provincia de Camagüey, persiste en un esquema competitivo poco acorde a la realidad de los escenarios de la Isla, máxime cuando las carencias económicas impiden que un premio se revierta en auténticas garantías de promoción o producción para los núcleos galardonados. Se ha recuperado, casi a las puertas del nuevo milenio, una línea editorial que publica textos y ensayos sobre el arte de la escena nacional y mundial. La información sigue siendo, pese a todo, un detalle que precisa más detalle. La revista *Tablas*, que recoge el acontecer de este movimiento, hace ya un año que no ve la luz.

En medio de todo esto, no faltan acciones de valía. Las semanas de teatro alemán organizadas por el CNAE, la Fundación Ludwig y la revista *Tablas* han traído a Cuba obras muy recientes de esa dramaturgia. El Royal Court Theater ha dado seguimiento a un grupo de autores emergentes. Los más bisonños, agrupados en una idea que se da en llamar Tubo de ensayo, quieren tomar ya parte del terreno, con la inevitable carga parricida de toda generación que entra a golpes, firmando obras donde sobra mucha referencialidad y falta, sin embargo, la corteza real de lo que, como casi adolescentes aún, viven muchos de ellos en este país que cambia de modo tan acelerado; “de día... y sobre todo de noche”, como sugirió Piñera a un jovencísimo Severo Sarduy. Todo ello provoca reacciones positivas y negativas, como ha de ser; lo que me preocupa es que, como ha sido la regla, no sobrepasemos esa primera respuesta para devolverla en acciones menos excluyentes y más progresivas. El teatro nos exige, en Cuba, una mirada que siga tan a ras de sus acontecimientos, que pueda, a la altura del nuevo milenio, elevarse y sacar partido de lo que somos, y lo que no, para entenderse como un proyecto donde más allá de la función de cada noche, la experiencia acumulada sirva para mirar al espectador con mayor fijeza, y entenderlo también a través de una no siempre tan densa y oscura cuarta pared.

5.

Voy a concluir este texto con algunos deseos, como si aspirase a que alguno de ellos, cumpliéndose, también pudiera evitarme el repetir algunas preocupaciones que ya he expresado en varios artículos. Quisiera que el teatro cubano ganara una conciencia más clara, en términos críticos, de su tradición y su presente. Que se preguntara con mayor certeza sobre lo que está apostando, o no, en voluntades futuras, lo cual incluye no solo a sus dramaturgos, actores y directores, sino también al público, a sus funcionarios, a sus sedes teatrales, a sus urgencias y reclamos concretos y no solo a planes estadísticos o utopías constructivas. Que sus dramaturgos dejaran de ser la cola del caballo y obtuvieran el respaldo social, institucional, económico y gremial que no poseen. Que cada estreno pudiera ser discutido sin que al crítico

se le vea como un parásito o un extraño que solo asumimos como portavoz de una opinión que debe ser solamente halagüeña, y del que renegamos si ofrece lo contrario aún en reseñas de tono respetuoso. Que la comedia, el humor, la frivolidad, no sean entendidas como parte negativa de un supuesto teatro comercial que en verdad no tenemos: todo ello es parte de la vida, cómo no, cubana, y el público merece reír y divertirse, puesto que no hay pecado en ello, si podemos ofrecerlo desde una dignidad que no nos rebaje como artistas. Que el teatro para niños sea más visitado y estudiado, a la luz de las recientes revisiones de su historia, y se le dignifique en tanto merece. Que el arte lírico se desencartone de una vez, y aproveche las nuevas voces en montajes verdaderamente contemporáneos y no de academia impostada y polvorienta. Que la historia misma de nuestra tradición teatral llegue hasta los acontecimientos menos remotos, con una pupila que al tiempo que se entrene en lo dicho por los maestros, pueda perfilar y focalizar nuevas aproximaciones a este devenir. Que nuestros jóvenes actores reciban en su formación un entrenamiento más riguroso, y encuentren en los ejemplos más valiosos que aún estén en escena una referencia a la que admirar y discutir más allá del simple gesto de una generación que se cree saberlo todo. Que la madurez y la capacidad de mirarnos sin la soberbia que nos caracteriza pueda ayudarnos a ganar nuevos módulos creativos, nuevas tendencias expresivas, y a recuperar lazos multidisciplinarios entre bailarines, músicos, actores, cantantes, coreógrafos, que alguna vez existieron y hoy parece cosa de museo. Que los clásicos de nuestra escena estén a la vista, no solo en libros, sino sobre las tablas, para ganar una lectura de ellos que mezcle vitalidad y recuperación consciente del por qué llegaron a ese *estatus*. Que el teatro cubano, en fin, a las puertas del nuevo milenio, se entienda como una célula inclusiva, capaz de replantear su órbita calibrando los aportes de todo aquello que lo ha hecho lo que es hoy. Desde ADAD, Prometeo y Las Máscaras, hasta los Doce, El Escambray, Teatro El Público, Buendía, El Ciervo Encantado y el modo en que explicamos hoy a los recién llegados lo que pudo ser Teatro Estudio. Eso quisiera (entre algunas cosas) para el teatro cubano del nuevo milenio. Que esa historia se haga vida en nosotros. Porque solo así podrá ser entendida a cabalidad por el espectador. Sin ello, todo esto no sería más que un monólogo sin público. Y ya se sabe, el teatro, sin público, sin una historia que contar que justifique este acto de delirio y conjuro que es una representación, puede que no sea mucho. *A tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.*

¡S.O.S...! EN LA PLAZA, ESTÁ MURIENDO UN ELEFANTE BLANCO²⁵

Por Luvel García

DIJO GUEVARA EL HUMANO

QUE NINGÚN INTELLECTUAL

DEBE SER ASALARIADO

DEL PENSAMIENTO OFICIAL.

SILVIO RODRÍGUEZ

Para muchos cubanos que en alguna etapa de nuestra vida hemos vivido alejados de las ciudades, caminar en La Habana implicaba reconocer algunos puntos estratégicos para los casi seguros extravíos. Ese era el alto precio de ser un *guajirito con aspiraciones*. Al menos eso me decían en aquel momento. Así, el Castillo del Morro, el Capitolio, el Hotel Habana Libre, el Monumento a José Miguel Gómez, en la calle G del Vedado, el edificio FOCSA, la Plaza de la Revolución y el Teatro Nacional, fueron mis principales coordenadas cuando, en los años 90, comencé a dejar atrás “un lejano lugar de cuyo nombre no quisiera acordarme” y a iniciarme en el maravilloso mundo del teatro.

Y fue precisamente a uno de esos puntos estratégicos, que un día de agosto de 1994 llegué asombrado y medio asustadizo por el ambiente citadino. Se trataba del *Elefante Blanco* de la Plaza de la Revolución: el Teatro Nacional de Cuba²⁶, en donde, al pasar el tiempo, me formé como profesional del teatro y de la cultura toda.

La sensación que siempre tuve cuando transitaba sus espacios era que pisaba una especie de ciudad luminosa, cuya naturaleza se me develaba día a día en toda su plenitud y detalle. El alto 9º Piso, con sus resplandecientes espejos que figuraban imágenes repetidas, los ensayos del maestro Roberto Blanco y su grupo teatral Irrumpe; los rítmicos y atrayentes salones de Danza Contemporánea de Cuba; la cálida y seductora biblioteca especializada en artes escénicas conducida por la Dra. María Lastayo; la gigantesca sala Avellaneda con los ensayos del maestro Leo Brower y la Sinfónica Nacional de Cuba; la íntima y siempre teatral sala Covarrubias, con Mario Balmaseda y su Teatro Político; las galerías René Portocarrero y Gertrudis Gómez de Avellaneda, en donde, además de presentarse importantes proyectos expositivos, practicaban en aquel entonces proyectos teatrales y danzarios como Teatro de La Luna y Retazos; las Tardes de Arte conducidas por la crítica e investigadora teatral Lilián Vázquez y desarrolladas en el Café Cantante Mi Habana y en el Piano Bar Delirio Habanero;

²⁵ Recorro a una calificación que se le diera al Teatro Nacional de Cuba en su proceso de construcción. Ver Miguel Sánchez León, *Esa huella olvidada: el Teatro Nacional de Cuba*. La Habana, Edit., Letras Cubanas, 2001.

²⁶ El 16 de junio de 1959 se publica en la Gaceta Oficial de la República la inauguración del Teatro Nacional de Cuba, Gertrudis Gómez de Avellaneda. En junio del 2009, esta institución cumplirá 50 años de fundada.

y el maravilloso trabajo de extensión cultural desarrollado con niños, adolescentes y jóvenes por Ignacio Gutiérrez y otros intelectuales cubanos en sus Jardines y lobbys conformaban el mundo cultural que le daba vida y prestigio al Teatro Nacional de Cuba y del cual me retroalimentaba. Y es que esta paradigmática institución en la cultura cubana se vanaglorió siempre de su nombre: ser el “teatro nacional” de Cuba, de ahí su amplio y permanente diálogo con la vanguardia artística e intelectual de la isla y de allende los mares.

Sin embargo, el gran elefante blanco se está muriendo... Ha sido infectado con *el virus del pensamiento monológico, oficialista y dogmático*. Sus grandes y bellos escenarios de diálogo, debate y enriquecimiento espiritual están siendo cercenados a través de una *estética monológica del proscenio*²⁷, diseñada como una relación unidireccional, pasiva, típicamente asociada a un tipo de *teatro burgués*²⁸, más que a un *escenario multifuncional* en el campo del arte y la cultura toda, como siempre lo fue.

Este *contagio* fue anunciándose hace alrededor de tres años, a raíz de un reordenamiento general que empezó a implementarse en dicha institución. En diciembre de 2004, el Ministerio de Cultura propició un cambio en la dirección del Teatro Nacional, designando como nuevo director general a un destacado poeta santiaguero que conducía la Dirección Provincial de Cultura de esa provincia. Tras un intermitente proceso de dirección, matizado por discrepancias con *los niveles superiores*, este compañero presenta la renuncia, y en su lugar es designado, en junio del 2006, un funcionario, de profesión abogado, que se ubica en la *línea dura* del MINCULT, y cuyos orígenes de dirección provienen de la Unión de Pioneros de Cuba y la Unión de Jóvenes Comunistas. A partir de entonces comenzaron a generarse, asombrosa e inesperadamente, un grupo de acciones basadas en el recelo, la imposición y la mediocridad que han conducido, desde nuestra modesta opinión, al cierre paulatino ya no de sus salas por el mal estado constructivo y de conservación, sino de una tradición que vinculaba al Teatro Nacional con lo más genuino de la cultura cubana. Este hecho, tras dos años alejado obligatoriamente de dicho recinto, me ha generado innumerables preguntas en torno a la contribución real de los jóvenes artistas e intelectuales cubanos a una política cultural que se construya

27 Me inspiro en las formulaciones que el teórico galés Dan Baron Cohen expresa en su libro *Alfabetização Cultural: a luta íntima por uma nova humanidade* (São Paulo, Edit. Alfarrabio, 2004). El autor, desde una concepción performativa del arte, propone una estrategia metodológica a través del uso de diversos lenguajes estéticos para abrirse a nuevas formas de alfabetización cultural y a la construcción de procesos humanizadores, participativos y democráticos. Preguntas esenciales atraviesan su tesis: ¿cuál es la relación entre las artes y la democracia? ¿Los lenguajes artísticos pueden revelar y descolonizar nuestra memoria corporal? Desde estas interrogantes, propone una variante pedagógica en movimiento, capaz de adaptarse a contextos diversos, con la intención de cultivar la sensibilidad, autolectura, motivación y autoconfianzas necesarias para experimentar y producir democráticamente. Con todo ello, Baron defiende una pedagogía cultural en construcción, que propone las artes como medios esenciales de leerse a sí mismo para reescribirse colectivamente, sin que reproduzcamos inconscientemente las historias y relaciones autoritarias que nos formaron, para humanizar y democratizar nuestros cuartos, cocinas, salas de aula, espacios de trabajo, comunidades y el futuro.

28 Arquitectura teatral gestada en Europa desde el siglo XVII y que ubica a la *platea* (al público) frente al *escenario* (al actor) en una disposición pasiva, bancaria, antidualógica y que en las consideraciones de este artículo adquiere una connotación simbólica.

desde las instituciones, pero sobre una base más solidaria, dialógica, cooperativa y esencialmente participativa.

Quizás hacer una pequeña digresión alrededor de mi desempeño profesional en el Teatro Nacional, durante doce años, me permita aclarar la madeja de ideas, cuestionamientos, preguntas, inquietudes que en torno al tema quiero expresar. Es decir, desde qué posicionamiento ético, ideológico y estético, desde qué vivencias y realidades se producen mis valoraciones y su alcance en el campo de la cultura.

Primero, soy parte de una generación de jóvenes teatristas que se formaron en los convulsos años noventa del “período especial”²⁹, en un entorno social caracterizado por “rupturas y confirmaciones”, por “rebeldías y resistencias”, en donde hablar de teatro era como creer en la idílica esperanza de resolver el problema del transporte en La Habana a través de un servicio de metro. Comenzamos a crecer viendo a Víctor Varela con su *Ópera Ciega*, a maestros como Roberto Blanco estrenar *La noche*, a Carlos Díaz con su polémica obra *El público*, a Alberto Pedro y Miriam Lezcano con *Manteca*, a Marianela Boán con *El pez de la torre nada en el asfalto*, al insustituible Abelardo Estorino con *Parece Blanca*. De todos ellos emergían imágenes aleccionadoras que se constituían como metáforas de la nación, y que, a su vez, invadían el plano de lo social articulando dinámicas de debates transformadores.

Soy parte también de esa generación de jóvenes que se “quedaron”³⁰, y encontraron un camino de reafirmación identitaria en “lo nacional”, desde la educación popular latinoamericana. Veía(mos), en el complejo contexto social cubano de esos años, una especial oportunidad no solo para corroborarnos como reserva moral sino, sobre todo, para renovarnos y trascender de la resistencia a la liberación. Se abrían ante nosotros múltiples horizontes y un mundo de expectativas que barrían con las tranquilizadoras y pensadas estructuras sociales. Paulo Freire, Carlos Núñez, Óscar Jara, y todo el legado teórico práctico de los educadores populares de Latinoamérica, venían a darle nombre a “algo” que intuitivamente hacíamos por aquel tiempo. Aquella convicción freireana de que *una revolución, para ser, nunca debía declararse hecha, sino haciéndose, y de que una práctica educativa tampoco “podía ser” sino que “para ser, tenía que estar siendo”*³¹, ubicaba ante nuestras miradas al proyecto político-

29 Definición gubernamental a la crisis económica vivida en Cuba tras el derrumbe del campo socialista de Europa del Este y la URSS, como extensión de una clasificación militar: de “período especial en tiempo de guerra a período especial en tiempo de paz”.

30 La crisis de los 90 en Cuba implicó varias subcrisis. Una de ellas, quizás la que más huellas haya dejado en el imaginario y el sentir popular, fue la de *Los Balseros*, en donde miles de personas — muchos de ellos jóvenes —, se lanzaban al mar en embarcaciones rústicas, con la intención de emigrar hacia los Estados Unidos, bajo la esperanza de una mejoría económica, y estimulados por las amplias campañas desestabilizadoras contra el gobierno cubano desde Washington y La Florida. Recuerdo por esos años que, en el Malecón de La Habana, estaban “los que se iban” y “los que nos quedábamos”.

31 Esther Pérez y Fernando Martínez Heredia, “Entrevista a Paulo Freire”, revista Casa de las Américas, no. 164, septiembre-octubre 1987.

social cubano, y por extensión nuestras prácticas educativas — y en mi caso también teatrales — en una nueva dimensión, otorgándoles la irrenunciable condición de renovar y renovarse permanentemente. Y todo aquello, pautó nuestros destinos.

Igualmente formé parte de aquellos jóvenes (no tantos como siempre hubiese querido), que encontraron en la labor teatral con niños (especialmente con aquellos que vivían en condiciones desventajosas desde el punto de vista social, económico, cultural) una fuente de transformación humana y de desarrollo profesional. Cuando algunos aprovecharon la coyuntura socioeconómica y se convirtieron en *corsarios*, no en piratas, sino en corsarios, con patentes de corso³² a través del trabajo teatral con niños, otros encontramos, en esta especialidad del teatro infantil, un campo ilimitado de exploraciones estéticas y pedagógicas. Fueron los años de indagar en las búsquedas históricas de un teatro hecho con niños en la isla, de debatir y romper barreras, de promover aquella otra convicción de que *la educación por el teatro convertía al niño en actor de su propia educación*³³.

Con ello pretendíamos, por una parte, respaldar desde el teatro la idea de una cultura infantil que estuviera en igualdad de condiciones con una cultura adultocéntrica, y que, con ello, el niño fuera el centro del proceso teatral; por la otra, romper con los esquemas que en la pedagogía teatral con niños se planteaban en Cuba acerca de un “teatro didáctico con niños”. Considerábamos, inspirados en los postulados gramscianos, que “lo educativo” se establecía desde las posibilidades propias que el teatro brindaba para el desarrollo de la libertad expresiva de los niños, y no precisamente por la inculcación *a priori* de ciertos aspectos morales.

Son tal vez estas tres dimensiones, respaldadas desde una perspectiva generacional³⁴, las que me enraizaron durante más de diez años en lo que fue el Teatro Nacional de

32 Me apropio de una expresión marcadamente crítica del dramaturgo y director teatral Ignacio Gutiérrez, al referirse a la proliferación de experiencias pseudoartísticas con niños en el campo teatral, surgidas en la década de 1990 y totalmente asentadas en la actualidad, que ubicaban la imagen de la infancia en niveles éticamente cuestionables, y que, sin embargo, tenían un marcado respaldo institucional. Ver Luvel García, “Ignacio Gutiérrez: trabajar con buena fe”, en *Jugar y cultivar*, La Habana, no. 0, Julio 2004.

33 Ver Luvel García, “Teatro y niños en la historia teatral cubana”, en revista *Ñaque*, “Teatro, expresión, educación”, Madrid, no. 42, 2005, p. 10-16.

34 A pesar de aquellos autores que afirman la pérdida del sentido generacional en los jóvenes que se acercaron al teatro a partir de los años 90, estableciendo fundamentalmente comparaciones con otros períodos en los que los jóvenes marcaron pautas definitorias en el decursar del teatro cubano, considero que sí existe toda una serie de influjos culturales y sociales comunes que marcaron (marcan aún) la visión actual de los jóvenes en el teatro, y su implicación en el campo de lo social. Somos hijos, — ¡ah, irónica coincidencia! —, no del *baby boom*, aquella explosión demográfica de los años 60 en Cuba, resultante del enorme acto liberador que fue la Revolución Cubana, y que proporcionó a la década del 80 una vanguardia teatral que revolucionó la escena cubana y sus instituciones culturales; somos hijos de los amargos años del *quinquenio gris*. Ver Omar Valiño Cedré, “Teatro joven cubano: de espacios y de pérdidas” en Yorick “¿Teatro joven en Cuba?”, La Habana, Ediciones

Cuba, coordinando durante este tiempo procesos teatrales y pedagógicos con niños, como el Taller Del Juego a la Actuación, y el Proyecto El arte y los niños: una opción para la transformación sociocultural (Proyecto Zunzún). De modo que cuando comenzó *la virosis*, cuando la cultura del dogmatismo³⁵ se apropió de los destinos de dicha institución, mi alma y mi mente quedaron quebradas³⁶.

Y quedaron fragmentadas como se cuarteja un cuerpo que es congelado por el hielo. Comenzó a sacrificarse entonces la invención, la creatividad, el debate, el compromiso, el desenfado que siempre vi en todos los que trabajamos en el Teatro³⁷, en nombre de la *nueva disciplina*, en nombre de la *obediencia sin entendimiento*. Los directivos intermedios, colegas de años de trabajo, con un cierto prestigio entre el colectivo por sus aportes a la institución, empezaron a confundir la participación con la *coralidad* y se fueron transfigurando en entes seducidos por el *tramposo* discurso dogmático, en entes “apoderados” de un poder irreal³⁸. Se sumergieron en la lógica de la micro-regulación. A través de ellos, los signos del autoritarismo se configuraron en focos locales, capaces de modificar cualquier otro foco de resistencia cultural e ideológica. De esta forma, la imagen autoritaria no estaba presente, pero funcionaba en calidad de *matrix*. Lo dinámico y naturalmente vivo que se mostraba en el devenir diario del Teatro Nacional fue cambiando su carácter, y no fue ya tanto intercambio festivo para construir entre todos, como en años anteriores, sino marcha ordenada y lineal hacia la “meta”, sujeta a una estructura y a una autoridad centradas, y que al pasar el tiempo, nadie respetaba.

Abril, 1999.

35 En una entrevista concedida a la revista argentina Dialéctica (año 2, no. 3-4, 1993) el teórico cubano Fernando Martínez Heredia denomina convencionalmente “cultura del dogmatismo” a un complejo ideológico que “cierra el paso al desarrollo del socialismo”.

36 Hago un juego de palabras con lo que Magaly Muguercia expresa en su libro *El cuerpo cubano. Teatro, performance y política (1992-2005)*, Buenos Aires, CELCIT, 2007, acerca del sentir de una generación de jóvenes cubanos, tomando como punto de referencia la obra *Ópera Ciega*, de Víctor Varela.

37 Es justo señalar que el principal mérito que ha tenido durante años el Teatro Nacional ha sido su estable y profesional colectivo de trabajadores, los que siempre han mostrado un alto sentido de pertenencia a dicha institución. No se puede olvidar que durante los más difíciles momentos del período especial, en la década de 1990, este equipo mostró a muchos lecciones de resistencia y dignidad desde la cultura, cuando sin condiciones técnicas, materiales, de alimentación, de transportación, hacían día a día de ese edificio el “teatro nacional” de una indoblegable isla llamada Cuba.

38 Lo dogmático es traicionero, por esencia es sectario, concluyente, y sus discursos casi siempre responden a un núcleo de poder. Varios compañeros fueron dispuestos en nuevas responsabilidades e, irreflexivamente, se apropiaron de este estilo dogmático de trabajo e instrumentaron desde el actuar administrativo, las distorsiones culturales e ideológicas que eran concebidas por la Dirección del TNC. Sin embargo, muchas de estas ignominias fueron aplicadas a estos mismos compañeros una vez que también se opusieron o criticaron públicamente la gestión del Director General.

Se inició en mí, entonces, un tormentoso cuestionamiento, ya no solo de las estrategias y formas institucionales de poder traducidas en las medidas administrativas que se *engendraron*, sino, y sobre todo, del discurso que las legitimaba y la base ideológica que había tras de ello. Es importante señalar, para comprender este sistema de pensamiento, que muchas de estas *medidas administrativas* condujeron a la expulsión de más de una decena de profesionales de la cultura que laborábamos durante años en el Teatro, a la paralización de diversos e importantes proyectos artísticos desarrollados en el TNC en colaboración con otras instituciones de la cultura cubana, a la interrupción de proyectos de colaboración internacional en el ámbito de la cultura con organizaciones no gubernamentales europeas, al cierre de todo el impactante quehacer de extensión cultural con niños, adolescentes y jóvenes desarrollado durante años por esta entidad, y que tenía un gran impacto en la formación de públicos potenciales en el campo de la cultura artística, a la eliminación del Consejo Asesor de Expertos, la supresión de la entrega del Premio del Teatro Nacional de Cuba, la reducción espacial y total subutilización del Centro de Información de las Artes Escénicas María Lastayo — el más importante en fondos bibliográficos especializados del país — hasta convertirlo apenas en el área de archivo del Teatro Nacional³⁹, a la desaparición de las galerías René Portocarrero y Gertrudis Gómez de Avellaneda, espacios que quedaron restringidos conceptualmente a simples lobbys de salas de teatro. Estas fueron, entre otras, las consecuencias, de marcado carácter regresivo en el ámbito cultural. Durante este tiempo ha existido una evidente intención de “limpiar” al TNC de todos aquellos núcleos de pensamiento y ejercicio del criterio que entorpecieran la imposición de la nueva autoridad, la que ha estado siempre carente de argumentos sólidos desde el punto de vista cultural y artístico, pero con un gran respaldo de los núcleos de poder del propio Ministerio de Cultura. Me llamó siempre la atención cómo, al igual que en otros períodos grises de la política cultural cubana, muchas de las atrocidades cometidas eran respaldadas institucionalmente, también en esta ocasión, por enfoques legales y administrativos⁴⁰. Por primera vez palpé, foucaultianamente, cómo el poder categorizaba al individuo, cómo lo



“ (...) *Mi obra expresaba la angustia territorial que puede experimentar un hombre en un país cerrado, marcado por una barrera ideológica; lo demás fue dramaturgia y poesía*” — Respuesta de Víctor Varela a Ernesto García en una entrevista reciente acerca de su obra *La cuarta pared*.

39 Estrategia afirmada por el actual director del TNC, en reunión ante funcionarios del Partido Comunista de Cuba del municipio Plaza de la Revolución el 9 marzo de 2009.

40 Todas estas medidas ejecutadas tuvieron como respaldo disposiciones legales que venían a “eliminar presuntas ilegalidades y actos constitutivos de delito” que habrían estado cometiéndose durante años en el TNC.

marcaba por su propia individualidad y lo unía a su propia identidad, cómo era capaz de develar los sujetos individuales que cada uno somos: *sujetos* a otro por control y dependencia o *sujetos* a su propia identidad y conciencia transformadora⁴¹.



La crisis de los 90 en Cuba implicó varias subcrisis. Una profunda huella nos dejó *Los Sucesos del 94* y *Los Balseros*. En la primera cientos de personas fundamentalmente jóvenes salieron a protestar a las calles habaneras. En la segunda, miles de cubanos - muchos de ellos también jóvenes-, se lanzaron al mar en embarcaciones rústicas, con la intención de emigrar hacia los Estados Unidos, bajo la esperanza de una mejoría económica.

Por primera vez comprendí, más allá de un análisis racional, aquello tan lejano y desconocido por muchos jóvenes cubanos que se llamó “quinquenio gris”.⁴² Alcancé a entender la necesidad del diálogo como punto esencial para el crecimiento cultural, la dimensión política del ejercicio del criterio, el valor de las incidencias críticas de los intelectuales en los espacios públicos e institucionales de la Revolución. Comprendí a profundidad aquella frase de Frei Betto cuando decía: “el socialismo es la expresión política del amo”.

Y fue precisamente desde ese radical posicionamiento ético, y acentuado por las amargas experiencias vividas en el Teatro Nacional a raíz de todo este proceso, que he podido distinguir algunos argumentos, tal vez no generalizables en todos los contextos, pero que caracterizan la articulación que usualmente ejercen las autoridades y las instituciones para descalificar el ejercicio crítico de los jóvenes sobre la política cultural, el papel de las instituciones, los núcleos de poder y sus relaciones, y la labor de los funcionarios, entre otras cuestiones públicas.

- En muchas ocasiones se señala que los jóvenes no tienen ni la edad ni la experiencia, ni la madurez suficientes como para comprender la complejidad de los temas criticados.
- Se les trata de descalificar también porque, “si están criticando mucho, no deben ser confiables ideológicamente”.

Todo parece indicar que ser joven, y no acomodarse al pensamiento monológico, ortodoxo y oficialista, resulta en ser más vulnerable a las influencias políticas e ideológicas del enemigo.

- Si ante el socorrido discurso de un demagogo dirigente que dice representar al ESTADO o a la REVOLUCIÓN, y que por lo tanto entiende que sus ideas y decisiones son las ideas y las decisiones del ESTADO o la REVOLUCIÓN, un joven ejerce la críti-

41 Ver Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow: *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Chicago University Press, 1983.

42 Desiderio Navarro afirma en su libro *Las causas de las cosas* (La Habana, Edit. Letras Cubanas, 2006) que la administración de *la memoria* y *el olvido* ha sido una vía indirecta de los núcleos de poder para combatir la actividad crítica del intelectual en la esfera pública cubana. De ahí que muchos jóvenes de mi generación desconocieran los errores políticos culturales cometidos en Cuba en los años 70 contra estas intervenciones, errores que marcaron desde el trauma a muchas vidas y obras intelectuales. A este período se le denominó “quinquenio gris”.

ca sobre las funciones de este dirigente, entonces por extensión, a este joven se le cuestiona, con las implicaciones políticas que esto conlleva, por criticar al ESTADO o a la REVOLUCIÓN.

- Si a pesar de ello, los jóvenes continúan ejerciendo la crítica, se les ubica como “conflictivos” e “indisciplinados”, por no acatar las indicaciones que “vienen de arriba”, y eso implica, en muchas ocasiones, la expulsión de estos de los centros de trabajo y la limitación para ejercer responsabilidades artísticas y políticas en otras esferas de la cultura.

- Lo referido entraña que muchas veces se considere la incidencia crítica de los jóvenes artistas e intelectuales como una forma de catarsis o *perreta* de estos. Aparejado a ello están también otras consideraciones, igualmente dañinas, que estiman que escuchar estas críticas o posibilitar el “espacio institucional” para que se “expresen” es la mejor manera de silenciarlas, perdiéndose así el sentido dialéctico del ejercicio del criterio que conlleva la acción transformadora.

- Otro argumento que usualmente se emplea para desacreditar las intervenciones críticas de los jóvenes es que estas opiniones es posible expresarlas en los espacios institucionales diseñado para ello (revistas, eventos, encuentros, etc.), y que los jóvenes no los emplean. Sin embargo, no se apunta que estos espacios son meramente formales y no funcionales, y que cuando se intenta *dinamitar* estas barricadas, comienzan a aparecer obstáculos como “ese artículo es muy interesante, pero no tiene que ver con el perfil de nuestra revista”, o “no es conveniente tratar ese tema en la coyuntura actual del país, quizás en otro momento” o “los medios masivos de comunicación no son para tratar esos asuntos”.

- Igualmente, otra manera de neutralizar estas incidencias críticas es recurrir, como respuesta, al pasado, a la historia prerrevolucionaria, a los héroes caídos en combate, a las normativas, resoluciones y disposiciones legales, a los problemas que tiene el país, al bloqueo económico de los EUA contra Cuba, y a un sinfín de argumentos ajenos al objeto criticado. Todo esto en un formato monológico, que va adormeciendo el *espíritu conflictual* de los jóvenes cuando critican, y que muchas veces concluye con un *desarme-por-cansancio* de estos.

- Toda esta *ideología inmovilizadora* propulsa, en muchas ocasiones, que el ejercicio del criterio por parte de los jóvenes se autolimite. La displicencia, por ende, es la más perceptible manifestación ante las deformaciones culturales y sociales; resultando en una total resignación a no ser parte de los necesarios procesos transformadores que deben acontecer dentro de la Revolución. Va más allá, incluso. Este sistema de pensamiento se va introyectando y naturalizando en el accionar diario, y comenzamos entonces a aclimatarnos a los errores. El absurdo se va volviendo costumbrismo. Si en un momento determinado todo el mundo reconocía los problemas existentes, pero era mejor no decirlos para, en el más feliz de los casos, no buscarse complica-

ciones o porque de todas maneras, aunque se dijera, no servía de nada, llegado a este punto ya no se reconoce el problema pues es parte natural de las relaciones sociales. Entonces, el malvado silencio de la doble moral y la *anoxemia* ideológica comienza a carcomernos desde nuestras entrañas. Y lo que de fresco, vivo, saludablemente socialista pudo ser en un momento un cuestionamiento crítico de un joven sobre un determinado fenómeno, se va convirtiendo en un quiste ideológicamente maligno, que va infectando todo el *cuerpo social*. Y la ideología inmovilizadora es, por esen-

cia, contraria al socialismo. Si no nos tornamos en la práctica cultural y artística diaria coautores de aquel, lo estaríamos minando reaccionariamente.

¿Serán acaso todos estos argumentos parte de la política cultural de la Revolución respecto a los jóvenes artistas e intelectuales cubanos, o un travestismo político que testimonia sobre incoherencias entre el discurso oficial y la práctica diaria de los núcleos de poder? ¿En qué espacio podemos los jóvenes artistas e intelectuales revolucionarios debatir e incidir en la reformulación de los desatinos que en términos de política cultural se cometen en ocasiones, como por ejemplo, en el caso del Teatro Nacional de Cuba? ¿Acaso no nos corresponde por derecho, al ser parte como artistas e intelectuales de un proyecto social, político y cultural común, exigir críticamente y con una actitud propositiva, los resultados culturales que se alcancen fruto de la gestión de los funcionarios que conducen nuestras entidades culturales?

Sería en verdad una actitud ingenua esperar que estos centros de poder desarrollasen por sí solos una forma de intercambio participativo, dialógico, cooperativo y esencialmen-

te crítico, en el que los jóvenes pudiéramos percibir y pronunciarnos críticamente sobre su desempeño. Hay que acabar de comprender que los problemas relacionados con la cultura no solamente le incumben a las instituciones y a los funcionarios. Son también problemas políticos y éticos, como cualquier problema financiero y económico mundial, y que, por lo tanto, los intelectuales y los jóvenes debemos tener un espacio mayor del que existe de incidencia en ello, no solo para el debate y el desahogo, sino también para contribuir en las decisiones.

Comprendemos que el diálogo y la crítica entorpecen, obstaculizan, roban tiempo, pero eso no quiere decir que haya que eliminarlos o cercenarlos, sino más bien que hay que cambiar las estructuras que imposibilitan el diálogo y la crítica transformadora en nuestras instituciones culturales y proyecciones políticas. Cuba se encuentra inmersa actualmente en una reformulación institucional a todos los niveles sociales. Por lo tanto, es una oportunidad especial para erradicar de esas instituciones lo que de verticalismo, paternalismo, autoritaris-



El Teatro Nacional de Cuba: una joya de la cultura cubana que a sus 50 años de inaugurado ha sido mutilado por la cultura del dogmatismo

mo, dogmatismo, discursos monológicos y dobles discursos, imposiciones, burocratismo y manipulación las caracteriza hoy día, y las vuelve cosificantes de los que, en resumidas cuentas, hemos de ser partícipes de las transformaciones sociales y culturales del presente y el futuro cubanos. Sin embargo, somos conscientes de que nuestras instituciones no se transformarán a partir de ellas solas. Precisan, como dijera P. Freire acerca de las modificaciones institucionales de la escuela, de un proceso de cambio que no puede dejar de venir de afuera, es decir, desde la mirada crítica y persistente de nuestros intelectuales y artistas sobre el desempeño de ellas en nuestra sociedad; pero no puede dejar de partir de adentro, es decir, desde la voluntad institucional de transformarse. Es dialéctica la cuestión, y por tanto el valor de la dimensión política del ejercicio del criterio de los jóvenes artistas e intelectuales. De igual manera, se precisa de la formación de un pensamiento crítico en aras de producir una cultura liberadora que irradie a todos los sectores sociales, culturales e incluso institucionales posibles de nuestro país.

Es necesario, por último, volver a retomar sin miedos ni prejuicios el tema de la revolución y el papel de los jóvenes artistas e intelectuales en esta. Una revolución que tiene que partir de esta cubana realidad para transformar la realidad cubana. Aceptando que vivimos en un sistema socialista en cuyo seno conviven y renacen, cada vez con más fuerza, valores e ideologías de una cultura del mercado, de una cultura bancaria, de una cultura del individualismo y la imposición, debemos pensar, actuar y animarnos a vivir desde otro paradigma: el profundo paradigma del amor. No sólo diciendo sino haciendo, buscando coherencia entre la palabra y el gesto, poniendo la paciencia impaciente en esta construcción. Y tenemos que ir todos participativamente socialistas, sin excluir ni silenciar a nadie, los intelectuales y los artistas, los cojos, los mudos y los ciegos, los de arriba y los de abajo, los que pueden y los que no pueden, los viejos y los jóvenes. La sociedad cubana nos exige *nuestro mayor esfuerzo creador*⁴³, nos reclama que releamos sus textos, para así repintarla nuevamente, y reencantar su mundo, y redanzar su mundo. Tenemos que resignificar sus códigos escénicos para mantener siempre encendidas las luces del teatro de la vida. Aunque los pintores gasten sus colores, aunque los actores pierdan la voz, aunque los danzantes fallezcan por sus cuerpos, la puesta en escena de una nueva vida debe reiniciar. Está en nosotros⁴⁴.



Algunos autores afirman que la ideología que caracterizó al quinquenio gris, no se ha extirpado totalmente de las instituciones cubanas, sino más bien se ha transfigurado y enmascarado en nuevos discursos políticos

43 Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales*, 1961.

44 Me mueven las palabras del artista y educador popular argentino Tato Iglesias, expresadas en el documental *Trashumante es mi destino*.

VICENTE REVUELTA, PROTAGONISTA DE LA CULTURA CUBANA

Por Graziella Pogolotti

No quería permanecer ausente de este homenaje que se le hace a Vicente Revuelta en sus 80 años. Lo que está más lejano en mi memoria es la imagen de Vicente Revuelta actor. Eso fue en la década del 40, en el teatrino de la escuela Valdés Rodríguez, lamentablemente quemado. Allí se presentaban las obras de ADAD, en aquella etapa heroica y genial de la introducción de la modernidad en nuestro teatro.

En aquella ocasión Vicente, muy joven, trabajó en *Cándida*, de Bernard Shaw, en el papel del adolescente. Ese primer encuentro me impactó y quedó registrado en mi memoria. Entonces no lo conocía personalmente; ese fue mi primer encuentro con Vicente, lo vine a conocer años más tarde. Después, como es natural, fui siguiendo su trayectoria. Creo que en los años 50, que fueron también años de intensa preparación intelectual en vista de un mañana que todavía no parecía muy claro, Vicente se desempeñó no solamente como lo que había sido en el principio, como un actor, como ese oficio en el que resulta más cercano, sino también como un intelectual que estaba interviniendo en el desarrollo del pensamiento teatral.

Quisiera subrayar esto último porque creo que uno de los rasgos característicos del teatro que se empieza a desarrollar en Cuba a partir de 1936 no fue solamente que ese teatro se remitiera a un repertorio relacionado con la modernidad; no fue solamente que transformara la posición escenográfica, que modificara el concepto del trabajo del actor poniendo un énfasis en el ensayo, en el aprendizaje de los textos, etc., sino creo que fue el hecho de que se empezara a desarrollar, aunque no tuviera ese nombre, un pensamiento teatral por distintas vías.

Primero llegó por el vínculo con intelectuales que no venían propiamente de la escena, por la fundación de los primeros núcleos dedicados a la enseñanza, como fue la Academia de las Artes Dramáticas, como lo fue también el Seminario en la Universidad de La Habana, sino que esta búsqueda de un pensamiento teatral se formuló algo que creo debe ser subrayado con mucha fuerza: la publicación de una revista patrocinada del teatro como fue la revista Prometeo.

Menciono todo esto porque también en este sentido del desarrollo de un pensamiento teatral, vinculado, desde luego, a una praxis concreta, interviene de una manera notable Vicente.

Él viajó a Europa y allí se impregnó de las enseñanzas de Stanislavski, que empezaban a difundirse y a aplicarse, pero se impregnó también de un conjunto de ideas relacionadas con el teatro que iban más allá de los problemas de la actuación y de la dirección. Se referían, por una parte, a la necesidad de vincularse a un público, una concepción dialógica de un teatro que se relaciona con un espectador, y además, otro elemento importante que venía de la Europa de aquellos años era la necesidad de articular las concepciones del teatro a una concepción del mundo, a una concepción de la realidad.

Este pensamiento teatral tuvo un núcleo en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, de la que se ha hablado bastante y se ha publicado alguna que otra antología, pero además de ser el refugio y el ámbito de proyección de los jóvenes intelectuales de izquierda en aquellos años 50, fue también un espacio de reflexión y en la medida de lo posible, teniendo en cuenta la precariedad de los recursos, de creación.

Como sabemos, de ahí surgió, por una parte, *El Mégano*⁴⁵, pero también circulaban, con los recursos mínimos — utilizando un medio de reproducción que ya las nuevas generaciones no conocen: el mimeógrafo —, algunas de las ideas que estaban animando el teatro. Sin duda, este conjunto de factores, en los que Vicente participa como actor y como pensador, van a cristalizar en la fundación de Teatro Estudio. Este fue el resultado tangible de todo este proceso que implicaba, de una parte, una reflexión teórica conceptual, nunca abstracta, y por otra, una reflexión sobre la realidad cubana, las circunstancias concretas de este país y sus necesidades.

Teatro Estudio surge en 1958. Aparece por primera vez un grupo teatral con una concepción que implicaba todos estos fenómenos, y que implicaba, además, una concepción diferente de lo que debía ser la formación de un actor. Inflúan, desde luego, el método Stanislavski y los recursos que debían emplear un actor desde el punto de vista técnico, pero también la formación intelectual. Esa convergencia, que fue un poco una utopía personal, fue lo que intenté llevar a cabo en la Facultad de Artes Escénicas, a pesar de que nuestro amigo Eugenio Barba me dijo que eran “ilusiones vanas”. Pero creo que sí es algo que hay que seguir defendiendo.

Teatro Estudio tiene su momento de verdadera explosión en los primeros años después del triunfo de la Revolución. Vicente, que había sido uno de los que trajo de la mano a Stanislavski, recuerdo que introduce otra bomba de profundidad: *El alma buena de Se-Chuán*, algo que desconcertó a todo el mundo, puesto que Brecht estaba planteando algo totalmente diferente.

Hay que reconocer que el introductor de Brecht en Cuba fue Vicente Revuelta, que se lanzó — ha sido algo que ha ocurrido muchas veces en su vida — al vacío sin tener determinadas referencias, pero quedó allí uno de los clásicos de Bertolt Brecht. Después de eso cogimos la “fiebre brechtiana”, como siempre nos sucede, una especie de paludismo que sufrimos cada vez que nos entran algunas ideas nuevas. Recuerdo discusiones infinitas sobre el distanciamiento, que nadie sabía a ciencia cierta qué cosa era, a pesar de todos los teóricos que vinieron de todas partes.

Vicente tiene entonces una extraordinaria trayectoria que va desde estos días inaugurales hasta el gran éxito de Pepe Triana en *La noche de los asesinos*, que iba a anunciar otro salto en el vacío, otra aventura, que fue la de Los Doce, también en este caso anunciándose a muchas cosas que llegarían más tarde.

No quiero repetir los logros de las obras de Vicente, ni volver sobre terreno conocido, que muchas otras personas conocen mejor que yo. Quiero decir que Vicente, además de ser el animador de la permanente renovación del pensamiento teatral,

⁴⁵ Importante documental cubano dirigido en 1955 por Julio García Espinosa. El gobierno de Batista no permitió su exhibición. (Nota de la Editora).

acompaña todo esto con una extraordinaria vocación de maestro. Un maestro que no ha tenido esa práctica oficializada, pero que en realidad ha ejercido ese oficio durante buena parte de su vida.

Recuerdo que una vez Vicente me dijo que él creía en el principio oriental de que cada maestro encuentra, no busca, a su discípulo, y que cada discípulo escoge a su maestro. Hay decenas de actores que pasaron en algún momento por Teatro Estudio, que han reconocido explícitamente lo que le deben a Vicente.

En este sentido, tuve una experiencia particular, puesto que en los años 80 invité a Vicente a que fuera profesor de un grupo de estudiantes en el Instituto Superior de Arte (ISA). Seguí de cerca ese trabajo, pasionalmente también, y conversaba con Vicente para saber cómo le iba. Me impactaron estas imágenes que no he olvidado: Se presentó tres meses después de hacerse cargo del grupo, en la Casona de Línea, y realmente quedé fuertemente impactada por el salto de desarrollo que habían tenido esos muchachos en un tiempo tan corto. Detrás de eso estaba toda la sabiduría de un magisterio que intenta trabajar no con la mente, con los elementos de la representación, sino con la formación orgánica de los estudiantes de actuación.

Pienso, me atrevo a decirlo, que en estos años de formación, Vicente subía la parada y llegaba el momento en que él exigía y no todos podían atravesar por ese camino emprendido. Imagino que ese conflicto entre el proyecto y la realización, entre el deber ser y el ser, es algo que siempre ha perseguido a Vicente Revuelta.

En aquel momento, precisamente porque los discípulos buscan y escogen a su maestro, fue cuando Vicente empezó a trabajar en una relectura de Brecht. Quiso hacer algunos espectáculos con estudiantes en la sala Hubert de Blanck. Quizá no todos sus alumnos de actuación respondieron en aquel momento; sin embargo, sí vinieron, como las abejas acuden a un panal, un buen número de estudiantes de teatrología y de dramaturgia que se hicieron, por lo menos coyunturalmente, actores, pero que a través de *Galileo*, creo yo, tuvieron una experiencia de aprendizaje mucho más profunda: la de vivir desde dentro la creación teatral de una manera esencial.

¿Cuál era el tempo y el diálogo que podía establecerse entre un texto paradigmático; una realidad histórico-concreta: la de su presente, y un público específico: el de los jóvenes coetáneos de esos estudiantes de actuación y de teatrología? Vicente venció todo eso, lo que significa que su presencia es ineludible en el teatro cubano y también en la cultura cubana del último milenio. Él es, sin duda, uno de sus protagonistas desde muchos puntos de vista, aunque no siempre se le haya escuchado y se le haya entendido.

PROMEDIANDO EL 2009

Por Bruno Bert

Este es un año especial para nuestro país: crisis económica, retracción productiva y hasta epidemia de gripe con un virus todo nuevo y estrenado masivamente por nosotros. En fin, Artaud hablaría con placer del año de la peste. Pero es claro que el teatro se nutre de las crisis y es capaz de hallar estímulos de crecimiento justamente allí donde todo lo demás se agosta. Así que al intensivo y repetido cambio de altos funcionarios de la cultura, se aparejan toda una serie de estrenos de los cuales tomaremos tres como ejemplo de lo más interesante de estos momentos. Una con un dramaturgo nacional ampliamente reconocido; otra, una versión para teatro de la última película de Berman, y finalmente un material internacional montado por su autor y director con actores mexicanos.

DELIRIUM TREMENS

¿Cómo adentrarse, y desde qué puerta, al tema de las adicciones, sobre todo el alcoholismo, y a esa manifestación casi terminal que es el *delirium tremens*? Hace unos treinta años Ignacio Solares lo intentó con un texto periodístico/teatral que apenas si rozó entonces la escena y que hoy vuelve a ser convocado por Antonio Crestani como adaptador del texto y en la dirección de la puesta. Se trata justamente de *Delirium tremens*, que ahora se está presentando en el teatro Santa Catarina, de la UNAM.

El corte periodístico de la estructura se da a través de los testimonios yuxtapuestos de diversos enfermos, al estilo de lo que podría ser el espacio de Doble A, donde cada uno expone de manera continuada y sin interrupciones su caso en la tribuna. Pero a esto se le suma el desdoblarse de una historia en particular — la de Gabriel — que va enlazando a todos, a través de diversos encuentros con el propio autor que, en escena, nos narra las alternativas de su investigación, involucrándose, y las consecuencias de la misma. Es decir, que lo que vemos es un teatro testimonial, muy en boga en aquellos momentos y con una temática aún absolutamente vigente, pero hábilmente tramado, para nada dogmático (al contrario de las modas setenteras), lleno de humanidad y con muchas más preguntas que respuestas sobre el tema convocado.

Aquí, junto con el interés del texto, está la interesante reelaboración de la estructura narrativa y la propia puesta en escena de parte de Crestani, que logra un producto muy maduro, de climas acertados y difíciles equilibrios en medio de testimonios altamente dramáticos. Y en verdad vemos a un director trabajar no sólo con habilidad sino también con indudable acierto en un espacio mínimo, creado por Gloria Carrasco, que nos plantea muy bien la idea de adentro/afuera, en las múltiples significaciones que esto puede tener en la obra, desde un aparente naturalismo.

El equipo actoral está integrado por Jorge Ávalos, en un muy interesante trabajo componiendo la patología de un alcoholico que habla con Dios y ve a Mozart (me recuerda otros trabajos suyos construyendo personajes similares); José María Mantilla como el propio Solares, en una composición medida y hábilmente matizada; Aída López, en el papel de Laura, sosteniendo un largo y difícil monólogo casi sin moverse. Excelente labor. Salomón Santiago, en un convincente taxista que escucha voces que insultan y ordenan, y finalmente Edurne Ferrer y Luis Maya, en otros dos adictos que alucinan ángeles, demonios y enanos. Correctos, sin duda, aunque sin lograr la amplitud y el involucramiento de los anteriores.

Pero el desarrollo nos va llevando a la frecuente presencia de lo místico tanto en los temas del delirio como en las conclusiones finales de los que se recuperan del alcohol, aunque con indiscutibles secuelas mentales. Y finalmente la obra se pregunta si el paso por aquel terrible infierno que hemos escuchado en cada uno es, tal vez, la exégesis que lleva al conocimiento de Dios. La humanidad de la mirada pareciera alejar la posible ironía, y la calidad del producto teatral lo vuelve interesante más allá de las tentaciones que tal vez hubiera de disquisición ideológica. Un trabajo serio, que indudablemente conserva todo su interés a pesar de los años, y un material polémico y artísticamente muy consistente.

SARABAND

La última película de Bergman fue *Saraband*, estrenada en 2003, cuando el director sueco contaba ya ochenta y cinco años, más o menos la edad del protagonista. Un material intimista, casi como una segunda parte de *Escenas de la vida conyugal*, del 74, y con un tema similar. El resultado es soberbio, “digna despedida de un genio”, como escribiera cierto crítico, y logra unir pasado y futuro porque retoma viejos elementos pero renovando el lenguaje con que los expresa. Ahora, ese texto ha sido llevado a escena con la traducción de Maja Benzer y la dirección de Ignacio Ortiz Cruz en El Granero, un espacio ideal para una obra de este tipo, por su circularidad y reducidas dimensiones.

Lo primero que el director y su escenógrafo — Alfonso Sánchez — hacen es despojar el ámbito de cualquier elemento que no sean los actores mismos moviéndose sobre un piso de madera, evocación tal vez de los materiales que entornan la acción en el film: el bosque, la cabaña, la naturaleza... tan diversa a la humana. Allí, el trabajo está constituido como la combinación de jugadas, pequeños encuentros de dos personajes a la vez, de los cuatro convocados: el anciano, su ex esposa que va a visitarlo luego de 32 años de no verse; el hijo de él, nacido de otro matrimonio, y la nieta, hija adolescente a su vez de este último. Nada falta dentro de las torturadas relaciones humanas que, por supuesto, nos remiten a Strindberg, otro sueco genial, muy admirado por Bergman, que trabajó sus preocupaciones sociales y metafísicas no sólo insertas en su cine, sino también en el teatro, con montajes inolvidables.

Y allí se dan esos cuadros, donde el dolor humano no adopta el signo grandioso de la tragedia, sino la composición en sordina: el asombro ante la imposibilidad de ser feliz, de

vincularse armónicamente con el otro, de mostrarse generoso, de ser menos egoísta frente a la soledad de los demás. Hay una enorme ausencia y una sensación de vacío que lo llena todo. El sinsentido de la vida humana, vista desde esta perspectiva y (sobre todo en el filme) confrontada con la exuberante manifestación de grandeza que nos da la naturaleza y (tal vez) Dios a través de ella. La composición es esencial, y el tono solemne de la Zarabanda está presente.

Como es natural, el trabajo del actor es esencial, mientras que el director funciona en el mismo sentido que si lo fuera de una ejecución musical. Y el juego está logrado en ambos sentidos. Pensemos que los actores originales, en el papel de “los viejos”, son nada menos que Liv Ullmann y Erland Josephson y aquí esos roles se encuentran asumidos por Laura Almela y Sergio de Bustamante. Una verdadera y grata sorpresa, porque de Bustamante recuerdo su participación en montajes estridentes y una fuerte tendencia a la grandilocuencia, mientras que aquí lo que importa es el detalle, el medio tono, el matiz. Y los logra perfectamente, siendo convincente aun para quien lo mira a solo un par de metros de distancia. Muy buen trabajo, y lo mismo para Laura Almela, mucho más joven que la protagonista original, pero asumiendo un plus de cansancio y una necesidad de revisar un largo pasado y sus acciones, muy propios de quien ya pasa los sesenta. También en este caso una muy sólida composición. Adriana Segura y Alejandro Calva completan el elenco, con un desempeño que concuerda perfectamente con sus compañeros de rubro.

En definitiva, una puesta muy atractiva que nos habla de un teatro no complaciente y entregado como una especie de concierto íntimo para un pequeño grupo de espectadores.

MUJERES SOÑARON CABALLOS

La dramaturgia argentina es tradicionalmente uno de los puntos fuertes teatrales de nuestro continente. Parece que sus teatristas han aprendido a convivir con las crisis sociales y políticas exprimiéndoles además un plus de creatividad envidiable. La relación de esos creadores con México es bastante fluida y ahora, primero en el contexto del Festival del Centro Histórico y posteriormente en temporada, se está presentando *Mujeres soñaron caballos*, un título casi emblemático de Daniel Veronese, que no solo es dramaturgo, sino también director y, además, fundador del grupo Periférico de objetos, que en Argentina fue un foco de desarrollo de lenguajes de importancia.

Entre sus características, Veronese tiene la de referenciar frecuentemente sus obras al propio teatro. Es decir, que los espectadores estamos siempre conscientes de que participamos en un hecho de ese tipo, permitiéndose así tratamientos que, de otra manera, podrían caer en estructuras melodramáticas. Y otra es la oscuridad, o lo siniestro, como algunos le marcan. Y ambas cosas son claramente visibles en *Mujeres soñaron caballos*. Aquí el espacio es un misérrimo departamento donde se reúnen tres hermanos con sus respectivas parejas para celebrar la mudanza a ese espacio de uno de ellos. La construcción es tan precaria, tan abiertamente un trasto de escenografía como isla colgada en el vacío, que no podemos menos

que ver por elevación las subescrituras que marcan una lectura genérica y social por sobre las anécdotas absurdas y las reacciones sicóticas de cada uno de los presentes a esa especie de “fiesta masacre” de una clase media pobre, denigrada y mentalmente desquiciada.

El montaje es parte esencial de la obra y se articula sobre dos o tres pivotes: el encierro, la circularidad y la crispación. El lugar es extremadamente pequeño, por lo que literalmente los seis personajes se encuentran hacinados en un espacio mínimo del que quieren huir permanentemente. Pero el afuera — las escaleras y los demás departamentos del edificio — están abandonados, hay oscuras sombras acechantes y respira peligro, por lo que vuelven una y otra vez al mismo punto. Todos, además, están cargados de secretos, noticias angustiantes y relaciones al borde del estallido. Por supuesto, en el transcurrir de los minutos aquello se vuelve irrespirable y el final, sorprendente a pesar de todo lo que se preanuncia, cae cerrando cualquier fisura hacia una posible salida fuera de la muerte.

Naturalmente, la figura puede cobrar sentido en casi cualquier lado, pero en la Argentina de origen parece una radiografía de tipo goyesco donde todo queda puesto en crisis: las relaciones sociales, las familiares, las históricas y también las teatrales, cuestionando profundamente el arraigado gusto por un realismo que aquí, paradójicamente, llega a morderse la cola.

El plantel con que contó Veronese para este montaje es de primera línea y está compuesto por Ana María Bianchi, Arturo Ríos, Sophie Alexander Katz, Antonio Vega, Arturo Barba y Ana Zavala. Un trabajo chirriante como la dramaturgia y la puesta en escena, capaz de poner los nervios de punta mientras quedamos involucrados entre los actores.

En definitiva, un material interesante de ver y analizar que habla bien de la programación de este año del Festival del Centro Histórico, y también de las posibilidades de intercambio creativo entre países de nuestro continente.

Finalmente, otro hecho teatral que no podemos menos que nombrar, por su importancia y por la mezquina polémica en que está envuelta, es la creación y puesta en marcha de la Compañía Nacional de Teatro, en esta nueva etapa bajo la dirección de Luis de Tavira. Simplemente repito el acre final de la nota que escribí entonces: “En definitiva, que se echa a andar un proyecto, perfectible seguramente pero real y concreto, ante los que prefieren el pantano habitual donde todo se hunde y se pudre mientras las quejas zumban como moscas ineficaces buscando su trocito de podredumbre con el que sustentarse”. Y seguimos andando.

ALTIBAJOS DEL TEATRO URUGUAYO

Por Jorge Pignataro Calero

Desusadamente temprano comenzó en Montevideo la temporada teatral 2009, cuando el excelente binomio de intérpretes integrado por Margarita Musto y Julio Calcagno presentó el 3 de enero la comedia del autor francés Philippe Blasband *Una relación pornográfica*, en la remozada sala César Campodónico — la mayor del teatro El Galpón —, bajo la dirección del inquieto y talentoso Mario Ferreira y con un apoyo técnico de primera. Tantas excelencias juntas, unidas a la novelería inaugural de la ampliada sala no alcanzaron a disimular el error más grave: presentar una pieza cien por ciento intimista en un ámbito desproporcionado, tornándola inaudible más allá de la décima fila y obligando a reducir visible y grotescamente el tamaño del escenario. Excesivamente conversada y con una muy tenue progresión dramática que no logra conmover al espectador, la pieza resulta en un balance final un desperdicio de tantos talentos y méritos innecesariamente acumulados.

Lo más grave, sin embargo, radica en que dicha suma de despropósitos sería, a la larga, el puntapie inicial de una desaforada carrera de incompetencias como pocas veces se ha visto en la escena local. Obras apenas borroneadas, pretensiosas o de muy relativo interés, elencos inmaduros, puestas en escena apresuradamente estrenadas, humor perseguido en vano, torpes adaptaciones de añejos éxitos, en fin, de todo un poco en una deprimente galería de desaciertos que no anticipaba nada bueno para el resto de la temporada, abriendo apenas la consoladora esperanza de algunos contados anuncios de proyectos entonces en trámite.

Mientras tanto, progresaba la creencia de que algunos chispazos de sobredimensiona-



dos cráneos pudieran ser suficientes para salvar una temporada que, tal como viene, terminará por correr de los teatros a ese público que tanto cuesta convocar.

El inventario de espectáculos en esa situación sería felizmente breve, ya que apenas va corrida menos de media temporada; pero la prudencia aconseja ahorrárselo al lector, y explorar, en su lugar, los intentos por mejorar la cosa. Así parecen buscarlo algunas iniciativas oficiales, como el programa “A Escena” del Ministerio de Educación y Cultura, que dice perseguir “el fortalecimiento de las artes escénicas”. Pero como reza el viejo refrán español “el gozo al pozo”, cuando se asiste a los espectáculos beneficiarios del trámite concursable establecido en dicho programa, que se presenta rodeado de buenas ideas, pero nadie aparece públicamente, con nombres y apellidos, como responsable de las selecciones, dando lugar a que no falten malpensados que ya hablan de “roscas” y cosas por el estilo...

Como se ve, no solo en la Dinamarca de Hamlet algo huele mal; y para contrarrestarlo, se hace imperioso proceder con rigor y exigencia, aplicando de esa manera las buenas ideas antes mencionadas para enderezar lo que viene cada año más torcido. En 1987 hubo en este país un Congreso Nacional de Teatro, que no se ha vuelto a repetir. ¿No será llegado el momento de hacerlo? Porque no alcanza con llenarse la boca hablando de amor al teatro; y si es cierto que “amor con amor se paga”, todos quienes palpitan con él deben verse cara a cara para poner las cosas en claro. La cultura uruguaya, tan elogiada, lo merece.

Sin perjuicio de desarrollar en profundidad los precedentes conceptos pesimistas sobre la situación actual de nuestro teatro y las razones y hechos en que nos basábamos, se puso en evidencia una vez más la maravillosa y vigorosa condición de arte vivo del teatro — inmovible hace siglos a pesar de los agoreros que anuncian su declinación y su cercana muerte a manos del cine, la televisión y la informática — con algunos recientes estrenos montevideanos. Eso nos obliga a posponer para mejor ocasión su análisis causal, y en su lugar comentar esas valiosas realizaciones que son, por orden cronológico de estreno: *Stabat Mater furiosa*, del francés Jean-Pierre Siméon (El Galpón, sala 0, dirección María Azambuya); *El hombre que quería volar*, de nuestro compatriota Carlos Manuel Varela (Espacio Teatro, dirección Carlos Aguilera); *El jardín de los cerezos*, de Chéjov (El Galpón, sala principal, dirección Dervy Vilas); *Pelea de osos*, de Anthony Fletcher (Anglo, dirección del autor); y *Las sirvientas*, de Jean Genet (Victoria, dirección de María Varela).

El primero de ellos es un grito femenino contra la guerra, inspirado en los cruentos tiempos que se vienen viviendo en Medio Oriente. Originalmente concebido como un unipersonal, la directora María Azambuya desplegó esa estructura en tres figuras femeninas confiadas a otras tantas actrices (Stella Texeira, Nadina González Miranda y Gisella Marsiglia), muy diferentes en su voz, su postura escénica, su gesticación, su temperamento y hasta en su edad, las cuales exponen el texto simultáneamente en una suerte de coro de gran fuerza expresiva o lo repiten, alternándose como solistas. Con ambos inteligentes recursos formales se multiplican madres, esposas, hijas, hermanas, en fin, todas aquellas víctimas últimas del espíritu bélico universal y tradicionalmente atribuido al hombre, y que el autor francés explora con hermoso

y fuerte aliento poético al que no escapa ningún espectador.

En el segundo caso, Varela confirma una vez más su condición de privilegiado, sutil y fiel testigo dramático del “ser uruguayo” y su peripecia vivencial. Con la misma habilidad y talento con que en tiempos de la dictadura se las ingenió para cumplir esa, su condición testimonial, sorteando los obstáculos que la represión oponía a la libertad creadora (valga como ejemplo recordar *Alfonso y Clotilde* y las que le siguieron), aquí Varela hace gala de un puntual y oportuno poder de síntesis para retratar minuciosamente otro costado sustancial del daño que esa misma represión hizo en la organización familiar, y particularmente en algunos de sus miembros, sin caer en ningún momento en el panfleto, la cursilería lacrimógena o la obviedad machacona y fastidiosa, ni distraerse en anécdotas secundarias o irrelevantes. La lúcida comprensión de Varela-dramaturgo que a lo largo de varias décadas de labor escénica conjunta ha demostrado el director Carlos Aguilera, reaparece aquí apoyada en varias sensibles figuras veteranas (Isabel Schipani, Susana Sellanes) y en otras más jóvenes ascendentes o felizmente reveladas (Sebastián Silvera, Carlos Rompani), redondeándose así uno de esos todavía contados espectáculos de teatro “nuestro y actual”, como debe ser.

La grata constatación es que no está todo perdido gracias a los espectáculos que dejamos brevemente reseñados; y no lo estará mientras se siga encarando el quehacer teatral con la debida seriedad (que no excluye el humor, naturalmente), que integra el rigor y la exigencia, dos raras plantas que florecen de tanto en tanto en medio de la aridez generalizada. Cuando así no sucede, la perdidosa será la cultura nacional.

Siguiendo con nuestra preocupación por el estado actual y la situación predominante en nuestro teatro – una actividad que en un pasado felizmente no muy remoto nos enorgullecía a todos –, en medio de la desazón que suele invadirle a uno al contemplar el panorama actual aparecen chispazos (a veces más bien fogonazos o explosiones) de talento, sensibilidad, rigor y trabajo tenaz, fruto del verdadero amor al teatro que cimentó y construyó su prestigio y que, felizmente, todavía encuentra fervorosos cultores bien inspirados y mejor preparados y orientados.

Esta aparente contradicción es, sin embargo, un fiel retrato que abarca los ¡más de cuarenta! espectáculos que semana a semana se ofrecen al millón y medio de habitantes de



Montevideo, proporción que ni Buenos Aires con sus casi diez millones dispone, según las carteleras de la prensa porteña, donde a duras penas superan el centenar.

Primera conclusión: el teatro montevideano está sobredimensionado. En medio de esa abundante oferta se aprecia una variedad de asuntos, estilos, autores celebrados, o niveles de exigencia y calidad donde, a vía de ejemplo, se destacan espectáculos ineludibles aun con reparos más o menos menores, como las ya citadas *Stabat Mater furiosa* y *El hombre que quería volar*; *Pareja abierta*, comedia del italiano Darío Fo, con Susana Groisman y Augusto Mazzarelli; *La memoria de Borges*, en su segunda temporada, con excelente actuación de Roberto Jones; *Los siete gatitos* (engañoso título que no es para niños) del gran autor brasileño Nelson Rodrigues; un acierto de El Galpón: *Casa de muñecas*, ambiciosa y ajustada síntesis de la famosa obra de Ibsen; *La micción*, original “opereta rockera” con toda la polenta del especialista Tabaré Rivero que involucra a la Comedia Nacional; *El jardín de los cerezos*, muy profesional versión de Chéjov; *Pelea de osos*, propuesta psicoanalítica del autor y director inglés Anthony Fletcher, transitoriamente radicado en nuestra ciudad; *Spa*, con el festejado humor de Jorge Esmoris. Y alguno más.

Segunda conclusión: nuestro teatro contempla todos los gustos del público. Como se podrá apreciar, no se trata de desdeñar cualquier espectáculo con el trillado marbete de “teatro comercial”; o de poner en guardia al eventual espectador asustándolo con el calificativo de “teatro experimental”; ni tampoco, al contrario, de seducirlo con el publicitado apoyo de los estímulos oficiales de los respectivos organismos culturales, o con los encandilantes y rimbombantes anuncios que prodigan ciertos seudocríticos en la televisión. Se trata, lisa y llanamente, de hacer bien las cosas al servicio de una “materia prima” teatral que valga la pena el trabajo, el esfuerzo, la preparación y la inversión.

Tercera conclusión: cada vez se hace más necesaria una crítica teatral seria, responsable, formada e informada que, a su vez, forme al espectador exigente. .

Si todo eso se lograra, los más beneficiados serían los espectadores, que colmarían las salas rodeando a quienes realmente lo merecen. Desgraciadamente, no todo teatrista está dotado de las condiciones necesarias, y los espectadores consecuentes se ven obligados, con frecuencia, a la ingrata tarea de separar el grano de la paja antes de oblar el precio de una entrada.

Cuarta conclusión: la entrada a nuestro teatro es proporcionalmente barata. La cuestión es acertar con la calidad y los valores de lo que se encuentre, una vez que trasponga la puerta de acceso a la sala. Menuda lotería.

15 DE MAYO 2009

LA MUERTE DE LA PÁGINA EN BLANCO

TRÁNSITOS ENTRE LITERATURA Y TEATRO

Por Gabriel Fernández Chapo⁴⁶

La página nunca está del todo en blanco para el dramaturgo contemporáneo cuando pretende iniciar su proceso compositivo. Aun cuando no lo racionalice, no lo perciba conscientemente, o pretenda obviarlo, lo cierto es que indefectiblemente todo acto de escritura está atravesado por un patrimonio retórico que precede, excede y condiciona toda producción creativa.

Esta condición es insoslayable en todo acto de escritura. Sin embargo, muchos dramaturgos exacerban este fenómeno y buscan deliberadamente trabajar en relación con otros universos, imaginarios, estructuras, personajes, y/o imágenes procedentes de la literatura. De esta manera, los tránsitos entre literatura y teatro se sustentan en una clara intencionalidad de generar superposiciones de discursos capaces de producir redes de significados múltiples, superadores de las propias subjetividades.

La noción de “palimpsesto”, el manuscrito que conserva huellas de una escritura anterior, es un buen acercamiento a las particularidades poéticas de este tipo de producciones dramáticas. Etimológicamente, “palimpsesto” significa “raspar de nuevo”. Justamente el fundamento de las escrituras escénicas que se sumergen en relaciones intergenéricas (literatura y teatro) es el intento de borrar un texto anterior para fundar sobre dichos vestigios una nueva dramaturgia. De esta manera, a partir de los procedimientos propios del tránsito entre literatura y teatro, se producen escrituras que están inevitablemente superpuestas, nuevas producciones donde persisten y subyacen rastros literarios-culturales precedentes.

Este vínculo, entre disciplinas artísticas que presentan sus propias autonomías, plantea irremediablemente también sus condiciones de ser, su pacto ontológico. Para que la relación entre literatura y teatro sea fructífera dentro del campo escénico, el texto literario debe “morir”. Se podrán tomar elementos formales, contenidistas y/o ideológicos antes de su muerte. Pero si el nuevo sistema – la obra teatral – no logra constituir, dar vida a un campo fértil de crecimiento y desarrollo en función de sus reglas específicas, los resabios literarios no tendrán ningún sentido de ser.

Se pretende hacer creer históricamente que la literaturidad y la teatralidad son territorios cercanos, próximos, de fronteras lábiles. Nada más equivocado. Literatura y teatro son dos entes poéticos de fundamentos constitutivos bien diferenciados y disímiles. Es imposible entender los fenómenos de pasaje de literatura a teatro sin percibir el grado de violencia que ello implica.

46 Investigador, director y dramaturgo.

La literatura dice, describe y narra. El teatro indefectiblemente muestra, ofrece a la experiencia viva. Se pasa de la dimensión única del código lingüístico de la literatura a la espesura de códigos que representa el teatro. El objeto escénico es tridimensional. El código lingüístico es tan sólo uno de los muchos que interactúan en la producción semiótica del acontecimiento teatral, junto al cuerpo de los actores, el vestuario, la escenografía, la iluminación, la musicalización, el maquillaje, la utilería, etc.

El teatro sólo podrá asumir la apropiación de elementos literarios precedentes si conserva la capacidad de procrear un nuevo ser. En estos casos, la tarea del creador teatral no difiere de los procedimientos que pondría en acción en cualquier acto creativo.

Si nos referimos a que los fenómenos de pasaje son invariablemente procesos creativos nuevos, lo que difiere es la/s fuente/s donde el artista se sumerge para dar vida al imaginario de temas, formas y sentidos de su obra: vivencias personales, imaginación, contexto histórico, lecturas no-artísticas, o justamente materiales literarios.

PROBLEMÁTICA EN TORNO A LOS TÉRMINOS

Tanto en la crítica, como en la historiografía y la teatrología, se suele recurrir a la palabra “adaptación” para referirse a los casos de espectáculos teatrales que tienen algún vínculo explícito de orden temático, formal y/o procedimental con una obra literaria precedente.

Sin embargo, utilizar la palabra “adaptación” implica en sí mismo asumir un fundamento de ser, un juicio a priori sobre la ontología de este vínculo, y genera, a su vez, una serie de implicancias que no logran asir en su complejidad este fenómeno. “Adaptación” remite a varias cuestiones. Por un lado, si nos referimos a un proceso de adaptación, estamos asumiendo que habría algo “inadaptado” que puede ser llevado a una nueva norma y/o sistema. En estos casos, y bajo este criterio, se entendería implícitamente que la literatura funcionaría como un ente inasible, complejo, irreductible, que puede ser integrado a un nuevo formato genérico pero bajo un principio de subordinación y de síntesis. Detrás de la palabra “adaptación”, se esconde la noción de que la literatura es un sistema de alta complejidad (mucho mayor que el teatro) y que los “pasajes” posibles de literatura a teatro corresponderían a procesos de reducción o simplificación.

Nos sirve para ejemplificar esta apreciación la definición de adaptación que proponen Marchese y Forradellas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (2000):

*La adaptación es una modificación ejercida sobre una obra literaria para **acomodarla** a un determinado público o lector distinto de aquel para el que fue primeramente concebido (...)*

Esta definición no solo exhibe una noción del proceso de transformación desde una

visión reduccionista, sino que establece un parámetro sobre el modelo o desviación que debería seguir el espectáculo teatral, atribuyendo a este último una entidad subsidiaria de la literatura.

Desestimamos esta concepción de las relaciones intergenéricas. Concebimos la literatura y el teatro como prácticas artísticas que presentan sus propias especificidades, autonomías y soberanías, siendo imposible determinar o establecer un estatuto cuantitativo o cualitativo sobre el nivel de complejidad que presenta tal o cual disciplina.

Asimismo la palabra “adaptación” tiene una implicancia práctica, ya que estaría dando cuenta de un cambio de soporte, una adecuación de formato o una modificación de registro. Bajo esta implicancia, se daría a entender que la literatura debe ser manipulada por el teatro de modo que pueda entrar, ingresar dentro de su propio sistema. Nuevamente estaríamos entendiendo el fenómeno como una instancia de supresión reduccionista, en vez de comprender que los grandes espectáculos teatrales que tomaron como fuente una obra literaria, son aquellos que no pretendieron adecuar y/o modificar el estatuto literario al teatral, sino que lograron promover un nuevo sistema poético-creativo dentro del orden representacional en el que la fuente literaria pudo emerger, volver a nacer, desde una nueva singularidad y autonomía estética.

No es menor esta discusión sobre la terminología que dé cuenta de estos fenómenos de pasaje entre literatura y teatro. La utilización de una u otra palabra está asentando una posición a priori sobre concepciones determinadas en relación a los problemas, sentidos y efectos que se suscitan en este vínculo.

De nada, o de poco sirve para el campo teatral la puesta en escena de grandes obras literarias, si estas no conforman buenas propuestas escénicas más allá de sus vínculos con la literatura. Estas obras teatrales deberían ser al menos suficientemente interesantes para que no generen nostalgia del texto fuente. En otras palabras, resulta menos importante la materia literaria tomada por los creadores teatrales, que el trabajo final, la obra acabada que se genera ante los espectadores.

No se debería entender la tradicional “adaptación” sino como el pasaje de un modo de expresión a otro. Este pasaje implica un radical cambio en los modos de percepción desde la temporalidad, los topos, la construcción de acontecimientos, los diálogos, etc. Este proceso conlleva necesariamente la existencia de dos obras, que poseen algún tipo de relación, pero que en definitiva son dos obras.

El texto literario posee una exigencia: sólo puede ser reproducido en sus propios términos (Lázaro Carreter, 1987). Ese es uno de los aspectos centrales del complejo semántico que es la literatura. Por ende, a la manifestación literaria no le corresponde ninguna expresión transformable.

La tradicional concepción de “adaptación” cree en la posibilidad de tomar un ele-

mento plano, unidimensional, y transplantarlo a un universo tridimensional, corpóreo, vivo, irrepitable, y que este pueda sobrevivir.

La fuente literaria original solo puede ser apropiada como memoria (reflejo de un pasado), para que se pueda integrar fehacientemente en su nuevo sistema. Debe ser una variable más de un proceso creativo genuino. Las nuevas condiciones de creación (la teatral) implican necesariamente una serie de condiciones que exceden los códigos del texto literario.

La dramatización de textos literarios tendrá su sentido de ser cuando la obra teatral procrea un nuevo universo de sentido que tenga apariencia de inexorabilidad, que funcione como sistema en sí mismo, y que pueda tener diversos vínculos con el material fuente, pero que ya no es ese material fuente, como tampoco una copia del mismo.

BIBLIOGRAFÍA

Cilento, Laura, “Adaptación de narrativa extranjera: la voz transtextual”, en *Nuevo Teatro, Nueva crítica*, Editorial Atuel, Buenos Aires, (J. Dubatti, compilador), 2000.

Dubatti, Jorge, *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Lomas de Zamora, 1995.

Finzi, Alejandro, *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario*, Córdoba, Ediciones El Apuntador, 2007.

Hodge, Francis, *Play directing*, Londres, Tice Hall, 1971.

Marchese, A. y Forradellas, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000.

Sanchis Sinisterra, José, *Dramaturgia de textos narrativos*, Madrid, Ñaque editora, 2003.

Santoyo, Julio César, “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1989.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Editorial Cátedra, 1998.

Wolf, S.: *Cine/Literatura. Ritos del pasaje*, Paidós, 2001.

¿TEATRO ABIERTO, OTRA VEZ?

Por Roberto Perinelli

Trataré, de comienzo, de explicar el título y mi insistencia con un tema que ya he tocado acaso con excesiva frecuencia.

A fines de abril de este año, el infatigable Hugo Saccoccia se puso al hombro, como lo hace año tras año, la realización de un concurso de textos de teatro de humor que, además de la lógica premiación, prosigue con un festival donde se representan las obras consagradas en aquellos lugares del sur donde él reside: Zapala y San Martín de los Andes. Este año, presa de un estado de ánimo admirable, agregó a la iniciativa, gigantesca de por sí, un congreso de dramaturgia que, con los límites lógicos, incluyó en la convocatoria a autores de todo el país. Ahí estuvieron Sonnia de Monte (Mendoza), Carlos Alsina (Tucumán), José Luis Arce (Córdoba), Gladis Gómez (Chaco), Jorge Accame (Jujuy), además de críticos de diarios nacionales como Carlos Pacheco y Roberto Schneider, del Litoral de Santa Fe. Sé que me olvido de muchos (y pido disculpas por eso), pero la intención fue sólo ofrecer una aproximación de los alcances de la convocatoria, del interés de que el congreso tuviera una representación federal.

También asistió gente de Buenos Aires, claro, y Argentores hizo un importante aporte en el aspecto económico y en el organizativo, ya que en una reunión realizada en la entidad, dos meses antes de la fecha de inauguración, se diseñaron las características del encuentro y su desarrollo a través de cinco mesas, entre las que se incluyó una sobre Teatro Abierto. Para mi asombro, y tomando nota de que yo me mostraba, aunque no muy abiertamente, bastante remiso a la propuesta, la insistencia para volver sobre el tema provino de los más jóvenes, atendiendo, dijeron ellos, a que Teatro Abierto representó y representa una verdadera bisagra en la historia de nuestro teatro, que hay un antes y un después ineludible.

En el momento de designar quiénes iban a integrar esta mesa (hubo otras, sobre el teatro en las provincias, el teatro argentino de los 90, el rol de la crítica y una final, de conclusiones), la elección recayó en Carlos Pais, Ricardo Halac y quien suscribe, considerados “históricos”, ya que fuimos tres de los veintiún autores de su ciclo inaugural y mítico, el de 1981.

Puesto en el compromiso, a mí se me ocurrió basar mi ponencia en una insistencia, a la que vuelvo cada vez que se toca el tema y que ya he expuesto, creo, en una de mis notas para esta revista digital del CELCIT: la falta de análisis estético de un fenómeno que carece de tal examen (abro el paraguas: tal vez semejante trabajo existe, sólo que no ha llegado a mis manos, aunque yo siempre estoy atento).

Esta inquietud mía surgió, hace ya mucho, de la lectura de un artículo sobre Teatro Abierto, donde la investigadora teatral Beatriz Trastoy expresó, con un indiscutible tono de reclamo, las dificultades para tratar el tema, pues el movimiento parece haberse atrinchado, invulnerable al análisis, tras el muro de una historia oficial que “fue cristalizada rápida y eficazmente por sus organizadores”.⁴⁷ Con esta reflexión la estudiosa da cuenta de que Teatro

47 La cita entera es la siguiente: “¿Cómo evaluar los alcances y las limitaciones de Teatro Abier-

Abierto adquirió carácter mítico, similar al que se le asigna a los fenómenos que no tienen explicación, y que el acceso que no sea legitimador o aclamatorio parece carecer de espacio para prosperar. Sugiere, o creo que sugiere en su reflexión, que hay vigías que cuidan la imagen del movimiento, sus “organizadores”, y aunque no lo dice claramente, de sus palabras se desprende que estos centinelas están muy atentos para contrariar cualquier crítica o señalamiento que indique algún desvío en el estudio del movimiento, que debería tenerse, para siempre, como único y ejemplar.

Debo admitir que esta opinión de Trastoy tiene bastante de cierto. He leído cantidad de artículos, notas y hasta tesis doctorales sobre Teatro Abierto, donde el movimiento aparecía a veces escondido en el título abarcativo de “Teatro bajo la dictadura”, y en ningún caso se me iluminó algún costado inesperado, una reflexión que excediera el lugar común de “Teatro Abierto, primer movimiento cultural contra la dictadura”. Incluso nadie reflejó — y siempre hablo de lo que estoy enterado —, de las críticas que algunos de sus protagonistas (cuyos nombres prefiero reservarme) se animaron a hacer apenas pasó el ciclo de 1981, cuando aún no se había producido la cristalización que denuncia la comentarista.

Después, estos críticos callaron, algunos se apartaron y no participaron de los dos siguientes ciclos, de 1982 y 1983, o se incluyeron dejando detrás los reparos que los habían fastidiado. Una investigación por este camino revelaría, sin duda, opiniones sorprendentes, de quienes después viraron en sentido contrario y se guardaron los miramientos para seguir adelante. Cabe citar, porque me molesta, que las irónicas y descalificadoras notas de Alberto Ure, que son de dominio público porque la mordacidad tiene alta capacidad de difusión, son una mirada demagógica al revés de un acontecimiento del que, de todos modos, él formó parte y no cuestionó desde adentro.

De lo dicho se desprende que, desde la citada cristalización, la discusión sobre Teatro Abierto ha quedado clausurada, sin margen alguno para llevarla más allá. Cuando algunos de sus organizadores (utilizaré con frecuencia el término acuñado por Trastoy) se encontró ante la pregunta de qué significó Teatro Abierto, tomaron por la cómoda tangente de calificarlo de fenómeno político. También cierto, Teatro Abierto fue, por encima de cualquier otra circunstancia, un movimiento político. Pero también es verdad que sus organizadores pusieron en juego valores estéticos, porque se trataba de atacar al régimen mediante el teatro, y el teatro es un arte.

¿Quién ha hecho una valoración del nivel estético de Teatro Abierto? Yo no tengo noticias de que haya sucedido y sé que corro un riesgo, porque acaso, a través de vaya a saberse qué medio, aparece el dato que desdice mi afirmación. Puedo agregar que me gustaría que así sea.

Yo justifico, siquiera en parte, la ausencia de esta aventura teórica, no solo por la solidez de la historia oficial señalada por Beatriz Trastoy, sino por la curiosa dificultad de reconstruir, hasta en sus detalles más mínimos (la excepcional hora de comienzo de las fun-

to a casi veinte años de su realización? ¿Cómo reescribir un evento cuya historia ‘oficial’ fue cristalizada rápida y eficazmente por sus organizadores? ¿Qué intersticios ofrece para reflexiones posteriores [...] un fenómeno en el que la memoria colectiva de sus artífices parece coincidir de modo tan pleno con la memoria individual de espectadores, académicos y cronistas de espectáculos?”

ciones, por ejemplo) un fenómeno que transcurrió no hace tanto tiempo. Eso que acabo de mencionar, la hora de comienzo de los espectáculos, no es una ocurrencia graciosa. Hice una encuesta informal y apurada y muchos de los organizadores, a los que entrevisté, no la recuerdan o discrepan en el dato.

Se debe agregar, como dificultad cierta, la imposibilidad de contar con todos los textos que se programaron en los primeros tres ciclos (1981, 1982, 1983), durante los cuales Teatro Abierto, con matices, se atuvo a la estructura formal que le dio origen en 1981. Salvo la dramaturgia del primero, que tuvo una primera edición ese mismo año, y una muy posterior de Corregidor, acompañada de un análisis de textos de Miguel Ángel Giella, de los ciclos 1982 y 1983, se conoce muy poco, con piezas que literalmente han desaparecido. Si la investigación textual tropezaría con este inconveniente, qué suerte podría correr la reconstrucción de los textos espectaculares, de los cuales hay escaso registro, sólo fotografías (algunas, muy hermosas, firmadas por Julie Weizs, que se están destruyendo arrumbadas en el Museo del Teatro), y trozos de escenas en el incompleto film de Balazza, *Teatro Abierto País Cerrado*.

No obstante los inconvenientes, creo que si no se le puede hincar el diente al flanco estético de Teatro Abierto (cosa de la que no estoy seguro), sí se puede incursionar por ciertas vecindades que nos aproximarían a una valoración cercana de sus alcances artísticos.

En primer lugar, debo destacar un detalle acaso poco conocido: ningún autor fue presionado para escribir de otra manera de como lo venía haciendo. La única consigna, por otra parte que venía encarnada en el espíritu de todos, fue la de repudio y rechazo al status castrense, que los autores debían acatar desde su poética personal. Ciertamente que se trataron de introducir cambios para los ciclos 1982 y 1983, que tampoco fueron un dogma de acatamiento absoluto. Se les pidió a los autores, jamás se les exigió, que trataran de escribir textos para muchos personajes, ya que de esa manera se podían satisfacer los deseos de la enorme cantidad de actores que apetecían ser convocados para participar en Teatro Abierto. Como dato de que esto fue una sugerencia y que su contravención no atrajo ningún castigo, señalo que *Príncipe azul*, de Eugenio Griffiero, uno de los grandes éxitos del ciclo 1982, contaba con sólo dos personajes.

Los autores convocados, respetados su poética y su estilo, llegaron a Teatro Abierto en el apogeo de sus carreras. Todos habían tenido una actuación destacada en los años inmediatamente anteriores dentro de un teatro porteño que, para desalojar otro mito, no se mostraba tan paupérrimo y desolado. Los estrenos casi simultáneos de *Marathon*, *Siete locos*, *Boda blanca* y *El viejo criado*⁴⁸, en 1980, sólo un año antes de Teatro Abierto, fueron muestras de vitalidad de un teatro porteño de calidad, sostenida aun cuando había que esquivar censuras y prohibiciones.

La dramaturgia argentina solo encontraba el rechazo de las salas oficiales, expresado a través de las desdichadas declaraciones del entonces director del Teatro San Martín, Kive Staif, en un artículo periodístico que ninguno todavía puso al alcance y que, por lo tanto, hasta tenemos el derecho de considerar falsarias. Sin embargo, Carlos Gorostiza certifica el hecho

⁴⁸ *Marathon*, de Ricardo Monti, fue dirigida por Jaime Kogan; *Siete locos*, adaptación de la novela de Arlt, fue dirigida por Rubens Correa; *Boda blanca*, del polaco Tadeusz Rózewicz, fue dirigida por Laura Yusem; *El viejo criado*, de Roberto Cossa, tuvo la dirección del autor.

en sus memorias.⁴⁹ A la pregunta de “¿Por qué los teatros oficiales representan solamente obras de autores argentinos muertos?”, Gorostiza afirma que Staif contestó que eso ocurre “porque los vivos no existen y no los podemos inventar”.

Pero la afirmación del funcionario no era cierta, a Teatro Abierto no llegaron dramaturgos vestidos con harapos. Traían pergaminos, ganados en el problemático escenario del persecutorio y represor proceso militar. Todos los autores que habían logrado algún grado de trascendencia, veintiuno para el primer ciclo, tuvieron la oportunidad de demostrar cuando se abrió el telón en julio de 1981, ante un público sorprendentemente masivo, la calidad de su dramaturgia. Si hacemos el recorrido de la producción posterior de los autores de los tres ciclos (la producción que, al menos, está al alcance), comprobaríamos para el asombro que fue en Teatro Abierto donde muchos de estos dramaturgos estrenaron sus mejores piezas, que muchos de ellos luego entraron en la decadencia y otros se alejaron de tal modo que abandonaron la actividad.

Sería un rico tema de investigación, que también creo nadie ha encarado hasta ahora, conocer el derrotero de estos “desertores”; sería un buen desafío enterarse y enterar de por qué algunos de estos dramaturgos, ya en democracia, se repitieron en temas y estilo, desluciendo poco a poco hasta desaparecer, y otros dejaron de producir o, al menos, de estrenar. Acaso la razón, y esta es una hipótesis, es que la llegada de la democracia planteó una crisis de la dramaturgia, desestimada y desvalorizada por las expresiones teatrales que irrumpieron con fuerza a fines de los 90: teatro de la imagen, creación colectiva, unipersonales de humor (hoy se llaman *stand-up*). Estas expresiones, que no necesitaban de autor alguno, nos hicieron retroceder para situarnos a la defensiva, hasta que asumimos el combate. Y algunos cayeron en la batalla, así es la guerra, porque hubo que luchar mucho, algo más de una década, para sacar al texto del desprestigio. Que los que resistimos lo logramos, es evidente; el citado concurso de humor de Saccoccia y el festival consiguiente son muestras de que el autor ha retomado, o está retomando, su lugar. Desde ya se trata de un autor diferente, más cerca del escenario que del escritorio, para felicidad y prosperidad de un teatro que, a pesar de ser expresión de un país en el confín del mundo, es admirado por su potencia, diversidad y calidad.

Seguir con esto me aparta del tema de Teatro Abierto que, por supuesto, no he agotado en absoluto, sólo abrí resquicios, pequeñas puertas para visitar a un fenómeno que muchos designan como inaccesible y acaso no lo es tanto. Tampoco sé (a estas alturas me asaltan las dudas), si este reclamo mío, y el de Beatriz Trastoy, que para disculparla fue hecho hace ya mucho, merece ser tenido en cuenta. Quizás es tiempo de aceptar que Teatro Abierto debe permanecer en el olimpo inexpugnable, adonde ningún investigador tenga acceso; mantenerlo allí, en lo alto, impoluto y solitario, para orgullo de los que tuvimos el coraje de hacerlo y como mítico ejemplo para los que vinieron después. Tal vez sus organizadores, que crearon y cuidan de la fortaleza, tengan razón.

MAYO DE 2009

49 Carlos Gorostiza, *El merodeador enmascarado. Algunas memorias*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, p. 221.

LE THÉÂTRE DE ROBERT LEPAÏE:

FRAGMENTS IDENTITAIRES

Josette Féral

Trouver un angle d'attaque qui n'ait pas été déjà abordé pour parler du travail de Robert Lepage est une tâche difficile.⁵⁰ Aussi, profiterai-je de l'occasion qui m'est donnée pour réfléchir à une question qui me tient à cœur depuis quelque temps et qui interroge les raisons du succès de l'œuvre de Lepage, en soulignant d'autres facteurs possibles que ceux qui sont habituellement avancés, soit l'esthétique de ses œuvres et le talent incontestable qui les imprègne. J'aimerais avancer que l'une des raisons du succès phénoménal de l'œuvre de Lepage – succès auprès de cultures aussi différentes que peuvent l'être les cultures nord américaine, européenne et asiatique – tient, peut être, à ce que les spectateurs, quelle que soit leur origine culturelle, y retrouvent inconsciemment le modèle de nos constructions identitaires aujourd'hui et les valeurs qui y sont liées. Cette question pourrait laisser croire qu'il s'agit de traiter essentiellement de l'interculturalité dans l'œuvre de Lepage. Cet aspect est, sans aucun doute, au centre de l'œuvre lepagienne, mais il ne constitue pas l'objet de mon propos. Il s'agit, en fait, de montrer en quoi l'œuvre de Lepage reflète la fabrication de nos identités en tant que « sujets » dans une société où le sens du collectif et de l'éthique, gommés pendant longtemps, recommence peu à peu à s'affirmer. Il s'agit donc d'amener la réflexion à un niveau existentiel, ontologique presque, qui touche aux étapes de la constitution des individus que nous sommes en tant que sujets. Les travaux du philosophe Charles Taylor notamment *Les sources du moi / La formation de l'identité moderne* (1998) et *Le malaise de la modernité* (2002) nous serviront de fil conducteur. En effet, la pensée de Taylor trouve un terrain fertile d'actualisation dans la façon dont Lepage conçoit ses personnages et les fait évoluer. Aussi cette analyse s'articulera-t-elle autour des grands principes qui définissent l'identité : l'identité vue comme quête d'authenticité, la nécessité d'un horizon « commun de significations » partagé par tous et enfin la création artistique comme paradigme de la quête d'authenticité.

I- L'IDÉAL D'AUTHENTICITÉ OU LA NAISSANCE DE LA NOTION MODERNE D'IDENTITÉ

La notion d'identité, telle que nous la comprenons aujourd'hui – comme création,

50 Cet article est la version révisée d'une communication présentée à Londres au printemps 2006 lors du colloque Robert Lepage organisé par le Groupe de recherches et d'études sur le Canada francophone au Royaume-Uni. Ce colloque a eu lieu à Canada House, ainsi qu'à Birkbeck College à l'Université de Londres. Je tiens à remercier Emilie Olivier et Edwige Perrot pour les recherches préliminaires et les discussions qui ont mené à la rédaction de cet article. Une version française de l'article a été publiée dans la revue Théâtre/Public (mars 2008, pp.23-29). La version anglaise doit paraître prochainement dans Contemporary Theatre Review (printemps 2009).

recherche et compréhension de soi comme être unique — s’est constituée au Siècle des Lumières. D’après Taylor, avant le XVIII^e siècle, les individus étaient généralement définis par leur statut social, leur place dans la hiérarchie, leur rôle au sein des structures sociales et familiales. Souvent considérée comme immuable, leur position dans la société s’accompagnait de valeurs morales et de comportements codés qui se transmettaient de génération en génération au sein de chacune des couches sociales et structuraient le social. Les individus connaissaient leur place dans la grande organisation du monde, ils l’acceptaient sans songer, habituellement, à la remettre en question. Les traditions se perpétuaient perpétuant ainsi un ordre que de nombreux siècles mettront à ébranler.

Au XVIII^e, notamment sous l’impulsion de Rousseau, l’idée d’appartenir à un univers régi par des lois et des valeurs morales imposées de l’extérieur (par la religion, le Roi ou la société) se trouve remise en question et fait place à la pensée que les êtres humains sont dotés d’un sens moral intérieur, d’une intuition « quasi naturelle » de ce qui est bien et de ce qui peut être mal. Rousseau affirme que la morale et les comportements qui en découlent, procèdent d’une « voix intérieure » chez l’individu et d’une certaine prise de possession par le sujet de sa propre liberté de pensée, de choix et d’action. Autrement dit, « avant la fin du XVIII^e siècle, personne ne pensait que les différences entre les êtres humains avaient autant de signification morale »⁵¹.

Après Rousseau et le profond changement de paradigme qu’il établit au sein de la pensée de l’époque, ce sont les philosophes romantiques, poursuit Taylor — Herder plus spécifiquement — qui poussent plus loin l’idée de l’identité comme principe d’unicité, de sincérité, d’originalité du sujet. Pour Herder, chaque personne possède en elle sa propre mesure des choses et sa propre façon d’assumer sa position d’être humain. Dans cette perspective, où chaque individu est considéré comme singulier et ayant quelque chose à exprimer, chacun peut être vu comme original à la condition, bien sûr, d’être sincère avec soi-même. La notion d’identité prend alors la forme d’une quête d’*authenticité*. Or cette authenticité qui se définit comme un parfait accord avec soi-même et avec les valeurs morales intrinsèques s’établit comme un *nouvel idéal*.

« Être sincère envers moi-même signifie être fidèle à ma propre originalité, [...] c’est ce que je suis seul à pouvoir dire et découvrir. En le faisant, je me définis du même coup. Je réalise une potentialité qui est proprement mienne. Tel est le fondement de l’idéal moderne de l’authenticité, ainsi que des objectifs d’épanouissement de soi ou de réalisation de soi dans lesquels on le formule le plus souvent. » fait observer Taylor.⁵²

Cette conception moderne d’un idéal moral, fondé sur *la découverte et la construction de l’authenticité de soi*, est présente dans toute l’œuvre de Lepage. Elle l’oriente même, lui sert de point d’ancrage philosophique et explique peut être son impact sur le public. Les personnages de Lepage jouent, inconsciemment bien sûr, le modèle même de nos fonction-

51 Taylor Charles, *Le malaise de la modernité*, Paris, Cerf, 2002, p. 37.

52 *Idem*.

nements en tant que sujets sociaux et moraux aujourd'hui et permettent aux spectateurs que nous sommes de nous reconnaître à la fois dans chacun d'entre eux et dans tous à la fois. En effet, à travers la plupart des créations de Lepage — qu'il s'agisse des sagas ou des spectacles solos —, la question de l'identité est constante, une identité souvent conçue comme respect de sa propre originalité. C'est cette quête d'identité et d'authenticité qui se dessine comme fil directeur de l'action dans la plupart, sinon dans toutes les œuvres (voir l'exemple de *La face cachée de la lune* ou du *Projet Andersen*). Cet angle, sous lequel aborder les créations de Lepage, montre ce dernier comme un homme profondément ancré dans son époque, qui a cerné le point essentiel de ce qui structure les individus et la société d'aujourd'hui.

Le principe (la quête) d'authenticité comme idéal moral se lit clairement dès *La trilogie des dragons*, et il n'a pas échappé à Lorraine Camerlain qui faisait déjà remarquer en 1987 : « Il s'agit d'un texte [...] spectaculaire qui propose une certaine philosophie. Sans didactisme et sans provocation, l'œuvre propose la quête d'un idéal dont les racines sont en soi. »⁵³ Les deux grandes incarnations de la quête d'authenticité dans cette œuvre sont Pierre et Yukali, qui trouvent l'accomplissement de leur être profond dans la troisième partie, au terme d'une évolution qui touche, bien sûr, tous les personnages mais qui s'affirme plus nettement chez eux dont la jeunesse incarne l'avenir. De façon intéressante, cette quête d'authenticité ne se fait pas de façon égocentrique ou nombriliste mais elle passe par la médiation de l'histoire, une histoire qui se vit aux dimensions du cosmos, par delà la diversité des cultures. Ce n'est plus la société qui est responsable du devenir des personnages. Ces derniers sont responsables à part entière de leur constitution en tant que sujets. Dans *Vinci*, c'est Philippe qui est en quête d'intégrité et qui « au terme de son voyage, [...] contemple l'humilité du petit village de Vinci : cette simplicité, cette accessibilité généreuse, il les aura faites siennes tout au long de son périple »⁵⁴. Dans *Le projet Andersen*, c'est Frédéric Lapointe qui est en quête de lui-même et va chercher en France une légitimation avant de découvrir que celle-ci est en lui et que tous les êtres qu'ils côtoient (le directeur de l'Opéra Garnier, Andersen lui-même) ont eux aussi une part d'ombre qu'ils doivent reconnaître — et accepter — pour s'assumer. Ces personnages, tous artistes, font effectivement de la sincérité et de la *création de soi* le but ultime de leur existence.

LE PROCESSUS IDENTITAIRE COMME ANCRAGE MORAL

Taylor pose comme premier fondement d'une réflexion sur l'identité son *nécessaire ancrage moral* : « Nous ne pouvons nous passer d'une orientation vers le bien puisque nous ne pouvons rester indifférents à notre situation par rapport à ce bien et puisque cette situation représente quelque chose qui doit toujours changer et se transformer. »⁵⁵ Il s'agit ici, pour lui, d'une moralité intérieure quasi innée, non imposée, et présente en chacun de nous, recoupant

53 Camerlain Lorraine, "Le langage créateur", in *Jeu*, Québec, n°45, 4^e trimestre, 1987, p. 96.

54 Pavlovic Diane, "Du décollage à l'envol", in *Jeu*, Québec, n° 42, 1^e trimestre, 1987, p. 88.

55 Taylor Charles, *Les sources du moi / La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 1998, p. 71.

parfois les intuitions universelles du bien. L'identité est donc, d'abord, dans la perspective taylorienne, orientation morale. De cette affirmation découlent plusieurs conséquences ou principes tout aussi essentiels les uns que les autres à la définition de l'identité, de sa nature et de ses mécanismes, qui nous permettent d'éclairer là encore l'œuvre de Lepage.

La première grande implication de l'identité, vue comme paradigme de l'idéal moral d'authenticité implique que chacun doit « découvrir ce que c'est qu'être soi-même »⁵⁶. Comme le dit Taylor : « La théorie selon laquelle chacun d'entre nous a une façon originale d'être humain implique que chacun d'entre nous doit découvrir ce que c'est qu'être soi-même. Mais on ne peut faire cette découverte en se reportant à des modèles préexistants, cela va de soi. On ne peut la faire qu'en recommençant à neuf. Nous découvrons ce que nous devons être en le devenant dans notre mode de vie, en donnant forme par notre discours et par nos actes à ce qui est original en nous. »⁵⁷

Comme souvent dans l'œuvre de Lepage, les personnages voyagent à travers le monde, au sens propre ou au sens figuré, pour mieux voyager en eux-mêmes et pour mieux se (re) trouver; pour découvrir leur identité plus encore que pour l'affirmer.

L'identité n'est donc jamais donnée d'emblée ; elle est processus, cheminement, quête et construction. Elle se façonne dans le temps. Elle est mouvante « parce que nos vies bougent. On retrouve ici une autre caractéristique essentielle de l'existence humaine. Ce que nous *sommes* ne peut jamais épuiser le problème de notre condition, parce que nous sommes toujours changeants et *en devenir*. »⁵⁸

Nous sommes très proches de la pensée de Judith Butler définissant le sujet et le genre (gender) qui le constitue comme « performatif » et donc comme le résultat d'actions posées par l'individu qui rejouent constamment son identité et sa catégorisation sexuelle.⁵⁹ C'est bien ainsi que les personnages lepagiens nous apparaissent, tant dans les spectacles solos

56 Taylor, op.cit., p. 69.

57 Et il ajoute : « L'idée que la révélation se trouve dans l'expression est ce que je cherche à faire comprendre en parlant de "l'expressionnisme" de l'idée moderne d'individu. » In *Le malaise de la modernité*, op.cit., p. 69.

58 *Les sources du moi*, op.cit., pp. 70-71.

59 Contrairement à Simone de Beauvoir qui affirmait que l'on ne naît pas femme, on le devient, Judith Butler affirme que l'identité est, non un destin, mais le résultat d'actions performatives posées par le sujet (et par la société). Renvoyant la responsabilité de ce devenir tant à la société qu'à l'individu, usant de la distinction propre à la langue anglo-saxonne entre *sex* et *gender*, Butler déplace vers le *sujet* la prise en charge de son destin. Si le sexe de l'individu est bien une donnée biologique, le *gender*, par contre, est le résultat d'une construction symbolique, il relève du "performatif". L'identité en émerge comme une composante fluide qui est mise en jeu et redéfinie quotidiennement par le sujet lui-même dans chacune de ses actions. Elle n'est donc pas une donnée fixe, définie une fois pour toutes ; elle est évolution, création. Elle se redéfinit à chacune des actions de l'individu. Voir le développement que nous faisons à ce sujet dans notre conclusion à *Mise en scène et jeu de l'acteur / Volume 3 / Voix de femmes*. Québec-Amérique, 2007.

(*Vinci*, *La face cachée de la lune*, *Le projet Andersen*) que dans les sagas. Ils deviennent en faisant. « Nous découvrons ce que nous devons être en le devenant dans notre mode de vie », dit Taylor. C'est bien en faisant, en *étant* que les personnages découvrent leur être profond.

Dans *Vinci*, Philippe est l'archétype même de l'individu en quête de son identité profonde; il en est de même de Philippe et André dans *La face cachée*. Quant à Frédéric, dans *Le projet Andersen*, il cherche une légitimation et donc se cherche dans le voyage qu'il effectue en France.

Les personnages se « découvrent en devenant » et bien que cette découverte ne les mène pas au bonheur, elle porte en elle un sentiment d'accomplissement de soi qui vient saisir les spectateurs. Ceux-ci sont alors à même de reconnaître leur propre histoire derrière celle des personnages — ni héros, ni anti-héros. »

Le parcours des personnages est donc souvent quasi initiatique (sans qu'il s'affirme comme tel) et engage un processus de métamorphose, de transformation de soi. Dans *Le projet Andersen*, la pièce se termine sur cette acceptation de soi (une acceptation dédramatisée : « bon, si c'est ce qu'il faut »...) passée par la médiation d'une chienne — Fanny — qui va accomplir pour Frédéric ce qu'il se refuse à faire (avoir des petits).

MÉMOIRE ET RÉCIT : LE RAPPORT AU TEMPS

Le deuxième fondement de la pensée de Taylor est l'importance du temps dans cette construction de l'identité. Si le moi est nécessairement un devenir, alors on ne peut (re)connaître ce qui est stable en soi qu'au fil des événements. « En tant qu'être qui croît et devient, peut-on lire dans *Les sources du moi*, je ne peux me connaître moi-même que par l'histoire de mes progrès et de mes régressions, de mes réussites et de mes échecs. La connaissance de soi comporte nécessairement une profondeur temporelle, elle inclut le récit. »⁶⁰

L'individu développe donc sa vie dans le temps, comme un récit, un récit qui comporte des micro-narrations faites de moments présents, immédiats, d'événements importants ou pas, anodins ou pas, qui s'imbriquent les uns dans les autres et constituent la trame de cette identité. Ils sont le récit de nos vies, un récit qui structure le présent identitaire de chacun par la conscience qu'il donne du passé bien plus qu'il ne permet de projection dans le futur. C'est bien ce que comprend Frédéric Lapointe à la fin du *Projet Andersen* lorsqu'il décide enfin que sa relation avec Marie lui importe davantage que son refus d'enfant, d'où son ultime proposition...

« Donner un sens à mon action présente exige une compréhension narrative de ma vie, un sens de ce que je suis devenu, que seul un récit peut conférer. »⁶¹

⁶⁰ *Les sources du moi*, op.cit., p. 75.

⁶¹ « Et tandis que je projette ma vie vers l'avant et que j'approuve l'orientation donnée ou que je lui en imprime une nouvelle, je projette un récit futur, visant [...] une orientation qui engage toute ma vie future ». Idem, p. 73. Ces réflexions pourraient être l'illustration parfaite de la plupart

Ce récit au cœur de l'œuvre de Lepage est toujours double: c'est celui de l'auteur Lepage, mais aussi celui des personnages qui se racontent. Ainsi *Le projet Andersen* est un long « conte moderne » dans lequel s'emboîtent d'autres récits ; *Les aiguilles et l'opium* emboîte également les récits les uns dans les autres : ceux de l'auteur mais aussi ceux des personnages. Ce mode de fictionnalisation est un processus distinctif de l'esthétique de Lepage.

Le récit prend, pour les personnages (et pour l'auteur Lepage), la forme d'un voyage dans le temps – celui de l'Histoire (Cocteau, Andersen, voyage sur la lune, voyage dans une autre culture) mais aussi celui qui relève de l'univers personnel (voyage dans l'enfance, dans l'inconscient, dans la mémoire) – essentiel à la compréhension et à la construction de soi, totalement inséparables, on le voit, d'un travail sur la mémoire. « Dans la mesure où nous prenons du recul, nous déterminons ce que nous sommes devenus, par le récit de la manière dont nous y sommes parvenus. »⁶²

Si l'identité est un processus en soi, elle est aussi processus narratif qui se construit par succession de micro-récits qui inscrivent bien une trajectoire d'affirmation identitaire. Celle-ci ne se fait pas sur le modèle d'une progression aboutissant nécessairement à un but, ou à un destin qui verrait son accomplissement ultime sur scène comme dans la tragédie grecque ou le drame romantique. Elle se fait autant de progrès que de régressions, de réussites que des personnages lepagiens : dans *Les 7 branches de la rivière Ota*, Pierre et Yukali dans *La trilogie*, Philippe dans *Vinci*, Robert dans *Les aiguilles et l'opium*.

62 Idem, p. 72. L'importance du récit/des récits chez Lepage mériterait à elle seule un long développement : récits qui structurent les différents fils de la narration dans un jeu d'emboîtement où tout ce qui nous est donné à voir relève d'une histoire qui est racontée au spectateur. En effet, *Le projet Andersen* est tout d'abord un vaste récit : celui de Frédéric racontant son expérience d'auteur en résidence au Palais Garnier. Au sein de ce macro-récit, les récits secondaires s'emboîtent les uns dans les autres : celui de la Dryade qui rêvait de découvrir Paris, et celui d'Andersen. Un troisième niveau de récits est composé de tous les événements individuels des personnages présents dont on suit la vie par épisodes: l'histoire de Fanny la jeune chienne, celle de la psychologue, celle de Didier et de ses dealers, celle de Marie, celle d'Arnaud, directeur de l'Opéra Garnier, celle de Rachid, homme de ménage au peep show, celle de la fille du directeur qui réclame l'histoire de l'Ombre... L'identité se bâtit donc sur la mémoire qui se construit elle-même sur la subjectivité de l'individu. Or la mémoire est construction de souvenirs et se lit donc comme un enchâssement de micro-récits, des récits qui, en ultime parcours, fondent aussi notre identité et nous permettent d'être. En effet, Schacter a bien montré comment les souvenirs sont des *constructions*. Il explique à ce propos : « Nous ne pouvons séparer nos souvenirs des événements actuels de notre vie [...] Ce que nous avons vécu dans le passé détermine ce que nous extrayons de nos rencontres quotidiennes dans la vie ; les souvenirs sont des enregistrements de la façon dont nous avons vécu des événements, non des répliques des événements eux-mêmes. Les expériences sont encodées par les réseaux cérébraux dont les connexions ont déjà été façonnées par les rencontres antérieures avec le monde. Ce *savoir préexistant* influence fortement la manière dont nous encodons et stockons les nouveaux souvenirs, contribuant ainsi à la nature, à la texture et à la qualité de nos souvenirs futurs. » In Schacter Daniel, *A la recherche de la mémoire / Le passé, l'esprit, le cerveau*, Bruxelles, De Boeck Université, 1999, p. 20.

d'échecs. C'est en cela que les contes de Lepage sont résolument post-modernes. Ils mettent en scène des personnages qui correspondent parfaitement à la vision que notre époque se fait de l'accomplissement de soi.

« Nous parvenons en partie à comprendre ce qui caractérise vraiment les états moraux que nous recherchons par l'effort même que nous déployons en essayant de les atteindre, et par les échecs qui, d'abord, s'ensuivent. »⁶³ L'accent mis par Taylor sur les échecs paraît ici important. En effet, ces trajectoires ne se font ni sur le mode de l'introspection ni sur celui de l'analyse critique ou distanciée. Ils se font, avant tout, dans l'action. Ce voyage de (re) connaissance de soi se vit au quotidien, sans drame et sans émotivité et dépend de la position géographique du sujet, de ceux qu'ils côtoient, des événements qui surviennent. Comme le dit, là encore, Taylor : « Je définis qui je suis en définissant d'où je parle, dans la généalogie, dans l'espace social, dans la géographie des statuts et fonctions de la société, dans mes relations intimes avec ceux que j'aime, et aussi, de façon capitale, dans l'espace d'orientation morale à l'intérieur duquel je vis. »⁶⁴

Qu'est-ce alors que l'identité ? Celle-ci nécessite pour le sujet de prendre du recul, de dédoubler son regard pour s'observer, s'approprier les codes, les transformer, les répéter, jouer avec eux, en élargir le sens, entrer en accord ou conflit avec eux. La zone de conflit est essentielle; elle est inhérente à la quête de l'authenticité de soi, nous dit Taylor. C'est ce que l'on observe dans *Le projet Andersen*, par exemple, lorsque Frédéric rencontre la psychologue ou encore dans *La face cachée...* à travers la conférence ratée de Philippe à Moscou.

Il existe une marge, un fossé entre le moi et le code, qui est une zone à explorer propre à chaque individu. L'identité, le moi, se situe précisément entre le moi routinier et le moi authentique, entre le moi soumis aux contraintes d'un parcours socio-culturel acquis et celui qui rêve d'une liberté totalement subjective. Ce paradoxe est mis en scène par Lepage dans *Le projet Andersen* (rencontre avec la psy...) mais il est déjà là dans la *Trilogie des dragons*, par exemple, quand l'artiste joue avec les clichés culturels. La pièce « tire parti ici de phrases toutes faites, de leur clarté et de leur évidence, pour creuser *autrement* (je souligne) les vérités qu'elles contiennent. [...] »⁶⁵

Cette multiplicité des figures du moi, Lepage en use — et en abuse —, mettant en lumière à la fois l'extrême simplicité (apparente) des personnages et leur troublante complexité. Ils sont à la fois un et multiples, eux-mêmes et autrui. Le spectateur ne saurait les concevoir sans leur part d'ombre (thématique sur laquelle insiste *Le projet Andersen*), sans leur double.⁶⁶ Les créations de Lepage soulignent, sans cesse, ce dédoublement de la personnalité, cette figure du double représentative de l'identité (voir Philippe et André, les deux faces du même

63 *Les sources du moi*, op.cit., p. 73.

64 *Les sources du moi*, op.cit., p. 56.

65 Pavlovic Diane, "Le sable et les étoiles", *Jeu*, n°45, op.cit., p. 126.

66 « L'acteur qui évolue dans le dispositif de la carrière existe comme conteur et comme silhouette d'ombre, celle-ci étant parfois la seule visible. [...] Il [l'acteur] a à composer avec ce double plus grand que lui, plus dramatique, reflet autant qu'ombre que lui-même contemple parfois. » In Fouquet Ludovic, *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'instant même, 2005, p. 75.

individu ou Frédéric Lapointe et Arnaud, le directeur de l'Opéra Garnier, que l'on peut envisager comme la figure duelle du créateur et de son manipulateur).

Le recours à la vidéo exprime, peut-être, le plus particulièrement ce jeu de dédoublement. Quand elle est *live*, quand l'intervention de la vidéo est directe et qu'elle filme les personnages déjà en action sur la scène, elle les dédouble, elle les observe, elle devient leur miroir, comme dans le spectacle *Elseneur*, par exemple, ou encore *Le projet Andersen* (c'est sur une projection du visage de Frédéric sur l'écran que commence et finit la pièce). « La vidéo intervient souvent comme le résultat d'un jeu de miroirs symboliques multiples entourant le dispositif et dont les réflexions en abyme permettent le transit d'un reflet jusqu'à une surface finale offerte au regard du spectateur. »⁶⁷ C'est la présence de l'autre et de soi-même, de l'autre en soi-même que la dramaturgie de Lepage caractérise ici, une fois encore.

Par ailleurs, le fait que Lepage joue lui-même tous les personnages (*Vinci*, *Les aiguilles et l'opium*, *La face cachée...*, *Le projet Andersen*) permet à cette dualité constitutive du sujet de se métamorphoser en multiplicité. La diversité des personnages renvoie finalement aux diverses facettes d'un même individu avec leurs nombreuses ambiguïtés et les paradoxes de la nature humaine.⁶⁸

LA NÉCESSITÉ DE L'ÉCHANGE : DE L'INTERPERSONNEL À L'INTERCULTUREL

L'identité, quête authentique de soi vue comme idéal moral, est donc un processus, une construction, qui s'établit et évolue dans le temps. Ce premier principe est suivi d'un second tout aussi capital : l'identité d'un individu a un caractère dialogique fondamental. On n'est un moi que parmi d'autres " moi ", nous explique Taylor. On ne peut, par là même, jamais cerner un moi sans se référer aux autres qui l'entourent. Plus encore, il faut un espace commun pour servir de terreau à l'échange. « Nous nous définissons en fait toujours dans un dialogue, parfois par opposition, avec les identités que "les autres qui comptent" veulent reconnaître en nous. »⁶⁹

L'identité ne se comprend et ne se lit donc qu'en relation avec l'autre, que dans un réseau de relations de transmission mais surtout d'interlocution. Il existe, selon Taylor, des réseaux d'interlocution et d'échange privilégiés : dans notre civilisation occidentale moderne, les relations intimes et privées – celles de la famille, du travail mais surtout de l'amour – offrent un espace particulièrement propice et fécond pour la découverte et l'exploration de

67 Idem, p. 170.

68 Constatation que faisait déjà Diane Pavlovic à propos de *Vinci* : « Lorsqu'il rassemblera, à la fin, les divers personnages de la pièce en autant de facettes d'un même individu (le jeune intellectuel, le "vieux cochon", le "British guide" [...] et la "Joconde de pacotille en mal de liberté" sont devenus les multiples aspects de la personnalité de Philippe), il donnera une image d'autant plus forte des contradictions qui pétrissent chaque individu que, cette fois encore, le propos épouse la forme du spectacle : ces personnages divers, il fallait, en toute logique, qu'un seul comédien les interprète tous. » In Pavlovic Diane, "Du décollage à l'envol", in *Jeu*, n°42, loc.cit., pp. 90-91.

69 Idem, p. 41.

soi.⁷⁰ C'est donc dans le dialogue avec autrui, l'intime, le proche, dans la manière qu'on a de vivre avec lui, que notre identité se dévoile et se construit. C'est ce que mettent parfaitement en jeu — avec simplicité et naturel — les spectacles solos de Lepage.⁷¹ Ceux-ci savent rendre compte de cette importance de la vie quotidienne. Les multiples personnages qui peuplent ses pièces, solos et sagas, représentent des figures communes de notre environnement. Sans être des archétypes, ils donnent à voir des figures du quotidien : parents, enfants, époux, amants, gens qui travaillent, autrement dit des personnages qui relèvent de l'univers de la famille, de l'amour ou du travail. Or c'est à l'intérieur de ces réseaux interpersonnels, que se tissent et se défont sous nos yeux (Marie et Frédéric dans *Le projet Andersen* par exemple) les identités, comme le rappelle Taylor, et que se façonnent les personnages des pièces de Lepage.

Cette nécessité de relations interpersonnelles est liée à la fois au besoin ontologique de dialogue et d'échange, mais aussi à celui, tout aussi essentiel à la construction identitaire, de la reconnaissance. « La compréhension de l'identité telle qu'elle émerge de l'idéal de l'authenticité a modifié en l'accentuant l'importance de la reconnaissance. »⁷² Dans la société d'autrefois, celle de l'Ancien Régime, la reconnaissance allait à ceux qui étaient nés pour en avoir. Aujourd'hui, dans une société qui se veut démocratique et égalitaire, où chacun a le droit d'être ce qu'il est, la reconnaissance n'est plus liée au statut social et dépend entièrement du regard que les autres posent sur soi. Le paradoxe de l'identité moderne veut que cette authenticité du sujet — sur laquelle repose l'identité — émane de l'intérieur du sujet, tout en ayant besoin, pour se forger et s'assumer, d'une reconnaissance de la part des « autres qui comptent pour nous ».

Face à cette dépendance de l'autre, il existe toujours un risque d'échec car il est toujours possible que cette reconnaissance n'advienne pas. C'est notamment le cas de Philippe dans *Vinci*, ce jeune artiste que la société n'a pas encore reconnu et qui ne se sent chez lui nulle part. Ou encore celui de Frédéric Lapointe dans *Le projet Andersen*, engagé comme auteur au Palais Garnier pour une production d'opéra prestigieuse mais qui découvre qu'il n'est qu'un rouage dans une énorme machine de co-production culturelle où son talent n'est pas le véritable enjeu. Non reconnu, il constatera l'échec de cette expérience professionnelle, en même temps que l'échec de sa vie amoureuse se confirme. L'oppression de la non reconnaissance naît, comme le dit Taylor, des préjugés des uns et des autres. Ces préjugés entravent le dialogue, l'échange essentiel à la création des identités parce qu'ils sont d'abord une non reconnaissance de la différence des individus et de leurs cultures.

70 « Il faut comprendre que cette importance de la vie quotidienne, comme objet de valeur, n'était pas partagée par les générations d'avant les Lumières. Le changement constitutif de la modernité consiste en un renversement de ces hiérarchies [noblesse, caste des chevaliers, etc.], en un déplacement, à partir d'un domaine particulier d'activités supérieures, de lieu de la vie bonne, qui se situe désormais "à l'intérieur" de la vie elle-même. La vie pleinement humaine se définit maintenant par le travail et la production d'une part, le mariage et la vie familiale d'autre part. » In Charles Taylor, *Les sources du moi*, op.cit., p. 275.

71 Il n'est pas, non plus, anodin que dès le XVIII^e, se soient développées des œuvres artistiques proches de la vie quotidienne, qui ne cesseront de s'affirmer au XIX^e avec le naturalisme, mais aussi au XX^e avec, par exemple, une certaine dramaturgie du quotidien dès les années 1970.

72 *Le malaise de la modernité*, op.cit., p. 55.

II - L'INSCRIPTION DANS UN HORIZON DE SENS COLLECTIF

Nous avons parlé de l'idéal d'authenticité moderne et de ses implications au niveau moral, comportemental, identitaire. Nous l'avons décrit comme premier principe d'affirmation identitaire. Taylor en pose un deuxième : la nécessité d'orienter le processus identitaire vers un horizon de signification partagé par tous.

La question du sens de la vie est fondamentale, « soit que nous appréhendons de le perdre, soit que donner un sens à nos vies est l'objet d'une quête. »⁷³ Or, dans nos sociétés occidentales, définies autour des notions d'originalité, de liberté de choix et d'égalité de devant la différence, la question du sens part à la dérive.

Chacun dessine sa géographie, sa cartographie, son espace intérieur. Mais pour éviter les dérives individualistes de l'idéal d'authenticité, il est nécessaire de s'appuyer sur des racines collectives, une mémoire commune, une culture – un espace moral commun. Il doit exister une zone de partage avec l'autre, un lieu de langage commun avec l'autre – sans quoi aucun échange ou dialogue constitutif ne peut advenir. L'authenticité est fondée sur une reconnaissance de l'égalité de valeur des différences. Or, « si les hommes sont égaux, ce n'est pas parce qu'ils sont différents, mais parce que, au-delà de la différence, il existe des propriétés communes ou complémentaires, qui sont valables. Ils sont des êtres doués de raison, capables d'aimer, de se souvenir, de dialoguer. Pour nous entendre sur une reconnaissance réciproque des différences [...], nous devons partager des normes en fonction desquelles les identités en question peuvent mesurer leur égalité. [...] La reconnaissance des différences, comme la liberté de choix, exige un horizon de signification, plus, un horizon partagé. »⁷⁴ Cet horizon partagé s'articule autour de questions essentielles, comme celles qui s'attachent à saisir l'histoire, la nature, la société. Il englobe la nécessité de prendre conscience de sa place dans un projet collectif, dans une mémoire commune. L'individuel ne peut advenir qu'en relation avec le collectif dans lequel il prend naissance; son microcosme ne se saisit qu'à la lueur du macrocosme qui l'intègre.

Cela ne signifie cependant pas non plus que l'on doive adhérer sans critique aux normes collectives déjà établies. Bien au contraire, l'opposition et le conflit sont tout aussi constitutifs de l'identité. L'identité, dialogique, est aussi dialectique : elle ne progresse que par échange et conflit, par confrontation à des paradoxes, par mélange et complémentarité des notions et réalités contraires. Ainsi, pour être authentique, véritablement sincère avec soi-même, « nous ne pourrions y parvenir pleinement qu'en reconnaissant que ce sentiment nous relie à un tout plus vaste ».⁷⁵

Lepage est en parfait accord avec cette pensée. « L'ouverture au macrocosme n'est

73 *Les sources du moi*, op.cit., p. 34.

74 *Le malaise de la modernité*, op.cit., p. 60.

75 *Le malaise de la modernité*, op.cit., p. 96.

qu'une manière d'appréhender le microcosme »⁷⁶, fait-il observer. Réfléchissant à la notion d'identité individuelle, il ne cesse de l'inscrire dans le collectif : les histoires individuelles sont situées dans le contexte collectif de la grande Histoire ; la culture individuelle demeure indissociable d'une culture universelle ; les questionnements de chacun recoupent ceux que l'humanité tout entière se pose sur la vie, la mort, la peur, l'amour.

Il mêle volontiers présent et passé, proche et lointain, individu et collectif. Et loin de les opposer, ce qui serait une vision trop simple de la vie et des choses, il les fait se côtoyer continuellement; il les enchâsse. L'histoire de chaque personnage s'articule à celle des autres et à la grande Histoire. Au niveau de la dramaturgie, c'est souvent en superposant des thèmes universels ou internationaux à des anecdotes plus québécoises, des images tirées d'une histoire de l'humanité (la guerre, Hiroshima...) à d'autres plus individuelles que Lepage arrive à exprimer combien l'identité est fondamentalement dialogique, double. Cette philosophie de la complémentarité fait d'ailleurs écho à toute la philosophie asiatique, celle du yin et du yang, qui jalonne l'œuvre lepagienne (*La trilogie*, *Les 7 branches*). Pour Lepage, la complémentarité est un principe fondamental qui met l'homme en relation avec le cosmos et les forces de l'univers.⁷⁷ Celle-ci est une autre façon d'inscrire le sujet dans un horizon de signification morale.

III - L'ART COMME SOURCE MORALE

L'identité est découverte, cheminement, quête et construction du sens, horizon idéal de ce qui se pose comme le bien pour soi et pour la collectivité dans laquelle le sujet s'inscrit. Nous découvrons ce que nous sommes en le devenant, « en donnant forme par notre discours et par nos actes à ce qui est original en nous ».⁷⁸ Cela suggère l'importance donnée à la formulation, à l'expression de soi, dont la création artistique semble être le paradigme. « L'artiste est promu en quelque sorte au rang de modèle de l'être humain, en tant qu'agent de la définition originale de soi. »⁷⁹ Il fait de l'authenticité sa source de foi, qu'il pose en idéal. On doit cette vision au romantisme dont Lepage n'est pas loin. À propos de *Vinci*, l'artiste québécois commente : « L'intégrité est un des thèmes de *Vinci*. [...] L'intégrité est la tendance de découvrir qui on est, pour décider de sa morale. J'ai l'impression que bon nombre d'artistes font le contraire. »⁸⁰ C'est dire que Lepage fait de son désir d'intégrité le vecteur moral de son

76 Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images*, op.cit., p. 279.

77 Dans *La trilogie*, Lepage fait dire à l'artiste japonaise Youkali, commentant le travail de création de Pierre : « You put the universe in a small room. » La réplique de Youkali, interprète Lorraine Camberlain, « illustre bien comment l'œuvre de Pierre, métaphore de la pièce elle-même, établit un rapport créateur entre le grand et le petit, entre l'être et le monde... entre le national et l'international. » In Camerlain Lorraine, « L'invitation au voyage », in *Jeu*, n°45, op.cit., p. 89.

78 *Le malaise de la modernité*, op.cit., p. 69.

79 Idem.

80 Lepage Robert, « Entrevue », in *Jeu*, n°42, op.cit., p. 118.

travail. Cela explique l'importance qu'y prend la figure de l'artiste (Cocteau ou Davis dans *Les aiguilles et l'opium*, Philippe dans *Vinci*, Pierre et Youkali dans *La trilogie*), une figure fondamentale dans la mesure où tous les personnages cherchent à trouver dans l'art l'envol nécessaire à leur libération et à leur révélation identitaire, rejoignant ainsi Taylor pour lequel l'art comme source morale nécessite un horizon de sens.

L'artiste intègre, respectueux de l'éthique qu'il s'est donnée, est l'agent de la définition originale de soi, qu'il exprime au moyen de formes esthétiques qu'il choisit pour leur adéquation avec la quête du sujet. Cette vision de l'artiste, héritée de l'ère romantique, donne naissance à l'image de l'artiste créateur de valeurs culturelles.⁸¹ De l'image de l'artiste, Taylor écrit : « Je me découvre grâce à mon travail en tant qu'artiste, à travers ce que je crée. La découverte de mon moi passe par une création, par la fabrication de quelque chose d'original et de neuf. J'invente un nouveau langage artistique. (...) Et à travers cela et cela seulement, je deviens l'être que je portais en moi. »⁸² Bien sûr, l'acte de création, en tant que nouveauté, est un processus aussi dialectique que l'identité, dont il est inséparable puisqu'il refuse, rejette, déconstruit. Il se heurte souvent aux normes mais, paradoxalement, s'il passe par le conflit, par le refus (refus du conditionnement, du comportement restauré), par la remise en cause des acquis, il ne peut se faire en dehors d'un horizon collectif de sens. C'est sur ce point fondamental que Robert Lepage et Charles Taylor se rejoignent.

« L'art, c'est un conflit, énonce Leonard à Philippe dans *Vinci*. S'il n'y a pas de conflit, il n'y a pas d'art, [...] il n'y a pas d'artistes. L'art, c'est un paradoxe, une contradiction. »⁸³

La quête identitaire est un long processus qui s'inscrit dans le temps et qui se fait par un voyage intérieur de l'individu en quête d'authenticité. Ce faisant, cette quête identitaire se fait éthique. Construire son identité, c'est aussi avoir un horizon de sens partagé par d'autres. Car l'identité est un dialogue, un échange, interpersonnel et interculturel. Le voyage, la figure de l'étranger, le défilé des personnages dans le temps et dans l'espace, sont autant de tentatives de Lepage pour faire émerger ce dialogue, pour en exprimer la nécessité. Le voyage est une quête initiatique qui invite à se découvrir soi-même grâce à l'autre. La création artistique est le paradigme de cette quête et l'artiste, dans sa conscience de soi et du monde, dans la nécessaire intégrité que sa définition appelle, devient la figure même de l'authenticité, en tant qu'idéal moral. Ses œuvres, son art sont le lieu et le moyen de l'échange, du dialogue. C'est dans ce rapport à l'identité, à la reconnaissance et à l'authenticité que les pièces de Lepage sont particulièrement actuelles et en prise avec notre temps.

81 L'art ne peut plus être imitation de la nature ; il doit devenir création unique, langage subjectif et personnel.

82 *Le malaise de la modernité*, p. 70.

83 Lévesque Solange, "La mesure de l'art", *Jeu*, n°42, p. 105.

BIBLIOGRAPHIE

Robert Lepage

“Représentation : *Vinci*”, *Revue de théâtre Jeu*, Montréal, n°42, 1^{er} trimestre 1987, pp. 85-126.

Dossier *La trilogie des dragons*, *Revue de théâtre Jeu*, Montréal, n. 45, 4^e trimestre 1987, pp. 37-210.

BORELLO Christine, “Entretiens avec Gilles Maheu et Robert Lepage” in *Théâtre/Public*, Dossier “Québec”, Gennevilliers, n°117, mai-juin 1994, pp. 77-86.

CHAREST Rémy, LEPAGE Robert, *Robert Lepage, quelques zones de liberté*, Québec, L’instant même, 1995, 222 p.

FOUQUET Ludovic, *Robert Lepage, l’horizon en images*, Québec, L’instant même, 2005, 361 p.

HÉBERT Chantal, PIRELLI-CONTOS Irène, *La face cachée du théâtre de l’image*, Québec, Les presses de l’Université Laval, 2001, 202 p.

HÉBERT Chantal, PIRELLI-CONTOS Irène, “D’un art du mouvement à un art en mouvement” in *Protée*, vol. 28, numéro 3, hiver 2000-2001, pp. 65-74.

HÉBERT Chantal, PIRELLI-CONTOS Irène, “Une mutation en cours” in *Théâtre/Public*, Dossier Québec, Gennevilliers, n°117, mai-juin 1994, pp. 64-73.

Charles Taylor

TAYLOR Charles, *Le malaise de la modernité*, Paris, Cerf, 2002, 127 p.

TAYLOR Charles, *Les sources du moi / La formation de l’identité moderne*, Montréal, Boréal, 1998, 711 p.

TAYLOR Charles, “L’identité aujourd’hui” in *Cahiers de recherche* du Groupe interuniversitaire d’étude de la postmodernité, UQAM, 6 décembre 1991.

Autres

GENETTE Gérard, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Le seuil, 1982.

SCHACTER Daniel, *À la recherche de la mémoire. Le passé, l’esprit, le cerveau*, Bruxelles, De Boeck Université, 1999, 407 p.

SCHECHNER Richard, *Performance Studies, an introduction*, London, Routledge, 2002.

PERFORMANCE Y RELATO

POR Mauricio Barría Jara⁸⁴

Para nadie es desconocida la complejidad que implica tratar de fijar los alcances de una práctica artística cuyo objeto, en cuanto evento, es evanescente, y su asunto, efímero y transitivo. Esto porque, como apunta Josette Féral:

[...] lo que está en juego ya no reside en el valor estético del proyecto realizado, sino en el efecto que produce sobre el público y sobre el *performer* mismo; dicho de otro modo, reside esencialmente en la manera en que la obra se integra con la vida. Contra la obra de museo, la performance ha elegido la confrontación con el público [...] (204).

De ahí su radical inmediatez. Un trabajo con la intensidad y el flujo energético que la acción es capaz de suscitar, tanto en el actante como el público que asiste. La performance no ofrece un sentido determinado, no trabaja entonces sobre la referencialidad del signo (semiótica), sino más bien sobre un nivel de ostensibilidad gestual que la ejecución de una acción en vivo logra generar en ese momento determinado. Una puesta en escena de la vulnerabilidad del ejecutante tanto como de los mecanismos de percepción (y recepción) de los asistentes (Féral). De ahí también su supuesta irrepetibilidad y su resistencia a cualquier forma de reproducción. Precisamente al poner en obra tales condiciones la performance se constituye en el acontecer de un plexo problemático en el que confluyen las diversas formas del arte tradicional, desde las artes visuales hasta las artes escénicas, y que les devuelve interrogantes antes que respuestas — campo indeterminado o el lugar del develamiento radical del simulacro de toda construcción cultural.

No obstante, a pesar de la variedad de trabajos y la diversidad de exponentes de esta disciplina, es posible acotar un puñado de características que nos permitan configurar una fisonomía provisional de la performance.

Lo primero que llama la atención es que la mayoría de los exponentes no proviene del ámbito de la performance originalmente, sino que se ha desplazado desde otras disciplinas. Ya sea por motivos de recursos económicos, por la urgencia de dar cuenta de la contingencia o por el desarrollo de problemas formales. Esto nos indica que la performance es, por sobre todo, un tipo de desplazamiento, más bien un problema que un formato o, en otras palabras, son los *problemas* los que llevan a un determinado artista a recurrir a este soporte. La performance en tanto desplazamiento no podría constituir un género y su riesgo radicaría precisamente en esta institucionalización.

Lo segundo, que es evidente desde hace tiempo, es que la performance comparte un

84 Dramaturgo. Teórico de teatro. Profesor en la Universidad de Chile, Arcis y Diego Portales.

nexo filial con el arte conceptual, en tanto pone su énfasis en la actividad artística antes que en la manufactura. Lo que interesa a la performance es el proceso, la exploración y la investigación antes que el objeto. En este sentido se entiende que Féral considere a la performance como una *teorización* de la percepción en la que se develan las estrategias perceptivas que determinan la relación entre el accionista y el público:

El *performer* se interroga sobre los mecanismos de percepción de su público, buscando a la vez ponerlos en juego en su espontaneidad [...] e intenta poner en marcha nuevas estrategias de percepción que no autoriza la cotidianidad de la realidad. (213)

Es decir, interroga por los límites señoriales del propio ejecutante, a la vez que interroga por los límites de la recepción de los asistentes. Según la teórica canadiense es esta característica la que otorga a la performance independencia de toda otra forma escénica o teatral, su autonomía como visualidad, y es la que autoriza el uso de soportes mediáticos.

En tercer lugar, la performance define el cuerpo como soporte preferencial, entendiendo este cuerpo como materia o como acción, con lo que performance no sería otra cosa que un tipo de *body-art*. El punto es qué entendamos por ‘cuerpo’ aquí.

Finalmente — y, a mi modo de ver, el aspecto central —, la performance es un arte de acción cuyo elemento capital es el trabajo de omisión, o más bien, el no-trabajo con el tiempo. El dejar suceder. Acción que se dilata en el tiempo y por efecto de tal dilatación tenemos la impresión de no representacionalidad. Y digo “dilata” y no “despliega”, pues la idea de desplegarse implica ya figura, por ejemplo en la figura de un *ritmo*. Este énfasis en la dimensión temporal ya fue notado en los sesenta por Susan Sontag a propósito del happening:

Otro aspecto sorprendente de los happenings es su tratamiento del tiempo. La duración de un happening es imprevisible [...] La imprevisibilidad de duración y de contenido de cada happening diferente es esencial a su eficacia. Ello es así, porque el happening no tiene trama ni argumento y, por ende, ningún elemento de suspense [...] El happening opera mediante una red asimétrica de sorpresas, sin culminación, ni consumación. (340)

Lo interesante en este caso es la apelación a una cierta eficacia y el reconocimiento de una secuencialidad, aunque “a-lógica” o imprevisible como los sueños, no del todo fortuita (Sontag, 341). Si bien, en verdad, la partitura a la que refiere Sontag puede distanciarse enormemente del accionismo de los 70 en lo que se refiere a su calidad de ensayable, no es menos cierto que toda performance comporta un diagrama para su realización, y, de parte del accionista, una disciplina corporal que permita soportar lo que va a exponer su cuerpo. En esta misma línea, incluso con anterioridad, Michael Kirby, definía el happening como un tipo de teatralidad sin matriz narrativa y personajes. Tomando como referencia las puestas en escena de John Cage, quien suprime la estructura composicional remplazándola por la duración

(Kirby, 66). No obstante, la duración, en el caso del happening, si bien no se articula desde la peripecia y la eficacia dramática, lo hace desde una serie de compartimentos (67). De esto resulta que la performance es un dispositivo construido, que ejecuta el límite de su eficacia. Juega en el umbral del simulacro, dentro y fuera, al mismo tiempo, y en ello reside su fuerza. Es esto, desde mi punto de vista, lo que diferencia la práctica de la performance desde las artes visuales de su práctica desde una teatralidad. Mientras la teatralidad apelaría a un tipo de estructura de eficacia del tiempo, con diferentes niveles de complejidad, la performance sería un *trabajo sobre la omisión del tiempo (un tratamiento del tiempo)*, entonces sobre la borradura de los ritmos, sobre el fin del relato, en lo que emerge la densidad de la duración.

¿Y esto qué significa?

En un ya clásico ensayo sobre el arte conceptual, Michael Fried se propuso realizar una crítica definitiva sobre esta nueva tendencia del arte. Lo curioso de esta crítica es que apela precisamente a la teatralidad que comprendería la obra conceptualista o literalista, como la llama él, en función de una operación sobre el tiempo. Para este crítico formalista, en la obra conceptualista se pierde lo que hace de la obra artística un objeto autónomo y total, cerrado sobre sí, para dar paso a un tipo de objetualidad más bien relacional e inacabada que supone la presencia de un público para que se constituya. A esto denomina objeto *en situación*. La idea de la situación apela por una parte a la no neutralidad del emplazamiento concreto de la obra — obras que se adaptan, que mutan según el lugar en el que se exponen; pero, por otra parte, a una cierta exigencia de parte del espectador de un tiempo de contemplación. Mientras la obra de arte objetual da cuenta de su objetualidad (o de su carácter de obra de arte) con independencia del público y, por tanto, con independencia de cualquier contexto fuera de ella, la obra literalista implica un enfrentamiento con el espectador (180). A este situacionismo del objeto Fried lo denomina ‘teatralidad’. Y las expresiones virulentas contra ello no se hacen esperar: “*La distinción crucial que propongo es la de la obra que es fundamentalmente teatral y la obra que no lo es*” (182) “Y es en aras del teatro [...] por lo que la ideología literalista rechaza tanto la pintura modernista como [...] la escultura modernista.” “*El éxito y hasta la supervivencia de las artes han llegado a depender, cada vez más, de su habilidad para vencer el teatro.*” “*El arte degenera cuando adquiere la condición de teatro.*”

Pero ¿qué es, más allá de la exigencia de auditorio, lo que teatraliza la obra conceptual? Es que en este tipo de trabajo se devela la experiencia estética como experiencia de duración:

La preocupación literalista por el tiempo — de forma más precisa, con la duración *de la experiencia* — es, a mi entender, paradigmáticamente teatral, como si el teatro enfrentase al espectador, y por lo tanto, lo aislase, no ya con la infinitud de la objetualidad, sino con la del *tiempo*; o como si la sensación que el teatro proporcionase, en el fondo, fuera la sensación de temporalidad, del

tiempo que viene y que va, *simultáneamente avanzando y retrocediendo*, como si fuese aprehendido desde una perspectiva infinita [...] Esta preocupación marca una profunda diferencia entre la obra literalista y la pintura y la escultura modernistas. Es como si la experiencia que pudiera tener uno de esas últimas *no tuviera* duración – y no porque uno percibiese un cuadro de Noland o de Olinski, o una escultura de David Smith o de Caro como si estuvieran fuera del tiempo, sino porque *en cada momento, la propia obra se pone de manifiesto en su totalidad*. (192)

Es esta persistencia en/del tiempo lo que constituye también a la performance. Contrariamente a lo que presupone Sontag, que tal omisión constituiría una especie de liberación del tiempo, precisamente esta persistencia como una *omisión trabajada*, suspensión premeditada de la matriz narrativa, o si se quiere, más precisamente, de la estructura de eficacia del drama convencional, al focalizarse sobre la experiencia del cuerpo, devela este cuerpo como pura duración o finitud energética. No es la secuencia o compartimentos de acciones lo fungible: más allá de una crítica al concepto de obra, que es un lugar desde donde piensa Sontag, lo que es determinante aquí, a mi modo de entender, es el cuerpo del actante. *El cuerpo es el que dura*, en tanto entra en un juego de resistencia contra su propio despliegue material, su propia espacialización orgánica. El cuerpo se debate con el espacio y en ello acontece como duración. Pero lo que decimos sobre el cuerpo del actante vale también para el cuerpo del que mira. El tiempo deja de ser una percepción subjetiva para comenzar a pesar sobre la acción y sobre la contemplación de esta acción. Lo paradójico sorprendente es que este cuestionamiento a la eficacia del relato no logra producir su aniquilamiento, por el contrario, hace ostensible su urgencia. Fenomenológicamente, el receptor está en permanente situación de constituir un orden posible⁸⁵. Es en ese ámbito de lo aleatorio en el que la performance encuentra su mejor rendimiento crítico. Así como no es posible el fin de la representación (Derrida), la performance como actividad no viene a clausurar algo, sino a producir zonas umbrales en las que la representación o el relato se tensionan al límite o se suspenden transitoriamente. Resulta clarificador pensar la performatividad como flujo de intensidades energéticas, en las que, no existiendo matrices de eficacia, no hay catarsis o descarga pulsional. Sin embargo, ello no implica que el espectador de la acción no sienta que algo sucede ante sí, o mejor dicho sucede CON él.

La idea de flujo de intensidades sin descarga, nos insta a pensar en una lógica del

85 Y ojo que no pensamos aquí desde una lógica comunicacional. La performance o lo performativo, como se entienden actualmente, van en dirección de cuestionar el carácter textual y objetivo de la cultura, precisamente por la fijeza que presuponen y, por tanto, se trata de un cuestionamiento al enfoque semiótico de lo comunicacional del arte.

deseo, y a la performance como un dispositivo pulsional (Lyotard).

Pero si el desear implica la remisión a una ausencia — a diferencia del teatro convencional, en el que se introduce un sustituto de la presencia como ficción —, la performance operaría en el diferimiento infinito de la presencia, entonces producción de ausencia, producción del deseo o más claramente del desear. La oquedad de esta relación sin descarga define al cuerpo del actante como acontecimiento/lugar del límite y la urgencia del relato. Es sobre el cuerpo, ahora del actante y el del espectador, sobre el que cae el peso de la ausencia, como imperativo de relato/memoria. La memoria se corporaliza (*embodied*), como herida o huella perenne. La memoria deja de ser representación, para transformarse en producción performativa. En este sentido, la observación de Sontag acerca del carácter siempre presente de la performance es inquietante: “Al faltarles una trama y un discurso racional continuado, no tienen pasado” (340). Pero, esta sustracción diegética que la hace estar siempre en el tiempo presente es paradójica, pues es el *presente de una duración*. La performance, no es pues una solución a un problema soluble, es la ocurrencia de una tensión irreconciliable en la que se constituye como en un “punto de ebullición” la subjetividad, escindida entre el *suceder* de la instantaneidad y la imperiosa *producción* de memoria y promesa, es decir, de historia.

BIBLIOGRAFÍA

Derrida, Jacques, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

Féral, Josette, “La performance y los ‘media’: la utilización de la imagen”, en *Estudios sobre performance*, Gloria Picazo (ed.), Junta de Andalucía, 1993.

Fried, Michael, *Arte y objetualidad*, Madrid, Visor, 2006.

Kirby, Michael, “El nuevo teatro”, en *Estética y arte de vanguardia*, Buenos Aires, Pleamar, 1976.

Lyotard, Jean-François, *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981.

Sontag, Susan, “Los happenings: un arte de yuxtaposición radical”, en *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008.

RECONSTRUIR LA ESCENA

EL VELOZ SUSURRO EN EL ÉXTASIS DE LOS SENTIDOS

Aproximación fenomenológica a la teoría y práctica del análisis en artes escénicas

Por Andrés Grumann Sölter⁸⁶

Quien tenga la oportunidad de ingresar a la página de Internet del *Teatro La Memoria* se podrá encontrar con esta sugerente frase que de algún modo identifica y fundamenta los múltiples procesos de escenificación del actor y director teatral chileno Alfredo Castro:

Memoria es pensar siempre en lo pensado, rehacer sobre lo hecho, es decir, reconstituir la escena⁸⁷

Pero ¿qué implica *reconstruir la escena*? ¿Qué *escena*, la percibida, aquello siempre pensado, su huella, lo *hecho*? Y ¿a cuál *hecho* se refiere esta sentencia del *Teatro La Memoria* y cómo podría formularse desde una *lógica estética*? Ya Antonin Artaud, a quien directa o indirectamente se refiere el propio Castro en sus procesos de investigación escénica, hacía alusión al aspecto corporal de lo escénico y la recuperación de la experiencia de y con los sentidos a través de la percepción cuando nos recuerda:

que el escenario es un lugar físico y concreto que exige que se le ocupe y haga hablar su lenguaje concreto. Digo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independiente de la palabra, debe satisfacer primero lo sentidos, que hay una poesía para los sentidos como la hay para el lenguaje, y que aquel lenguaje físico y concreto al que aludo, no es de verdad teatral sino cuando los pensamientos que expresa, escapan al lenguaje articulado. (Artaud, 2001: 47)

La pregunta de fondo que subyace a estas reflexiones está en conexión con la posibilidad de un análisis de las artes escénicas en tiempos de una apertura e interacción entre las mismas y más allá de ellas, tiempos en los cuales el teatro ya no se manifiesta escénicamente como en décadas y siglos anteriores como un teatro dramático-literario (al menos en su dimensión semántica), y donde el espectador toma, cada vez con más fuerza, una posición determinante en dirección al hacer o llevarse a cabo de acciones. Al parecer, y desde esta perspectiva teórica, los modelos de análisis existentes en la actualidad parecen no abrirse del todo a la emergencia de la situación-teatro⁸⁸ y al éxtasis de los sentidos.

⁸⁶ Universidad Libre de Berlín. agrumann@gmail.com

⁸⁷ Ver www.teatrolamemoria.cl/escuela/

⁸⁸ Al mismo tiempo nos parece fundamental establecer al menos tres ejes discursivos básicos e iniciales a los que me interesa volver para llevar a cabo un ejercicio de reconstrucción de escena o de análisis de las artes escénicas como el planteamiento de una instancia formal en torno a los estudios teatrales: 1) una revisión y estudio de las lógicas estéticas provenientes de los estudios teatrales; 2) una reconexión con las es-

1. EL “VELOZ SUSURRO” DE LA SITUACIÓN-TEATRO

Existe una idea bastante general que describe la *situación-teatro* como una manifestación efímera o fugitiva que acontece en un espacio-tiempo determinado y ante un grupo de personas *en presencia*. Podríamos buscar innumerables fuentes tanto teóricas como prácticas que de una u otra forma sostengan una lectura tal del teatro.

Una de estas fuentes, de origen más bien teórico/crítico, es la que propuso Gotthold Ephraim Lessing para quien:

el trabajo del poeta puede presentarse en cualquier momento, su obra se mantiene y siempre la podemos volver a ver. Sin embargo, el arte del actor es *transitorio*. Tanto lo bueno como lo malo de su arte *transitan velozmente como un susurro*. (Lessing, 1958: 5)⁸⁹

Esta sentencia de Lessing presenta un argumento que se ha posicionado en los estudios teatrales y que sostiene que la situación-teatro emerge tanto de la *interacción* como de la *confrontación* entre todos los participantes (tanto artefactos como cuerpos presentes), del transcurrir de un proceso que, como recuerda Lehmann, surge “del aquí y ahora de las acciones reales que acontecen, las cuales tienen su retribución en el momento en que están ocurriendo, sin dejar huellas de sentido permanentes”. (Lehmann, 1999: 180-1).

Quizás no exista una sentencia más lapidaria, tanto por el fondo como por la forma que fue adquiriendo a lo largo de los siglos, como la que desarrolla Aristóteles para subordinar lo propiamente teatral en su *Poética*. La sentencia aristotélica dice:

el espectáculo (escenificación) ciertamente arrastra seductoramente a los espectadores, pero es absolutamente ajeno al arte y mínimamente propio de la poesía. Pues el efecto de la tragedia subsiste incluso sin representación y sin actores. (*Poética*, 1450b)⁹⁰

téticas y políticas que propusieron tanto las vanguardias históricas como una neovanguardia escénica a partir de los años sesenta; y 3) un descubrimiento del y retorno al espectador a partir del ejercicio estético de las vanguardias históricas y los giros performativos experimentados en las artes y la cultura a partir de la década de los sesenta. Para esto ver: Andrés Grumann, “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría fundamental de los estudios teatrales”. En revista *Apuntes* (Chile), no. 130, 2008. Y del mismo autor: “Estética de la danzalidad o el giro corporal de la teatralidad”, en revista *Aisthesis* (Chile), no. 43, 2008; y “Aproximaciones a una estética de lo performativo”, en *Espesores de superficie*, Actas del Primer Simposio Internacional de Estética y Filosofía del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2008.

89 Traducción libre del alemán de A. Grumann. La cita en español se puede consultar en G. E. Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*, Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, 2004. p. 78.

90 En alemán dice: “Die *Inszenierung* vermag die Zuschauer zu ergreifen, sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne *Aufführung* und Schauspieler zustande”. En Aristóteles, *Poetik*, traducida y comentada por Manfred Fuhrmann, Stuttgart, 1982, p. 25.

El trasfondo de la cita aristotélica inauguró una importante tradición en el ámbito de la teoría del teatro que vincula el efecto catártico de la tragedia al texto dramático, dejando de lado la vivencia de la puesta en escena. Aunque la cita de Aristóteles se transformó en bandera de lucha de una extensa tradición, el filósofo griego ya era consciente de al menos dos puntos: el primero, que su observación del teatro le permite distinguir entre escenificación y puesta en escena; el segundo, que sin tal distinción le resultaría imposible fundamentar su *Poética*, esto es: el arte de la poesía respecto del teatro. Este punto se puede comprobar, a nuestro juicio, con la partícula “incluso” que Aristóteles antepone a la ausencia de puesta en escena y actores.

Desde los planteamientos tanto de Aristóteles como de Lessing y Lehmann podríamos deducir que el espectador teatral, ese sujeto que asiste, que se presenta a lo que coloquialmente denominamos la *función*, no se sienta solitariamente en una butaca como sí lo puede hacer frente al televisor; tampoco contempla una obra de arte, esto quiere decir, un objeto o artefacto culminado como lo puede ser un cuadro, una escultura o una película en una sala. El espectador teatral se transforma en un participante más del acontecimiento espacio-temporal que activa la “*producción de presencias*” (Gumbrecht, 2004) del teatro. Aquella *situación*⁹¹ — esa que Anne Übersfeld designa con la palabra “hecho” y Patrice Pavis describe como el “erotismo del proceso teatral” — “adquiere sentido para el análisis allí donde comienzan las acciones o estas toman un nuevo rumbo” (Kotte, 2005: 19) que permite situar, en un primer momento, la *reconstrucción de escena* en, como enfatiza Erika Fischer-Lichte, la emergencia de *lo que* aparece y no en los significados que podría contener previamente eso que aparece.⁹²

Una obra puede estar compuesta por un grupo de artefactos y objetos previamente dispuestos como también estéticamente elegidos por alguien o un grupo de personas, pero simultáneamente todos ellos son parte de un grupo de *procesos performativos* que subrayan las *cualidades sensibles* y que adquieren sentido únicamente en el instante de su aparición en escena. Para darle la categoría de obra al teatro, se tendría que anular gran parte de estos componentes sensibles. De partida habría que borrar o simplemente dejar de lado la “contingencia del instante” (Roselt, 2008: 113), aquel encuentro corporal de presencias compuesto básicamente por actores y espectadores. Como acontecimiento, la situación-teatro no tiene carácter de obra, cosa que con mayor facilidad le podemos atribuir a un drama (texto dramático), o el material del que está compuesto una estatua o pintura.

Si revisamos la tradición de una noción como la de *obra de arte* nos podremos percatar de que esta establece una clara y necesaria división entre sujeto y objeto: entre artista y

91 Deseo distinguir metodológicamente la *situación-teatro* de la *situación-teatral* respecto al grado de análisis que comprenden. La primera refiere a la particularidad artística representada como tal; la segunda amplía la posibilidad de análisis y sostiene una lectura de la teatralidad en la cultura. Para la expansión del concepto de teatralidad ver Erika Fischer-Lichte *et al.*, *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen und Basel, Francke Verlag, 2005.

92 La situación, como recuerda Andreas Kotte, es “la unidad de acciones humanas más pequeña y compacta de lo entendible, una relación entre hombres que surge en un tiempo y lugar simultáneos”. (Kotte, 2005: 16).

obra, entre pintor y cuadro, escultor y escultura o entre poeta y drama.⁹³ En el caso del teatro, sin embargo, esto no es posible: ¿quiénes son los artistas y cuál es la obra de teatro? Los movimientos y acciones de un actor en escena, aunque muchas veces previamente fijados en los procesos de escenificación⁹⁴, están inevitablemente subordinados a lo que he denominado la *contingencia del instante*. Más que una mera relación del tipo sujeto-objeto, en el teatro la *emergencia del instante* de aparición establece una relación de co-sujetos (entre sujeto-sujeto) que experimentan el instante como aquel *veloz susurro* que describía Lessing. Esta relación, a su vez, también está relacionada íntimamente con la contingencia transformadora del instante que deseo llamar *puesta en escena*, tensionando el concepto respecto a sus correlaciones terminológicas provenientes de las traducciones del francés.⁹⁵

Situar la *reconstrucción de escena* en la situación-teatro implica recoger teóricamente la compleja relación que surge entre el escenario y el espacio que ocupan los espectadores como parte esencial de la experiencia teatral. De este modo el teatro no se deja analizar como un mero texto dramático, sino como un proceso artístico compuesto tanto por la realidad teatral escenificada como por su puesta en escena. A esta última, por lo tanto, la comprendemos como la alternancia constante de múltiples efectos, única e irrepetible, que surge entre aquellos que ponen en escena y aquellos que asisten y participan de la misma. Es en este *entre* donde se sitúa nuestra *reconstrucción de escena* como investigadores teatrales.

93 Ver, por ejemplo, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Editorial Tecnos, 1997.

94 Por escenificación entiendo la producción estético-material ideada y planificada previamente y con posterioridad a la situación-teatro (denomino a esta última ‘puesta en escena’). La escenificación es un proceso intencional de carácter artístico que persigue establecer un grupo de estrategias (que se pueden cambiar antes y después de la puesta en escena) para poner en escena una “obra”. El proceso de escenificación debe distinguirse claramente de la puesta en escena. Esta última encierra el conjunto de la materialidad, esto quiere decir, la corporalidad, que es llevada a cabo performativamente a través de su transcurrir junto a las presencias simultáneas de actores y espectadores. La puesta en escena debe entenderse como un instante contingente a través del cual aparecen momentos que nos marcan como participantes de la misma. En nuestro idioma generalmente se utiliza — erróneamente respecto a su origen francés con la noción de *mise en scène* — la palabra ‘puesta en escena’ para describir este proceso creativo. Quisiéramos plantear aquí una distinción conceptual fundamental entre las palabras, de origen alemán, *Aufführung* y *Inszenierung*. Para Christoph Balme una ‘puesta en escena’ (*Aufführung*) refiere “al evento único e irrepetible que adquiere reconocimiento no solamente desde una perspectiva estética, sino también desde una perspectiva cultural. Esto, ya que, en toda puesta en escena teatral se lleva a cabo un gran número de interacciones” entre actores, intérpretes y espectadores que experimentan cambios de rol como cojugadores en un espacio. De este modo la ‘puesta en escena’ refiere a lo transitorio, a las presencias corporales en escena (sean en un teatro o en la cultura). En cambio, con el concepto de ‘escenificación’ (*Inszenierung*) nos queremos referir más bien a “la obra de arte teatral o, hablando desde una perspectiva semiótica, a una estructura estética con signos organizados” que nos permiten interpretar un conjunto de estructuras de significado. Para esta temática ver A. Grumann, “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría de los estudios teatrales”, en revista Apuntes, no. 130, *op. cit.*

95 Distingo entre el *poner en escena* y la *puesta en escena*. El poner en escena corresponde a todas las estrategias que ponen en juego los directores, actores, compañías y colectivos antes y con posterioridad a la puesta en escena. Eso que hemos denominado escenificación. Esta distinción ya la pudimos observar en la cita a la *Poética* de Aristóteles que llevamos a cabo anteriormente.

2. DEL SUSURRO AL ANÁLISIS DE LAS CUALIDADES PERFORMATIVAS

Entre construcción de *significado* y el acto de la *percepción*

Casi al final de *El análisis de los espectáculos* (2000), el investigador francés Patrice Pavis aborda una de las más grandes discusiones de los estudios teatrales respecto a la metodología para realizar una *reconstrucción de escena*. Pavis dice:

[...] el análisis del espectáculo no debe restringirse únicamente a la imagen fenomenológica del proceso escénico, sino que debe asimismo considerar tanto los propósitos del hacedor teatral como los efectos que estos provocan en los espectadores. (Pavis: 314).

Esta sentencia de Pavis nos permite introducir una de las principales temáticas de los estudios teatrales, a saber, la que se propone dilucidar un *inventario metodológico* para *describir e interpretar* aquel “veloz susurro” que nos presenta la puesta en escena. Para Pavis, este gesto requiere un hacerse cargo de la dualidad a la cual se ha llegado en el análisis del teatro buscando “*conciliar* una semiología de lo sensible con una energética de los desplazamientos no visibles” mediante lo que él denomina una “semiología integrada” (308) basada principalmente en su modelo de la vectorización.⁹⁶ “Se trata —subraya Pavis— de un cambio de actitud y de acento, antes que de la sustitución de un método por otro” (287) para, de este modo, “reconciliar la semiología ‘cartesiana’ con la vectorización ‘artaudiana’ y, en resumen, sentir el flujo pulsional, pero sin atravesar los límites de un dispositivo que se puede estructurar y localizar” (290).⁹⁷ Aunque sugerente, el análisis que propone Pavis vuelve a caer inevitablemente en la estructuración de un dispositivo que *localice* y permita *interpretar* (también con anterioridad al acontecimiento) la puesta en escena. Aunque sugerente en varios puntos que podríamos denominar como una inflexión metodológica para un ejercicio de *reconstrucción de escena*, la propuesta de un *cuestionario* (Pavis, 2000: 51 a 53) por parte del teatrólogo francés recae en subrayar y analizar los componentes propios de la escenificación (los materiales que componen el ejercicio estético de poner en escena tales como la escenografía, el sistema de iluminación, el vestuario y maquillaje, lectura de la fábula y del texto, etc.). De este modo, en Pavis, la emergencia del instante vuelve a caer presa de una estructuración de significados previamente establecida.⁹⁸ Sería un error metodológico pensar que Pavis, con su modelo de

96 Para Pavis “la vectorización es la puesta en movimiento de un relato o de una cronología entre distintas partes de una obra escénica, es el recorrido del sentido a través del laberinto de los signos e implica una puesta en orden de la representación”. En Pavis, 2000: 136. El modelo de análisis de los espectáculos que propuso Pavis oscila constantemente entre aquellas características propias de lo que denominamos escenificación (el proceso que pone en orden las distintas acciones, movimientos y gestos de una representación) y el “laberinto” o “recorrido” de la situación-teatro. El problema es su recaída en lo que él denomina la vectorización, que conduce, inevitablemente, a un modelo.

97 O también se puede sostener que el teatro contiene siempre tanto una función referencial que se concentra en la *representación* de figuras, acciones, relaciones, situaciones, etc., como una función performativa que se concentra en el *llevarse a cabo* de las acciones tanto de actores como de espectadores y los efectos que la puesta en escena deja en todos ellos.

98 Nuestra propuesta crítica no se sitúa en la posibilidad o imposibilidad de una estructuración de significados (negar esta posibilidad sería recaer en un absurdo metodológico). Lo que se propone

cuestionario, abre paso a la experiencia propiamente teatral. Pero revisemos algo más de esa estructura de significados para comprender el ejercicio de *reconstrucción de escena* que proponemos someramente aquí.

Las preguntas se podrían formular del siguiente modo: ¿cómo surge el *significado* que estructura el *veloz susurro* de la situación-teatro? y ¿cómo puedo localizarlo e *interpretarlo*? Al referirnos al teatro en el contexto de la investigación teatral generalmente solemos subordinarlo, junto a la literatura, a la semiótica o semiología, como la denominan los franceses. En rigor esto quiere decir que el teatro se deja interpretar bajo un sistema de signos previamente establecido que estructura, desde la noción de texto dramático, algo así como lo que criticamos antes al referirnos a la noción de obra de arte respecto al teatro: una relación sujeto-objeto. Esto, de un modo más simple podría formularse del siguiente modo: ¿cómo puedo *entender* aquel objeto que denomino teatro? Esta estructuración y/o análisis de obra está compuesta, en el caso de la *semiótica del teatro*, por un proceso de recepción que, como recuerda Erika Fischer-Lichte, “se lleva a cabo a través de una constitución de significados” que interpreta un grupo de signos cuyo “código teatral abarca...todos los elementos que pueden ser funcionales a una representación concreta, a la que se le puede atribuir un significado en el contexto de la representación”.⁹⁹ (1999: 511)

La *semiótica del teatro* parte de la idea fundamental de que el teatro — al igual que un texto literario — puede conocerse e interpretarse como un objeto analizable previamente a través de un doble proceso: primero por medio de un retorno al sintagma, a través del cual aparece el contexto de sentido inmediato y, en segundo lugar, a través del recurso a las características históricas y biográficas de un sistema de significados previamente determinado. (Fischer-Lichte, 2003). La semiótica trata de “soportar los efectos emocionales que genera la situación-teatro en sus receptores a través de una lista de estructuras de significado” (Fischer-Lichte, 2001: 142) preguntándose por las condiciones a través de las cuales una obra de arte elabora y pone en escena estos mismos significados.¹⁰⁰

El estructuralismo, y particularmente el pensamiento de Roland Barthes, había es nuestro enfoque metodológico es sostener la realidad y necesidad de las múltiples cualidades sensibles que arroja una puesta en escena para su análisis en el marco de los estudios teatrales. No se trata de anular, sino de complementar, estableciendo una distinción de grado y énfasis.

99 Esta estructura de significados comprende al teatro como una batería de signos, como “una relación estructurada de signos teatrales (Fischer-Lichte, 2001: 247) que estuvo fuertemente influenciada por el estructuralismo de la década de los setenta y, sobre todo, por la teorías de Iuri Lotman y su *estructura del texto literario*. Erika Fischer-Lichte, que a principios de la década de los ochenta escribiera su *Semiótica del Teatro* (1983), comprendía la puesta en escena como texto teatral que definió por tres características: *explicitud*, *limitación* y *estructuración*. Las dos primeras “conciernen a la elección de los signos y combinaciones semióticas realizadas entre las posibilidades disponibles y la no selección”; la tercera “conciernen a las relaciones especiales que existen entre los elementos seleccionados y realizados. Para estudiarla hay que analizar las combinaciones establecidas entre los signos”. (E. Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, S. L., 1999, p. 591-2.)

100 De este modo “el análisis semiótico se pregunta por el modo en que se produce el significado en la escena y cuáles de estos significados y bajo qué condiciones se pueden incluir en su análisis. Con esto queda en la total indiferencia el carácter de evento — el acontecer — de la puesta en escena. De este modo, los hechos de la escena son considerados como una obra teatral”. (E. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen, Francke Verlag, 2001, p. 245.)

tablecido a fines de la década de los sesenta una particular lectura de la teatralidad,¹⁰¹ sosteniendo un argumento que ya las vanguardias escénico-históricas de principios del siglo XX habían formulado a nivel de sus propuestas estéticas del teatro, lo que se denominó una “revolución del teatro”.¹⁰² Barthes sostenía que la teatralidad del teatro surgía de: *le théâtre, moins le texte* (Barthes, 2003). Para esto, Barthes — el Barthes de “la muerte del autor”— tensiona sugerentemente la relación unívoca entre significado y significante — la idea general de entender el texto como una mera suma de palabras —, estableciendo una relación “multi-dimensional en la que concurren y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es el original: el texto es un tejido de citas proveniente de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1987: 69-70). Más allá del sugerente gesto metodológico del pensador francés, quien sostuvo el fin de la literatura como medio de expresión escrita por un autor “todopoderoso” a favor de una cierta tridimensionalidad literaria en la cual todos y cada uno de nosotros pasamos a ser lectores, sabemos, sin embargo, que en el caso de Roland Barthes sus vinculaciones a la semiótica lo mantuvieron al nivel de una dramaturgia que “antes de expresar lo real debía significarlo” (Barthes, 2003). De este modo la semiótica trata y, en el fondo, debe considerar las cualidades sensibles — lo performativo — de un proceso junto a sus estructuras de significado; pero, y he aquí el conflicto central, al subordinar (piensa que se agota, según States) estas *cualidades sensibles* a criterios y estructuras de significado previamente elaboradas, la teoría semiótica no permite el libre flujo de sentido que aparece o emerge de los múltiples y variados actos de la percepción de un sujeto en el transcurrir del acontecimiento teatral. O como lo recuerda la investigadora teatral alemana Erika Fischer-Lichte:

el análisis semiótico se limita a los hechos de la escena. Se pregunta de qué modo se produce el significado con/en ella y cuál de estos significados y bajo qué condiciones se pueden incluir en su análisis. Con esto queda en la total indiferencia el carácter de acontecimiento de la puesta en escena. De este modo, los hechos de la escena son considerados como una obra teatral. (Fischer-Lichte, 2001: 245).

De esta cita se desprende la idea general de que la labor semiótica consiste en interpretar y analizar el teatro como un “lenguaje organizado”, lo que, siguiendo a Iuri Lotman, debe entenderse como texto. El carácter de acontecimiento de la puesta en escena teatral es anulado por las estructuras de significado a través de un lenguaje organizado que inter-

101 De modo general, pero íntimamente fundamental, entiendo por *teatralidad* la categoría que emerge como una *forma de percepción* de múltiples experiencias artístico/culturales puestas en escena. De este modo me interesa rescatar la necesaria (pero no suficiente) presencia física y las distintas interacciones y/o comunicaciones que emergen tanto de actores como de espectadores, y asimismo las distintas estructuras de significado que se les pueden atribuir posteriormente. Utilizando la aproximación fenomenológica estoy interesado, al menos en una primera aproximación, en la intersección comunicativa que se genera entre las acciones/reacciones de los actores y las reacciones/acciones de los espectadores. Para esta temática ver también: Helmar Schramm (1996); Willmar Sauter (2000); Josette Féral (2002); Erika Fischer-Lichte (1997, 1999, 2004, 2005).

102 Ver Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, München y Leipzig, Georg Müller Verlag, 1909.

preta y analiza la puesta en escena como texto y obra de arte cerrada en sí. Esto condujo a los investigadores teatrales a postular el análisis de la puesta en escena como un análisis del texto, subordinando así los actos de la percepción a la estructura de significados. El problema que vemos en esta interpretación teórica es que el texto no es la instancia de control de una puesta en escena fugitiva como la teatral. No es el texto el que le da significados al teatro.

Esta actitud metodológica propia del análisis semiótico fue resumida por el profesor de arte dramático estadounidense Bert States del siguiente modo:

lo molesto de la semiótica no es su estrechez, sino su confianza casi imperialista en su producto, la creencia implícita de que el interés de una cosa se agota cuando se ha explicado cómo funciona en tanto que signo. (cit. en Pavis, 2000: 33)

Aunque sugerente respecto a la creencia en el significado de la semiótica, la crítica de States adolece de falta de profundidad. Sobre todo porque, si bien los planteamientos generales de la semiótica teatral se proponen entender la situación-teatro o puesta en escena “como una conexión estructurada de signos teatrales y, en ese sentido, como un texto” (Fischer-Lichte, 2005: 13), sus planteamientos particulares nos permiten dilucidar que 1) aquel texto al cual se refiere la semiótica teatral no corresponde a un texto literario, sino a los distintos signos y sus respectivos códigos que se podrán establecer entre sus dimensiones semántica, sintáctica y pragmática en el marco de la experiencia teatral; y 2) que aquella semiosis teatral contiene un a priori metodológico fundamental: la puesta en escena es en sí ambigua, por lo que cualquier análisis no apunta a una interpretación de significados homogénea.

Hasta aquí pareciera que estamos tratando de *anular* el análisis semiótico (sobre todo esa semiótica de origen cartesiano de la que hablaba Pavis antes) del teatro, criticándolo por esa *creencia explícita* que subyace a cualquier análisis del texto.

Nuestra intención, sin embargo, no pretende anular la dimensión semiótica del teatro, sino *complementarla* con su dimensión performativa en la medida en que esta establece, en presencia corporal y no meramente textual, múltiples relaciones de *contagio*¹⁰³ entre los participantes del acontecimiento.

Al sostener un grupo de relaciones de contagio bajo el presupuesto de la *presencia corporal* de actores y espectadores no me estoy refiriendo a la idea general de un cuerpo semiótico (un cuerpo – *Körper* – sujeto a una estructura de significados previamente establecida), sino a la corporalidad fenomenológica (que estructura significado a partir del instante de aparición, su ser-en-el-mundo – *Leib*), como sostendrá Maurice Merleau-Ponty.¹⁰⁴ Una cor-

103 Aunque proveniente de la medicina, la categoría del contagio, reviste un sugerente fundamento estético para comprender la presencia corporal emergente y divergente a la que nos tiene acostumbrado el teatro y/o la danza. Ver Fischer-Lichte, M. Schaub y N. Suthor (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2005.

104 Para esta temática ver Maurice Merleau-Ponty: “Evidentemente, puedo sobrevolar en pensamiento el piso, imaginarlo o dibujar su plano en el papel, pero incluso entonces no podría captar la unidad del objeto sin la mediación de la *experiencia corpórea*, ya que lo que llamo un plano no es

poralidad fenomenológica o *experiencia fenomenológica* que *soporta los efectos emocionales* que se le aparecen a los sujetos participantes junto a sus particulares estados psicológicos, motóricos, afectivos y energéticos en el aquí y ahora de la presencia corporal.

El complemento performativo que presento como necesario a la hora de plantear un análisis de la puesta en escena teatral está enmarcado en un giro en las perspectivas de investigación que experimentaron las humanidades, las ciencias sociales y, sobre todo, propiciado por los estudios culturales, cuyas estrategias de análisis pasaron de una interpretación de la “cultura como texto” — cuyo marco teórico básico era la semiótica y la hermenéutica — a la interpretación de la “cultura como performance” (Fischer-Lichte: 2001), que se concentra en el llevarse a cabo de las acciones, gestos y movimientos de la puesta en escena. Lo que importa aquí son las múltiples relaciones que emergen *entre* aquellos que participan del acontecimiento.

Para esto las investigaciones teatrales de los últimos años han incorporado a sus propuestas de análisis el *acto de la percepción* — aquel que emerge tanto de la presencia corporal entre actores y espectadores como del *éxtasis* de los objetos presentados —, eso que, en el ámbito de la biología, introdujeron los chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela bajo el nombre de *fenomenología de los sistemas vivientes*.¹⁰⁵ La experiencia estética de lo teatral que interpreta significados no puede entenderse, entonces, sin aquellos *procesos aistéticos* de la *experiencia fenomenológica* previa que dan vida al teatro. De este modo, sostenemos que el *significado* — esa fundamental categoría de toda semiótica teatral — contiene un a priori metodológico complementario que sitúa la percepción de los sujetos/participantes en las *cualidades sensibles* de orden fenomenológico que emergen desde la performatividad de la experiencia teatral.¹⁰⁶

A la *dimensión performativa* le compete una *actitud fenomenológica* (States) para reconstruir la escena. De este modo, los significados — aquellas estructuraciones sónicas que configuran nuestro entorno bajo un grupo de códigos — no adquieren notoriedad sin una experiencia perceptiva previa: el *acto de la percepción* que vincula los componentes de la situación teatral en el instante de su aparición.¹⁰⁷ Los significados no pueden pensarse sin su *experien-*

más que una perspectiva más amplia: es el piso ‘visto desde arriba’, y si puedo resumir en el mismo plano todas las perspectivas habituales, es a condición de saber que un mismo *sujeto encarnado* puede ver, alternativamente, *desde* diferentes posiciones. (M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Ediciones Península, 1994, p. 219.) Exceptuando el “desde”, la *itálica* es mía. Ver también Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, Universidad de Valencia, 1983.

¹⁰⁵ Ver Maturana/Varela, *El árbol del conocimiento*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2007. También, de los mismos autores, *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2006.

¹⁰⁶ “Tales como la producción de materialidad en un cuerpo y su particular irradiación escénica, el modo como lleva a cabo su movimiento, y asimismo la energía que irradia, el timbre y el volumen de su voz, el ritmo y el sonido, el color y la intensidad de la luz, la peculiaridad del espacio y la atmósfera que este produce, en el modo específico como se experimenta el transcurrir del tiempo, así como el juego entre los sonidos, los movimientos y la luz que emergen desde la puesta en escena” (Fischer-Lichte, 2001: 142).

¹⁰⁷ Sobre este punto ver Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München-Wien, Hanser Verlag,

cia, aquella que se lleva a cabo entre los que participan y el acto subjetivo de la *percepción* que influye y es influido por la *fugacidad* de la puesta en escena. De este modo, como sostiene Erika Fischer-Lichte, “la *emergencia* de lo que sucede es más importante que lo que sucede y que los significados que se le pudieran atribuir posteriormente al acontecimiento” (2004). Y esta experiencia de la emergencia “no debe entenderse como un proceso abstracto y atemporal, sino como una situación concreta y siempre actual que está ligada a la presencia de una o más personas” (Weiler *et al.* 2008: 47). De este modo “la interpretación es siempre la elaboración de significados para la cual hay un sujeto que la constituye” (47) corporalmente a partir de su experiencia en el transcurrir de la puesta en escena.¹⁰⁸ Es así como una *reconstrucción de escena* no debería estar previamente establecida, sino emerger a través del llevarse a cabo de la experiencia con y entre la puesta en escena y la performatividad que emerge *entre* los participantes de la misma.

A esta “contingencia del instante”, que fluctúa entre procesos dinámico-sonoros y las experiencias corporales, se le ha llamado *el análisis fenomenológico de las cualidades performativas de la puesta en escena* y se compone de un grupo de aspectos que me gustaría enumerar muy someramente en esta comunicación: (1) la *percepción* de quienes participan activamente de la puesta en escena; (2) los *efectos* que las acciones, movimientos y gestos provocan en los participantes del acontecimiento, así como en (3) los *recuerdos o huellas* que la situación despierta en ellos; y no se olvida de (4) la *posición cultural de aquel que analiza*, así como también la *posición cultural del espectador y los efectos de esta en la puesta en escena*.¹⁰⁹ No olvidemos que el que analiza también es un espectador más de la experiencia teatral.

3. ALGUNOS ASPECTOS PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE ESCENA

El éxtasis de los sentidos: entre *percepción* y *huellas*

Para terminar, nos detendremos someramente en algunos de los aspectos necesarios para llevar a cabo una *reconstrucción de escena* y, particularmente, en el juego que se establece entre la *percepción* de los que participan activamente de una puesta en escena y las *huellas* o *recuerdos* que esta experiencia despierta en ellos. Al hacerlo, nos podremos dar cuenta de que estamos en medio de “la *emergencia* de lo que sucede” o el éxtasis de los sentidos, aquello que anteriormente denominamos las *cualidades sensibles* para un análisis fenomenológico de la puesta en escena. Desde esta perspectiva, entonces: ¿qué es lo que analizamos y cómo

2000. También Merleau-Ponty, 1994: 82.

108 Fischer-Lichte describe este *factum* teatral del siguiente modo: “entre el llevarse a cabo de una puesta en escena como realización de los signos teatrales y la recepción de la puesta en escena como percepción de los signos teatrales no se deja empujar ningún intervalo de tiempo: la puesta en escena solo se puede percibir en el curso de su ser-puesta-en-escena (en su llevarse a cabo), aun cuando se pueda interpretar más tarde” (Fischer-Lichte, 2001: 250).

109 Por razones de espacio no hemos podido desarrollar una explicación de cada uno de estos aspectos. El énfasis está puesto en comprender la complejidad de analizar aquel veloz susurro o puesta en escena y presentar algunos aspectos para el análisis.

analizamos la emergencia de lo que sucede? En el fondo, y retomando de nuevo la frase del *Teatro La Memoria*: ¿cómo y a través de qué herramientas podemos *reconstruir el hecho de la escena*? Un primer criterio que deberíamos tener presente es que nosotros — los que asistimos al teatro — nos transformamos en espectadores/participantes de una experiencia (estética y/o cultural) que nos *afecta* de distinta forma.¹¹⁰

Si bien es cierto que cada cual percibe individualmente y, por lo tanto, elige y se deja afectar por un conjunto de datos sensoriales en el marco de una experiencia teatral, sabemos que el proceso de la *percepción* se lleva a cabo junto a dos principios neurobiológicos básicos, fundamentados principalmente en el *modelo autopoiético de la organización de lo vivo* propuesto por Maturana y Varela,¹¹¹ y que podemos resumir en: 1) la percepción que hago de un objeto al que le asigno una particular estructura de significados (por ejemplo: “veo a una persona que se mueve diagonalmente por el escenario desde atrás a la izquierda hacia adelante a la derecha”); y 2) mi percepción se concentra en las *cualidades sensibles* que emergen de los objetos en escena: p. ej., mis ojos siguen el movimiento que lleva a cabo un cuerpo que llama mi atención.¹¹² Mi percepción se concentra en la forma de ese cuerpo fenomenológico y en los cambios que experimenta en el proceso de movimiento: su *tipo*, *rapidez*, *intensidad*, *dirección* y los *cambios* que ese *movimiento* provoca entre mi *cuerpo* y el *espacio*.

Las preguntas teóricas de fondo que, a mi juicio, surgen desde esta perspectiva son: ¿cómo se producen las distintas relaciones de retroalimentación autopoiética en una situación teatral? y, de allí entonces: “¿de qué modo surgen las acciones y relaciones entre actores y espectadores? y cuáles son las condiciones específicas que se esconden detrás de esta relación de efectos de transformación entre los participantes?” (Fischer-Lichte, 2004: 61).

Para responder a estas interrogantes existen varias aproximaciones teóricas que “consideran como absolutamente relevante aquello que aparece realmente *desde* la situación teatral, a lo cual se podrá agregar lo que fue discutido, establecido y planificado con anterioridad” (286) y posterioridad en los procesos de escenificación.

De aquí se desprende la idea general de que un análisis fenomenológico de la puesta en escena está compuesto por un doble proceso subjetivo que oscila entre los actos de la percepción y el conjunto de recuerdos que la fugacidad de la situación teatral haya dejado en nosotros, los participantes de la misma. El análisis que proponemos en esta comunicación tiene como propósito establecer un *desde dónde* reconstruir la escena, más que tratar de responder al *cómo* (aunque hemos dado algunas pistas al referirnos a las cualidades sensibles que emergen de la experiencia teatral). Desde esta perspectiva hemos tratado de exponer una aproximación teórica que oscila entre la *aisthesis corporal* y las *huellas de nuestras memorias* que emergen a través del *veloz susurro* de la experiencia teatral puesta en escena.

110 A fin de cuentas, el propio Patrice Pavis sostiene que la elección de un método para analizar lo que él denomina el espectáculo va a depender siempre de “la mirada que arrojemos sobre la obra escénica” (299).

111 Ver H. Maturana y F. Varela, *El árbol del conocimiento*, op. cit. También Maturana y Varela, *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2006.

112 Ver E. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen, Francke Verlag, 2001, p. 235.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, *Poetik*, traducida y comentada por Manfred Fuhrmann, Stuttgart, 1982.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Editorial Edhasa, 2001.
- Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética*. (vol. 2), Universidad de Valencia, 1983.
- Féral, Josette, *Substance, Theatricality*, Univ. of Wisconsin Press, 2002.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004.
- _____, Mirjam Schaub y Nicola Suthor (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München, Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- _____, et al., *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen und Basel, Francke Verlag, 2005.
- _____, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen, Francke Verlag, 2001.
- _____, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, S. L., 1999.
- Fuchs, Georg, *Die Revolution des Theaters*. München und Leipzig, Georg Müller Verlag, 1909.
- Grumann, Andrés, "Performance: ¿disciplina o concepto umbral. La puesta en escena de una categoría de los estudios teatrales", en Revista Apuntes (Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.), no. 130, 2008.
- _____, "Estética de la danzalidad o el giro corporal de la teatralidad". en revista Aisthesis (Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile), no. 43, 2008.
- _____. "Aproximaciones a una estética de lo performativo", en *Espejores de superficie*. Actas del Primer Simposio Internacional de Estética y Filosofía del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Ediciones Península, 1994.
- Maturana, Humberto/Francisco Varela, *El árbol del conocimiento*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2006.
- _____, *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2006.
- Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Roselt, Jens, *Phänomenologie des Theaters*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2008.
- Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*. München-Wien, Hanser Verlag, 2000.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Editorial Tecnos, 1997

DECIR LA PERFORMANCE¹¹³

Por Magaly Muguercia

Hay tres lenguajes críticos que admiro: la ingeniería en alta fidelidad cuando identifica el sonido puro, la distorsión, un bajo redondo o la vertical de un escenario sonoro. O el enólogo que sabe en qué fuente química nació un vino musculoso. O el comentario deportivo que dice la técnica y la política de la pericia de un atleta. Ellos disponen de metáforas codificadas para nombrar la materialidad que subyace a efectos que percibimos en el cuerpo. Los críticos de teatro occidentales no tenemos la palabra para decir la fuente de alguna especial movida de energía que reformuló un tiempo y un espacio. Quizá tampoco percibimos la movida, lo que es peor.

Yo quisiera decir la performance como una experta catadora o una hindú. Localizar el “timbre” o el sabor de una energía, su duración y efecto “en boca”. O bien, apreciar la disposición guerrera o coqueta de una mano, no solo como intención psicológica sino como fabricación de luz, de cambio o velocidad. ¿Cómo una danza ejecuta un recorrido ácido y cauteloso, o la voz fabrica terciopelo o herrumbre, o el bailarín escapa, dejando el espacio ocupado? ¿Con qué? Me interesa la experiencia de cuerpo social “redondo”, o de mente rota o la atención “de fruta madura” en el espectador.

La puesta en escena que alcanzó su madurez en los escenarios de Europa, Estados Unidos y la América Latina en los años 50 y 60, comprometió toda su densidad y su pericia simbólicas en actualizar textos del pasado y el presente. Allí muchas veces se dijo la política bellamente, con principios que venían de Brecht, del teatro popular de Jean Vilar y del marxismo.

De los años 60 a los 80 la semiología del teatro se desarrolló como la herramienta que mejor podía explicar esa puesta en escena de la plenitud, en París, Milán o La Habana, interpretando a Lorenzaccio, a Arlequín o a Lumumba.

Cuando ya el siglo XX había desarrollado una reflexión capital sobre el papel de los sistemas simbólicos como reguladores de la convivencia humana, entonces la semiología teatral suministró a la puesta en escena, en todo su esplendor, el instrumento analítico que ella se merecía.

En este evento nos hace el honor de acompañarnos Patrice Pavis, quien fue maestro de muchos de nosotros en aquel aprendizaje iniciado al filo de los 80. Nos ayudó a reconocer las “voces e imágenes” de la escena y, con un clásico cuestionario que él ideó, aprendimos a sacarle a la representación sus secretos estructurales. En ese mismo cuestionario, cerrando un párrafo y al final de un renglón se abrió paso, como en el último instante, una pregunta inconveniente: ¿Qué no hace signo?

113 Ponencia presentada al Coloquio internacional “Desafíos de la crítica ante la emergencia de nuevos lenguajes”, organizado en Santiago de Chile por el Centro Teatral de Investigación y documentación (CENTIDO), Universidad De Chile, marzo de 2009.

Yo suspiré aliviada porque ya el instinto — esa otra herramienta del crítico — me avisaba que algunos colegas críticos y teóricos se estaban volviendo fundamentalistas de la semiología teatral.

Ya antes había advertido en el teatro “lo que no hace signo”, pero no sabía cómo se llamaba. En 1980 vi a actores moscovitas de edad madura, representando a ciudadanos moscovitas de edad madura, que bailaban, en 1980, a un Glenn Miller nostálgico y a pocos metros de mí; y en la próxima escena, un actor joven echaba abajo de una patada una puerta real. Era *La hija mayor de un hombre joven*, en una dirección temprana de Vasili Vasíliev, barbudo y dostoyevskiano como nunca, en el Moscú que, en los años 80, anticipó con el teatro la perestroika.

En aquello de Vasíliev había algo sustantivo que se movía y no hacía signo. Ese algo nos pasaba a los espectadores. A mediados de la década aprendí con Goffman, Schechner y Turner que la palabra era *performance*.

Performance es la dimensión del teatro donde el cuerpo produce acción real y no símbolo y que tiene la capacidad de integrar a público y actores en alguna práctica de participación diferente a la convivencia cotidiana. En esta breve intervención me voy a acoger a un concepto de *performance* que me sugiere Patrice Pavis en un libro muy reciente. Allí él hace una útil distinción entre performance y puesta en escena. De ese plato teórico yo secuestro pedacitos para sugerir que puesta en escena y performance son dos aspectos inseparables de toda práctica escénica. Desde luego, cada poética, cada artista elige qué aspecto —performance o puesta en escena— trae a primer plano. La distinción que hace Pavis tiene a mi juicio valor metodológico porque descansa sobre descripciones particularmente inspiradas de lo que sucede, concretamente, en el cuerpo social reunido durante la representación. En este libro Pavis evalúa decenas y decenas de espectáculos con un despliegue provocativo de análisis y fenomenología que no le hubiera brotado con tanta libertad veinte años atrás. El mundo que tanto cambió nos ha cambiado.

Hoy más que nunca, cuando el aspecto performance viene a primer plano — por causas culturales que aquí no tengo tiempo de esbozar —, los críticos necesitamos entrenar una mirada doble que registre el juego entre esos dos planos inseparables del teatro: el signo y el deseo; pero si bien somos expertos en análisis semiológico, todavía no disponemos de una herramienta metodológica efectiva ni de un diccionario generalizado para decir la performance y sus efectos. Y cuando al fin los tengamos, la práctica teatral andará por otro lado.

Por eso tenemos que ensayar ahora categorías y estrategias imperfectas, para que no se nos escape ni la familiar estructura significativa y la discursividad, ni la energía, la fuerza y el trabajo que con y más allá de los símbolos nos hacen señales sobre la hoguera. Tenemos que establecer la fuente, el recorrido y los efectos de un cuerpo movilizado que, en teatro, cambia el tiempo y el espacio.

Observen las palabras que acabo de utilizar: energía, fuerza, trabajo, cambio y movilización¹¹⁴. Todas ellas son categorías centrales de la física y la política. Ahora el crítico,

114 Tomo, sustancialmente, de Randy Martin este principio de uso político y performativo del concepto “movilización”. Ver *Performance as Political Act. The Embodied Self* (1993) y *Critical Moves* (2000).

además de desentrañar el sentido de la puesta, tendrá que restituírnos (de algún modo) la física y la política *encarnadas* de un evento de teatro. No su ideología ni su psicología, sino lo que sucede, y cómo, en el conocimiento carnal de mundo mediante experiencias de convivio, *partage* o ejercicio de sociabilidad diferente.

Al teatro que hoy tiende a destacar la performance le hacen falta críticos diestros en movimiento complejo y mojado (siguiendo una metáfora de Patrice Pavis). Y agrego enseguida a la física y la política la posibilidad de una teoría del afecto que nos ayude a decir la neurofísica y la economía del *pathos*, que es al mismo tiempo somático y cultural, como quedó demostrado desde Aristóteles y la catarsis.

En cuanto a la física: movimiento, en física clásica, es el cambio de la situación de un cuerpo en el espacio con el transcurso del tiempo. Decir movimiento en enfoque de performance, creo, es valorar la producción de espaciotiempo inéditos más allá del plano de ficción. En ese espaciotiempo social e inédito me introdujeron por un instante los rusos que comenté, o Nissim Sharim en 2000 cuando, haciendo a Einstein, se baja del escenario para que el público lo ayude a demostrar la teoría de la relatividad. Con el espíritu planchado y el cerebro liso después de varias horas en un mall, la física moderna practicada entre Sharim y el mismo público santiaguino que sale a “vitriñar” los domingos, consiguió volverme a la indeterminación, a lo que está fuera de la causalidad lineal, y también a una tendencia, atrevidísima, de la materia a moverse perdiendo sistema y estructura. Los santiaguinos, al descubrir la precariedad cuántica, estallaron en un aplauso.

En cuanto a la política: que estamos acostumbrados a pensar lo político como conciencia y discursividad opositoras a algún poder; pero hoy sabemos que hay una política del acto íntimo y subversiones que no se hacen con la conciencia estructurada y ni siquiera dentro de la historia.

Volviendo a mis rusos (rusos bailando en silencio; rusos bailando en silencio, abrazados, con Glenn Miller, en los años 80, a pocos metros de mí): esos cuerpos juntos de actores y espectadores que existieron durante un instante en Moscú, tenían vibración tenue chejoviana y corriente subterránea chejoviana y anhelo muy tangible de otra vida. La patada del actor ruso contra la puerta convirtió vibración tenue en radicalidad amenazante y musculosa: se rompían puertas sólidas “de verdad” en el tradicional teatro Stanislavski de la calle Bolshaia Dmitróvskaja.

Desde luego, también en la performance se puede vivir una ilusión donde el cuerpo realiza como autonomía lo que no es sino controlada repetición de *imágenes de deseos*. No quiero ser yo misma fundamentalista, pero creo que algo como un espejismo de participación sucedió en el reciente Santiago a mil, que, según los organizadores insistieron, ponía a la ciudad “en la calle” con La fura del baus y sus despliegues demasiado previsibles. Incluso observé con suspicacia la recurrencia festivalera de *Körper*, que se pasea magnífico por el mundo desde hace una década. En 2001 lo vi en Buenos Aires, a tres días de haber caído las torres gemelas en Nueva York. Entonces, aquella inflación de cuerpos exhibidos nos galvanizó en los asientos. Ahora en Santiago, la performance de Sacha Waltz no tiene un correlato más cercano de acción política opositora y globalizada que el zapato asesino y medieval lanzado por un

periodista palestino a Busch.

Si la performance es el aspecto teatral del cuerpo en movimiento, aclaremos enseguida que ese cuerpo de la performance no es solo individual y biológico sino cuerpo social. Desde la física, el cuerpo social pudieran ser los campos, donde la energía moviliza sin que los cuerpos aglomerados se toquen. Desde la política, el cuerpo social puede ser cuerpo-objeto que reproduce estructuras, por ejemplo, de obediencia, de etiqueta o de consumo; o cuerpo-sujeto que por un instante recupera autonomía frente al símbolo, y vive esa capacidad de movimiento no controlable hacia lo otro a la que le llamaremos *deseo*. De modo que ‘campo’ y ‘deseo’ son dos términos también interesantes para describir una performance, que puede presentar interferencia en el campo o practicar deseo, que es, creo, cuando el evento teatral trae al presente la ausencia y realiza un instante de utopía.

Una última nota para comentar que el cuerpo social y sus performances puede pensarse en la física, la política y el afecto, y, claro, también se piensa desde la teoría general sobre cultura y contemporaneidad.

Un antropólogo argentino, Néstor García Canclini comenzó a teorizar hace diez años en su libro *Culturas híbridas*, una nota dominante de la cultura contemporánea, que sería la hibridez o contaminación de las culturas en el mundo globalizado. También subrayó que posiblemente en la América Latina ese rasgo está acentuado por una constitución mucho más temprana, precapitalista, vinculada a la movilización civilizatoria devastadora que nos ligó a Europa. El mexicano Carlos Monsiváis (*Los rituales del caos*) en estos mismos diez años últimos ha venido describiendo, con su prosa disparada de divertido destructor, las performances de los cuerpos sociales mexicanos, híbridos y posmodernos. Estas performances que Monsiváis describe, también son realizadas y teorizadas por su semicompatriota Guillermo Gómez-Peña, en los Estados Unidos.

Podríamos intentar pensar todas las artes escénicas, especialmente en la América Latina, como física, política y afecto en cuerpos sociales que se “contaminaron” muy temprano y a los que es imposible remitir, desde la perspectiva occidental de pensamiento, a alguna tradición de clásica pureza, como harían los franceses, los chinos o los japoneses.

Cuando en nuestros países los escenarios se pueblan de performances, nuestras vanguardias “trans” acarrean inevitablemente “madera” o ancestro. La impureza chilena se ha paseado por todo el siglo XX, desde Acevedo Hernández y Cruchaga hasta la escritura de Pedro Lemebel, la *Manzana de Adán* de Alfredo Castro o el *H.P.* de Luis Barrales. Escojo, para sugerir una última finísima performance del cuerpo pobre, popular, vanguardista y europeo en los escenarios chilenos a Andrés Pérez, desde *La negra Esther* hasta *La huída*. Un chileno que amasaba, sin pedir permiso, erotismo gay con memoria política y energía parisina con técnicas mapuches, o al revés.

SANTIAGO DE CHILE, MARZO DE 2009

DEL TEATRO VERNÁCULO A LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

Por Esther Suárez Durán

Aunque los diccionarios insistan en definir como vernáculo lo nativo, lo propio de nuestra casa o país, en el teatro y la sociedad cubanas tiene lugar una apropiación sui géneris a consecuencias de la cual por ‘vernáculo’ se entiende una específica modalidad escénica: aquella, heredera del teatro bufo cubano, que alcanzó su apogeo en las tres primeras décadas del siglo XX, aunque permaneció en los escenarios durante toda su primera mitad, y cuyos espectáculos se caracterizaron por la concurrencia de la música, del humor — en la particular forma del choteo cubano y con el predominio de la sátira política —, y la preponderancia del intérprete dentro del sistema de lenguajes, definida a partir del esmerado histrionismo en la caracterización de los tipos escénicos, el grado de libertad que tenían para improvisar sobre la escena y la especial relación, tanto manifiesta como subtextual, con los públicos.¹¹⁵

El teatro bufo cubano que le antecede y otorga su esencia es el fruto de un extenso período de gestación histórica en el cual concomitan los elementos que, en los planos filosófico, político y cultural, van a dar cuenta de la conciencia de la nacionalidad, junto a los que conformarán su particular forma artística; me refiero al desarrollo de determinadas células rítmicas, formas de baile, géneros dramáticos y modos de representación escénica, y no es, en modo alguno, un fenómeno sin conexiones culturales con otras geografías y otras producciones artísticas en el país. En particular, resta aún por estudiarse detenidamente su inserción dentro del panorama de la gestación de las formas teatrales y danzarias en Occidente; en específicamente en lo que respecta al surgimiento y evolución del *intermezzo*, al que tanto le deben la ópera bufa y el ballet en el caso de Francia, y a cuya sombra ganó categoría escénica la tonadilla española desde mediados del XVIII.

La primera noticia de una agrupación de este tipo aparece poco antes del 31 de mayo de 1868¹¹⁶, en que se produce el debut de los *Bufos Habaneros* en el Teatro de Villanueva — a los que pronto secundan varias agrupaciones del mismo estilo¹¹⁷ —, en un ámbito escénico dominado hasta ahora por la ópera italiana, la zarzuela y el drama españoles.

Se trata de un teatro inscrito en la vertiente costumbrista de nuestra cultura, la cual se anuncia ya en los inicios del siglo XVIII y en el segundo tercio del XIX se enseñoorea de nuestra literatura, dando cuenta del surgimiento de la nacionalidad; como resultado, inunda la

115 Al respecto el investigador cubano Rine Leal ha señalado muy lúcidamente cómo la incapacidad literaria de sus autores resultó en una expresión de dimensiones netamente escénicas.

116 Gaceta de La Habana, 27 de mayo de 1868 y El País, 29 de mayo de 1868.

117 “Juzgando por la numerosa y escogida concurrencia que asistió anoche al circo de la Puerta de Colón, podemos decir, con toda verdad, que el espectáculo que ofrecen los Bufos cubanos se ha aclimatado entre nosotros de un modo que irá en aumento, según se estiende el personal de la compañía y se ensanche el círculo de obras representables en que ha girado hasta ahora.”(sic.) El País, 13 de junio de 1868.

escena de ambientes, tipos¹¹⁸, bailes y ritmos populares.

Se caracteriza por piezas breves que no exceden los dos actos, con argumentos estructurados a partir de temas inmediatos, ajenas a toda pretensión de trascendencia, que asumen múltiples formas genéricas con evidente desenfado a partir de las modalidades del sainete, la parodia, el propósito, entre otras.¹¹⁹

Constituyó una operación contrahegemónica, contracultural, en tanto colocó en escena los personajes y ambientes marginados en su contexto histórico social, verificando así un ejercicio crítico que se expresaba en las burlas de la administración colonial, modas foráneas, costumbres y personajes sociales; contribuyó a la construcción de la imagen propia en cuanto reafirmó, mediante el espacio tribunicio y público de la escena, toda una peculiar manera de sentir y manifestarse.

Desde la estricta perspectiva teatral, colocó al antihéroe como protagonista — una redistribución jerárquica en el sistema de personajes que será propia del teatro posterior —, mientras que con sus frecuentes parodias actuaba sobre la evolución genérica al poner en evidencia la rutinización de determinadas estructuras y formatos.

Todo ello sucedía en un contexto de suma conflictividad. La Metrópoli ejercía un férreo control sobre sus colonias, que se expresaba no solo en la estricta censura de prensa y teatro que vivió la Isla¹²⁰, sino en la propia instrumentación de la justicia¹²¹.

La represión impuesta por tal poder omnímodo y despótico determinó a los autores dramáticos cultos al uso de alegorías y parábolas que dificultaron su proyección social. La expansión de lo nacional se desplazó hacia una forma que escondía, tras la risa y el divertimento, un subtexto que, evidentemente, consiguió revelar determinados sentimientos y anhelos sociales.

118 Entre sus tipos principales aparecen el Gallego, el Negrito y la Mulata, representaciones metafóricas de la composición étnica de la sociedad cubana.

119 Así se habla de *disparate catedrático*, *parodia bufo catedrática*, *juguete cómico-lírico-pantomímico*, etc.

120 Ya la Real Orden de 16 de febrero de 1816 declaraba que la actividad teatral estaría presidida por la autoridad gubernamental y hacía referencia a las facultades de esta en casos de alteración del orden. El control riguroso a que era sometida la actividad teatral en específico se evidencia tanto en el *Bando de Gobernación y policía de la Isla de Cuba* de 1843, expedido por el Excmo. Sr. D. Jerónimo Valdés, Presidente Gobernador y Capitán General, como en el *Reglamento de policía de espectáculos* de 1886, entre otros documentos normativos de la época. A la figura del censor de teatro — “sin cuya revisión o aprobación no se podrá ejecutar pieza alguna...” —, se añade la del Juez de Teatro, personaje nombrado por el Gobernador y representativo de su autoridad, así como directores diversos para cada una de las manifestaciones escénicas, entendidas como representación, ópera y baile, responsables de las faltas que se cometieran en la ejecución de las producciones de su ramo y del orden y régimen interior de los teatros donde ellas se representen. A estos se suma el Presidente de la función, a cuya disposición estará la tropa prevista para la conservación del orden, reunida en el lugar media hora antes del inicio de la representación, momento hasta el cual el edificio habrá de permanecer cerrado. Sus prerrogativas incluyen la autorización a actores y autores para salir a escena a recibir el aplauso del público.

121 Véase Vicente Bas y Cortés, *Procedimientos criminales ajustados a la legislación especial de la Isla de Cuba*, Habana, Imprenta Militar de la viuda de Soler y Cía., Ricla 40, 1872 y *Código penal de 1879 para las Islas de Cuba y Puerto Rico y Ley provisional para la aplicación de sus disposiciones*, Habana, 1879.

El bufo logró alcanzar los escenarios — además — por su particular estructuración espectacular, puesto que en modo alguno se trataba de un teatro de autor, sino de una determinada forma de hacer escénico que ya emergía con la base objetiva necesaria a tales fines: una agrupación de personas con determinadas capacidades artísticas y organizativas y los medios requeridos para obtener un particular objetivo artístico.

Hicieron desaparecer la distancia que, hasta ahora, mediaba entre los dramaturgos y la escena. De un lado, parte de sus autores eran sus propios intérpretes; del otro, el texto se completaba en el propio escenario. Desde esta raíz diferenciaban su cultura de la española.

La historia del bufo cubano se presenta estrechamente ligada a las guerras de independencia. Su surgimiento oficial como modalidad teatral preludió el inicio de la primera gesta libertaria¹²². Esta etapa culminó abruptamente, con un baño de sangre, el 22 de enero de 1869, cuando fuerzas del Cuerpo de Voluntarios asaltaron el Teatro de Villanueva en plena representación escénica. El programa de la noche y los sucesos de la víspera sugieren que las funciones de la temporada tenían una índole conspirativa y un espíritu de pleno desafío al poder colonial.

A continuación se decretó la abolición de la libertad de imprenta, se derogó la amnistía general, se suprimieron todas las garantías políticas y se firmaron numerosas deportaciones de sospechosos. Buena parte de los intérpretes bufos se vio obligada a abandonar el país.

Quienes decidieron permanecer se sumergieron en la vida de la ciudad y apenas realizaban presentaciones en los liceos y espacios comunitarios semejantes.

El fin de la guerra, en 1878, supuso el regreso del bufo a los escenarios con el entusiasmo renovado del público. Se abrió una segunda fase, que proseguiría hasta el cierre del siglo, y que mostró el predominio de esta forma teatral. Paulatinamente se lograron producciones más complejas. Aparecieron nuevos autores y se estrenaron más obras nacionales que nunca antes.

Entre 1895 y 1898 se libró la segunda guerra por la independencia. El triunfo de las tropas cubanas resultó escamoteado por las fuerzas interventoras yanquis. Tras la contienda bélica se instauró una república neocolonial, mediatizada. Se abrió una época de profunda frustración y desencanto que, en su decursar, fue el escenario heterogéneo y complejo en que se llevó a cabo la reestructuración de las fuerzas sociales que alcanzaron la definitiva soberanía política y económica.

La escena cubana del XX recibió el legado del bufo y lo desarrolló en diálogo con el nuevo contexto estético e histórico-social. Este teatro, denominado en su momento como “teatro cubano” o “teatro de género cubano,” trascendió su época bajo el nombre de “teatro vernáculo”.

Las capacidades histriónicas adquirieron aún más relevancia con la ampliación de la gama de personajes tipos; en ellos y en la estereotipia de determinados ambientes como espacios icónicos populares se reveló ahora un costumbrismo quintaesenciado que cedió protago-

122 La Guerra de los Diez Años, que comenzó el 10 de octubre de 1868 y culminó en 1878.

nismo al tratamiento de la actualidad política y social. El humor continuó siendo un elemento clave en las vertientes de la parodia y la sátira, sobre todo la sátira política. Los espectáculos se caracterizaron por un mayor despliegue de recursos en la escenografía y el vestuario y una presencia musical de superior elaboración en la que intervinieron grandes figuras de la composición y la dirección orquestal, quienes popularizaron nuevos ritmos. Tomó un papel preponderante la revista como género, en consonancia con la tónica de la escena internacional, y se acentuó el componente erótico.

El siglo donde emergió este teatro se inició signado por las consecuencias de la última guerra, con altas cifras de criminalidad (el robo y el hurto como principales figuras delictivas) y prostitución, en un clima político sostenido de corrupción, cacicazgo y clientela, de inconsecuencia y traición a sus ideales por parte de las principales figuras políticas, otrora individuos de destacada trayectoria patriótica.

Sociedad semejante es la que él presentó en escena, con sus mismos vaivenes políticos y su descreimiento.

Sujeto al libre juego del mercado, refractó hasta donde le fue posible los diversos intereses concurrentes en la vida pública. Espacio de expresión de diferentes voces, conoció los rigores de la censura — más de la censura política que de la moral —, y se valió de su condición también marginal para colocar en la escena, en no pocas ocasiones, comprometidas críticas al orden de cosas imperante, entre ellas la corrupción y venalidad de los funcionarios y la injerencia norteamericana en la política y en la cultura.

Al igual que el bufo en su momento, el vernáculo capitalizó la mayor parte del público y la actividad teatral con un nutrido grupo de compañías que se presentaban en variadas instalaciones teatrales¹²³, en una estructura organizacional de sorprendente movilidad. Las huestes dedicadas al *género cubano* se reordenaban incesantemente en torno a diversas cabezas artísticas devenidas empresarios. En tal sentido constituyeron excepción, por su estabilidad, las compañías de López-Villoch, en el Teatro Alhambra (1900-1934) y Suárez -Rodríguez, en el Teatro Martí (1931-1936), instituciones emblemáticas de su época cuyos ecos e improntas alcanzan la nuestra.

En sus respectivos momentos tanto el bufo como el vernáculo que le heredó encontraron enconados detractores. Al tiempo que los bataclanes franceses que actuaban en La Habana conseguían la admiración del público y la crítica, los llamados espectáculos de “género cubano” eran tildados de pseudoartísticos, vulgares e inmorales. La supuesta inmoralidad que se les atribuía era, además de un fenómeno estético, un asunto político e ideológico.

Por otra parte, su apego al tratamiento de la actualidad, recurso seguro de éxito en el mercado, resultaba irreconciliable con una ambición de trascendencia ideotemática o con un espíritu de innovación formal.

123 En esta etapa, durante la década del veinte, parecen haber coexistido hasta 16 instalaciones teatrales en La Habana que admitían en su programación espectáculos de lo que por entonces se llamaba *género cubano*.

En 1910 surgió la Sociedad de Fomento del Teatro con el propósito de enfrentar la preponderancia de la comedia española y del bufo cubano, y de hallarle un camino al teatro nacional que no tuviera por base las fórmulas del vernáculo. Aunque puso en escena varias obras de autores cubanos, resultó ahogada en medio de la indiferencia social¹²⁴.

En 1915 se constituyó la Sociedad Pro-Teatro Cubano con un objetivo similar. La incapacidad para la cabal ponderación de la línea vernacular le impidió refuncionalizar sus valores en un nuevo discurso artístico; la búsqueda a ultranza de otros modelos lingüísticos condujo a sus dramaturgos hacia un teatro retórico y artificioso que no consiguió una conexión con el público.

En los inicios de la década del treinta la prensa se hizo eco de los reclamos sociales por dignificar el teatro nacional con otros ambientes, asuntos y personajes y llamó a unir fuerzas en pos de este objetivo. Ello preludió el surgimiento de la *zarzuela cubana de nuevo tipo*¹²⁵, que halló su cima en el Teatro Martí entre 1931 y 1936. En su repertorio, de 379 títulos, compuesto por zarzuelas, sainetes, revistas, apropósitos, comedias, parodias, etc., figuran decenas de piezas del Teatro Alhambra y no son escasas las obras que evidencian un compromiso político y social.

La nueva zarzuela cubana entretejió las tramas melodramática y cómica a cargo de los personajes protagónicos y secundarios, respectivamente, y brindó espacio a la reaparición, en esta última, de la célebre tríada bufa del Negrito, la Mulata y el Gallego. Es así como caracteres y situaciones propias del teatro bufo perviven en los más altos exponentes de nuestro teatro lírico, considerado el mejor de América. Como criatura escénica la Mulata recorre ahora otros trayectos de carácter trágico y melodramático. A la vez, en su variante original llena de picardía y travesura completa el triángulo (junto al Gallego y el Negrito) que brinda a la estructura de la zarzuela cubana el balance genérico que tanto complace a los públicos de todas las épocas.

Quienes intentaron alzar la zarzuela como rival ante el teatro vernáculo resultaron burlados por el lógico proceso de hibridación que tuvo lugar entre ambos. Para colmo, aún en las décadas del cuarenta y cincuenta el célebre Teatro Martí, sede entonces de la compañía de Garrido y Piñero, continuaría presentando piezas del repertorio alhambresco, de carácter circunstancial y político, que eran sometidas a un pertinente proceso de actualización.

124 Desde las páginas de El Fígaro, el estudioso dominicano radicado en Cuba Max Henríquez Ureña alerta sobre el particular: “En la creación de un ‘teatro propio’ o de una ‘literatura propia’ entran elementos por completo ajenos a la voluntad del escritor. [...] las literaturas genuinamente nacionales necesitan, para nacer y fructificar, la existencia vigorosa, clara, precisa, de una personalidad nacional. La personalidad nacional no se crea a capricho, ni se fabrica en un día o en un año. Circunstancias determinadas, en el campo de la sociología histórica, podrán robustecerla y darle orientación fija, pero en esto no podrá intervenir seguramente la voluntad de tres, de veinte, ni de cien amigos reunidos en una aspiración de cultura.”

125 Enrique Río Prado, *La Venus de bronce. Hacia una historia de la zarzuela cubana*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado, 2002, p.39.

LOS MEDIOS

Durante las décadas del treinta al cincuenta la proyección social del vernáculo recibió un particular impulso a través de los medios, los cuales lo consolidaron definitivamente en los imaginarios populares.

Con la depresión económica que siguió a la época de auge de los precios del azúcar, y la popularidad del cinematógrafo las huestes teatrales se vieron seriamente afectadas. Por ello, la radio que surgió en Cuba en 1922 significó un espacio alternativo de trabajo para el sector teatral y un nuevo ámbito de desarrollo para la modalidad escénica vernacular.¹²⁶

En el inicio de los años treinta ya existían 61 emisoras en el territorio nacional, la mayor parte (43) concentradas en la capital. Esta cifra colocó a Cuba en el cuarto lugar a nivel mundial, luego de naciones como EE.UU., Canadá y Rusia. A fines de la década la cifra se elevó a 84 plantas emisoras – un número sorprendente para un país de cuatro millones de habitantes –, el 83% (70) de las cuales transmitían en horario ilimitado.

Reconocidos autores como Carlos Robreño, Antonio Castell, a los que más adelante se incorporaron Francisco Vergara, José Rodríguez Díaz, Eladio Secades, Alberto González, Álvaro de Villa, Cástor Vispo, Arturo Liendo, Marcos Behemaras, Enrique Núñez Rodríguez, entre otros, se encargaron de los guiones radiales durante las décadas del 30, 40 y 50. Junto a ellos actores y actrices de la talla de Rita Montaner, Mario Galí, Enrique Arredondo, Alicia Rico, Candida Quintana, Alberto Garrido, Federico Piñero, Leopoldo Fernández, Aníbal de Mar colocaron en la preferencia de los radioyentes programas como *Chicharito y Sopeira*, *Las estampas de la época*, *Mejor que me calle*, *El Precinto Competidora*, *La tremenda corte*, *El rincón criollo*, *Pototo y Filomeno* con los antológicos personajes del negrito Chicharito, el gallego Sopeira, Lengua Lisa, Tres Patines, Pototo, Filomeno, el sargento Malacara, el vigilante Chegoya y tantos más.

Si bien no es posible afirmar que la programación humorística se circunscribía a las modalidades expresivas heredadas del teatro bufo sí es posible ubicar una zona significativa de ellos en esta tesitura.

La burla, la parodia, la sátira política bajo el peculiar tinte del choteo criollo, el comentario de la actualidad y la denuncia social que constituían recurso común para la mayor parte de estos productos mediáticos, junto a la brillantez de guionistas e intérpretes, fueron los factores que colaboraron en sus altos *ratings*.

Por supuesto, las empresas rivales no dudaban en poner en funcionamiento recursos y estratagemas diversas en pos de elevar sus índices de audiencia. Dada la prevalencia del interés comercial, el medio no hacía otra cosa que reforzar las preferencias. Como un círculo infinito, mientras la programación condicionaba los segmentos de público, los resultados de los *surveys* actuaban sobre la propia estructura de la programación.

Mediante hábiles estrategias se iba desarrollando un proceso nivelador de las audiencias.

¹²⁶ “[...] todo el sector teatral siguió viviendo en la sonora presencia de los radiorreceptores”, dice Oscar Luis López en *La radio en Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2002, p. 377.

La radio construyó imágenes estereotipadas de “lo nacional” y actuó con ellas sobre la sensibilidad social.

La operación mediática fue de tal pujanza que, sobre la base de la comunidad de lengua y, en cierto sentido, de cultura, la producción radial desbordó los marcos geográficos de la Isla y ocupó lugares de preferencia en Puerto Rico y Venezuela. También logró escucharse en los países del continente donde Buenos Aires ejercía la hegemonía mediática, como son los casos de Chile y Uruguay.

En la actualidad, en una extensa serie de regiones del Caribe, Centro y Sudamérica se continúan disfrutando los episodios radiales del espacio *La tremenda corte* producidos a mediados del pasado siglo.

En el último trimestre de 1950 se inauguraron las dos primeras emisoras cubanas de televisión. Buena parte de los programas radiales de mayor audiencia tuvo un espacio homónimo en el nuevo ámbito. En ello colaboraron las características propias de la industria cultural — en particular el alto grado de interrelación que alcanzan sus productos con las migraciones de uno a otro medio — y la necesidad que tenía la emergente modalidad difusora de afianzarse en el mercado.

Nombres insignes en el teatro vernáculo y luego en la radio figuraban en las nóminas de ambas televisoras entre los escritores y los intérpretes.

Las más diversas carteleras y gacetillas de la época dan cuenta de una cantidad prácticamente innumerable de productos televisivos donde de una u otra forma parece haber estado presente el modo de hacer del teatro vernáculo.

En tal sentido tuvo lugar en el medio un acontecimiento singular. En 1951 salió al aire un dramatizado unitario habitual configurado a partir de narraciones históricas y costumbristas de reconocidos autores cubanos, a las que se sumaron más tarde adaptaciones de obras teatrales y algunos guiones originales.

Ubicado en horario estelar nocturno y concebido para media hora de duración la acogida obtenida por el espacio desde sus primeras emisiones aconsejó su extensión a sesenta minutos. Uno de sus guionistas asumió el reto de adaptar para la pantalla un grupo de obras teatrales que figuraban entre los éxitos de antaño de los teatros Alhambra y Martí. Veinte títulos fueron televisados mientras la crítica destacaba lo insólito del caso.¹²⁷ El espacio se mantuvo en el aire por tres años, hasta junio de 1954.

El cine, por su parte, había incluido a los artistas vernaculares desde el período silente, transcurrido entre 1897 y 1930. A partir del advenimiento del cine sonoro, en 1932, hasta el año 1960, más de la mitad de los filmes de ficción producidos (el 57%) registran la presencia de los intérpretes provenientes del teatro vernáculo. La tercera parte de esta producción (33,3 %) se ubica genéricamente en la comedia. En la mayoría de estas (97,2 %) y los musicales (86%), y en más de un tercio (39,2%) del volumen total de dramas y melodramas participaron dichos intérpretes y desarrollaron los mismos tipos que los hicieron populares en el teatro, la radio y la televisión. Por supuesto, también los libretistas tuvieron su parte.

¹²⁷ “Es un teatro de ayer resucitado por la TV. Un experimento realmente inusitado emplear un medio expresivo novísimo para ofrecer piezas de un ayer que luce cada vez más remoto.” Diario de la Marina, 2 de Septiembre de 1953, p. 14.

LA MODERNIZACIÓN TEATRAL

El estudio de la escena cubana de los años treinta ha privilegiado el movimiento de modernización que sucede en la misma, de manera que las señales del teatro vernáculo durante las dos décadas que siguen están aún por estudiarse. La historiografía teatral del período que transcurre de los treinta a los cincuenta destaca la voluntad de hacer un teatro cuyas preocupaciones se centran en el desarrollo de formas modernas y de mayor trascendencia artística, en contraposición al agotamiento de las modalidades costumbristas y a la rutina del teatro comercial, y en cuyos afanes adquiere preponderancia la experimentación y la necesidad de un aprendizaje consciente y sistematizado.

En 1936 la fundación de La cueva- Teatro de Arte de la Habana define este camino hacia una expresión antinaturalista, que privilegia la búsqueda de un tipo de teatralidad más abstracta y enfatiza una concepción espectacular a tono con los cánones contemporáneos, prefigurándose la idea de puesta en escena que ha llegado a nuestros días. No obstante, algunas voces críticas entienden que el encuentro del teatro cubano con esta dramaturgia de superior calidad tuvo por saldo inicial la conversión de nuestros autores en epígonos de la escritura teatral europea y norteamericana.

Habría que apuntar que la reacción al costumbrismo y al naturalismo sustrae al teatro del debate social. El apoliticismo y el cosmopolitismo serán ahora sus principales signos, salvo excepciones. Tal vez, como agudamente han señalado algunos investigadores¹²⁸, sea este otro tipo de respuesta al clima de desencanto y escepticismo imperante que lleva a los artistas a refugiarse en el ámbito *incontaminado* de la creación, mientras encauzan sus energías en la indagación y la experimentación estética. Como consecuencia, excepto por los esfuerzos del Teatro Popular, liderado por Paco Alfonso, y los concursos de dramaturgia patrocinados por los grupos ADAD, Prometeo y Patronato del Teatro, la escritura dramática propia es relegada al olvido.

Sin embargo, este mismo espacio de tiempo muestra señales que hablan de la supervivencia de los modelos del vernáculo — ahora reforzados por la acción de los medios — y, lo más interesante, de su reelaboración con fines de mayor complejidad y trascendencia; vale decir, su inserción en los modos de hacer que serán fundacionales de la escena que vendrá y que se identifican como los más altos exponentes del teatro nacional contemporáneo, donde intervienen creadores de la talla de Virgilio Piñera.

En 1941 Piñera escribe su tercer texto teatral, el primero que le dará fama como dramaturgo. Se trata de *Electra Garrigó*, una pieza que desde su mismo título declara su naturaleza. Siguiendo los cánones clásicos de la tragedia antigua Piñera exhibe un curioso producto cubano.

Inspirado en el mito una y otra vez elaborado por los más importantes trágicos griegos, la construcción piñeriana dota a este universo de relaciones de una carga y un signo propio en correspondencia con los tradicionales vínculos que existen en el interior de la familia cubana. En este proceso de asimilación cultural del modelo foráneo el dramaturgo se vale del

128 Véase Magaly Muguercia, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.

humor, en la variante del choteo cubano¹²⁹. A nivel del diálogo existe un constante pendular entre la solemnidad y la puerilidad a la par que, en el plano de las didascalias, otros signos semejantes se enuncian.

La burla del choteo quiebra el orden y la autoridad sin sustento que se pretende imponer. Denuncia la incoherencia entre forma y contenido y pone en solfa el propio modelo clásico.

Estas sistemáticas rupturas del canon colaboran en darle cierto tono de parodia en relación con sus referentes griegos. Mediante ellas se actualiza el mito colocándolo histórica y culturalmente en la tesitura nuestra.

En el momento de su estreno — el 23 de octubre de 1948 — el experimento piñeriano tuvo una buena cantidad de detractores y resultó todo un escándalo. La chacota cubana había alcanzado a los clásicos. Lo curioso es que, de este particular modo, se abría la era contemporánea en el teatro cubano.

Al llamado “teatro de arte” que había iniciado La cueva le sucede un movimiento de reflujo del teatro comercial.

El cuartelazo del 10 de marzo de 1952 protagonizado por Fulgencio Batista dio al traste con los sueños democráticos y significó la derrota de las instituciones. Para esa fecha las fuerzas teatrales emergentes habían alcanzado una determinada madurez profesional y fomentado un círculo de espectadores con cierta preparación para comprender el arte teatral.

La aspiración de este nuevo teatro de alcanzar un régimen estable de actividad por la vía de instaurar las funciones diarias se planteó ahora de modo más claro. Tal sistema de trabajo suponía la dedicación total al teatro y el alcance del verdadero status profesional en cuanto a la inserción en la estructura socioeconómica y el pleno perfeccionamiento como creadores.

Tras varios intentos se consiguió abrir una nueva etapa, denominada *de las salitas* o *teatro de bolsillo* — dada la reducida capacidad de las instalaciones —, también llamada *de teatro comercial*.

Por lo general estas salas teatrales presentaban obras para divertir o entretener. En algunas de ellas estuvo presente el humor, el elemento erótico. Con los ropajes propios de su época estas agrupaciones hubieron de transitar un camino muy similar al del teatro vernáculo en su momento. El tono de obras como *Complejo de champán* o *Mujeres*, de larga permanencia en la escena, no parece diferir del de aquellas otras. Tienen en común la relación con el mercado.

Para su desarrollo, tanto la investigación artística y la experimentación, como el teatro popular, requerirán de un nuevo contexto social.

129 “Aquí tocamos con aquello de cómo es el cubano. A mi entender un cubano se define por la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas. Como cualquier mortal, el cubano tiene sentido de lo trágico. [...] Pero al mismo tiempo este cubano no admite, rechaza, vomita cualquier imposición de la solemnidad. [...] Se dice que el cubano bromea, hace chistes con lo más sagrado. A primera vista tal contingencia acusaría superficialidad en el carácter de nuestro pueblo. Mañana podrá cambiar ese carácter, pero creo firmemente que dicha condición es, en el momento presente, eso que el griego Sócrates definía en el ‘conócete a ti mismo’, es decir saber cómo eres. Nosotros somos trágicos y cómicos a la vez.” Virgilio Piñera, *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R, 1960, p. 10.

EL NUEVO ESCENARIO

En medio de la radical transformación que sobrevino con el triunfo revolucionario de 1959 la línea vernacular permaneció, ahora en diversas vertientes. No en vano los grandes sectores de público habían sido formados por la radio, el cine y la televisión comerciales.

Por una parte, los artistas del género se continuaron presentando a partir de las estructuras organizacionales anteriores. Son los casos de la Compañía de Teatro Cubano Libre (1959) y la Compañía de Pous-Sanabria (1961 - 1965) en el Teatro Martí, así como las carpas teatrales de Sanabria y Arredondo. A la par se configuraron nuevas agrupaciones teatrales que incluyeron el género, tales como el Grupo de Teatro Rita Montaner (1962), con la misión expresa de preparar un repertorio formado por vodeviles, comedias y comedias musicales; el Teatro Musical de La Habana (1963), y el Grupo Jorge Anckermann¹³⁰ (1965) que se propuso un programa que consideraba desde el sainete lírico hasta la revista musical de actualidad, sin olvidar el bufo del XIX ni las obras del Teatro Alhambra, y en cuya nómina figuraron las estrellas del género aún en activo.

A la vez que los clásicos de antaño (*La isla de las cotorras*, de Federico Villoch; *El velorio de Pachéncho*, de Gustavo Robreño; *Mefistófeles* y *Esta noche sí*, de Ignacio Sarachaga) eran representados en los más diversos escenarios, nuevos textos teatrales correspondientes tanto a experimentados como a noveles autores apostaban por el desarrollo de la modalidad vernacular en diálogo con el inédito entorno social. Se estrenaron *Las Yaguas*, de Maité Vera, por el Grupo Rita Montaner; *Las vacas gordas*, de Abelardo Estorino, por Guernica; *La esquina de los concejales*, de Nicolás Dorr, por el Teatro Experimental; *Un día en el solar*, de Lisandro Otero, y *Pato macho*, de Ignacio Gutiérrez, por el Teatro Musical de La Habana; *Voy abajo*¹³¹ y *Dios te salve, comisario*, de Enrique Núñez Rodríguez, y *La Rampa*, de Alberto Luberta, por el Grupo Jorge Anckermann.

También aparecieron *Las pericas*, de Nicolás Dorr (Sala Arlequín), *Santa Camila de La Habana Vieja*, de José Ramón Brene (Grupo Milanés, 1961); *Medea en el espejo*, de José Triana (Grupo Prometeo, 1962); *El premio flaco*, de Héctor Quintero (Grupo Jorge Anckermann, 1966); *La toma de La Habana por los ingleses*, de José Milián (Teatro Estudio, 1970), *La vitrina*, de Albio Paz (Teatro Escambray, 1971); obras fundacionales de la escena cubana contemporánea donde la matriz vernacular muestra una interesante reelaboración; mientras que, desde el punto de vista de la dirección escénica, la vanguardia dialogaba creadoramente con el teatro popular sin hacer explícitos los préstamos. En 1969 Berta Martínez presentaba *Don Gil de las*

130 El nuevo conjunto asume su nombre en homenaje a este destacado compositor y director musical (1877-1941) quien desde muy joven hizo obras para las compañías de bufos cubanos. Fue director musical en los teatros Cuba, Molino Rojo y Alhambra, y en este último se desempeñó desde 1912 hasta 1935 y estrenó la mayor parte de su producción teatral, que excede los quinientos títulos.

131 *Santa Camila...* (1961) constituyó todo un suceso de público, mientras títulos como *La isla de las cotorras*, cuya presentación había sido concebida apenas como un homenaje (1962), tuvieron que extender el calendario de su programación ante las exigencias del público. *El velorio de Pachéncho* y *Voy abajo* (ambas de 1965) alcanzaron 100 y 150 funciones consecutivas y *Un día en el solar* y *Pato Macho* son referidos entre los espectáculos más exitosos del Teatro Musical de La Habana en esta etapa.

calzas verdes en la tesitura del teatro musical. Vicente Revuelta, en *La noche de los asesinos*, de José Triana (1965) — uno de los más altos momentos del nuevo teatro cubano — y en su segunda versión de *Madre Coraje* (1971), empleaba al vernáculo como referente.

El grotesco y el humor negro se observan con diferente intensidad en un grupo de obras del período. Quizás fuera esta una de las formas en que se asimiló la herencia vernácula, expresada ahora desde una mirada consciente e ideológicamente mejor estructurada, en un ambiente socio-político propicio para desarrollar, en un tono distinto, la valoración crítica de la historia.

Acorde con la propia naturaleza del títere también los elementos sustanciales del género participaron del teatro de figuras, en particular, durante la etapa dorada del Teatro Nacional de Guiñol (1963-1970), fundado y liderado por los hermanos Pepe y Carucha Camejo. Allí se presentaron títulos como *Títeres Son Poesía* y *La viuda triste*, de clara raigambre vernácula, junto a *Don Juan Tenorio*, *Asamblea de mujeres*, *La Celestina* y *La Cenicienta*, clásicos del teatro y la literatura occidentales que no resultaron ajenos a la impronta de una picaresca propia.

Poco después la trayectoria ascendente del teatro cubano se vio interrumpida en medio de un clima de dogmatismo, ignorancia e incomprensión que, desde el punto de vista de algunas interpretaciones de la sociología de la cultura, estuvo relacionado con la escasa autonomía de que gozaba en ese entonces el campo artístico, específicamente el teatral, con respecto al campo del poder y que lo hicieron vulnerable a las aproximaciones erróneas que, en determinados momentos de nuestra historia cultural, han pretendido reducir la ideología a la ideología política, desconociendo la naturaleza propia de lo artístico y abriendo cauce al tratamiento arbitrario y estéril de las relaciones entre ambos. Se identificó, de modo unilateral, a la conciencia del creador o a la estructura de su producto como portador de los valores ideológicos, obviando la existencia de una pluralidad de instancias portadoras de los mismos que va más allá de los elementos antes citados, y volvió a hacerse tangible el enfoque homoerótico que vinculaba la orientación sexual del individuo con su conducta moral y la proyección en su actividad social, lo cual, en términos prácticos, representó la separación de un conjunto de artistas de la actividad creadora¹³².

Las expectativas planteadas a la creación artística no contribuyeron a diferenciar esta zona de actividad social de la propaganda política ni alcanzaron a entender la peculiar intervención del arte en la educación popular mediante sus legítimos recursos, al mismo tiempo que se manifestó — y aún se manifiesta, expresada acaso en otros planos — una cierta conciencia valorativa pequeñoburguesa, mojigata, y deudora de ciertas aristas del pensamiento judeocristiano; la misma que asomó antes, bajo otro contexto sociopolítico, en la evaluación negadora del vernáculo.

Durante el decenio siguiente se produjo la institucionalización del país. Asumimos acríticamente un modelo ajeno de desarrollo — que alcanzó su consolidación en los ochenta

¹³² El proceso se conoce como “la parametración artística”, puesto que se operaba contra aquellos que no cumplían determinados “parámetros” o exigencias.

—, el cual suponía una interpretación dogmática del marxismo y actuaba negativamente sobre el debate interno. Bajo el influjo del modelo socialista de los países de Europa del Este se hizo patente la introducción de una solemnidad desmedida en nuestra vida nacional que, por supuesto, no resultó espacio propicio al desarrollo de lo cómico y festivo dentro de la producción artística, sin considerar cuánto de serio y trascendente puede alcanzarse mediante los recursos de la comicidad, además de colocar un sinnúmero de actores, dentro de la tipología y roles sociales, fuera del alcance de la sátira y la crítica, constituyéndolos en algo similar a símbolos patrios.

La hiperbolización de lo ideológico funcionó como elemento esterilizante. Los espacios para el debate se formalizaron en grado sumo en el diseño de una falsa unanimidad, mientras la tolerancia hacia la diferencia y el error se hizo mínima. Se sobredimensionaron en el arte las funciones informativas y hedonistas, en menoscabo de las críticas y cognitivas. En particular, el plano político de la vida, fuente inspiradora del quehacer bufo y vernáculo, se constituyó en zona vedada a la crítica artística, a no ser en lo referido a los adversarios manifiestos del cambio social: el imperialismo yanqui y la contrarrevolución interna.

Para los años 70 algunas instituciones — el Teatro Nacional de Guíñol y el grupo Teatro Estudio, por ejemplo — desdibujaron su perfil y perdieron cohesión; dejaron de ser auténticos proyectos artísticos para tornarse en entidades empleadoras donde concommitaban muy diversas tendencias y credos estéticos, sin que en ello interviniera un propósito o una visión sistémica. Otras, como el Grupo Jorge Anckermann y el Teatro Musical de la Habana, desaparecieron.

El año 68 comenzó con el I Congreso Cultural de La Habana, evento donde participaron setenta países, que emitió el Llamamiento de La Habana y exhortó a los intelectuales del mundo *a tomar la parte que les corresponde en el combate por la liberación de los pueblos*. En el área internacional sobrevinieron los sucesos conocidos como la Primavera de Praga, la revolución estudiantil en Francia, los hechos de Hungría, en un año pleno de estremecimientos, en tanto a nivel nacional se suceden la Ofensiva Revolucionaria y el Salón de Mayo.

Mientras las revueltas estudiantiles en Francia eran expresión de una emergente generación que capitalizaba una nueva manera de entender y desear el mundo, y sus repercusiones resultaban insoslayables para la historia de la cultura occidental, en nuestros predios decenas de obras teatrales eran prohibidas. Entre sus autores se encontraban los dramaturgos cubanos de primera línea: Estorino, Triana, Piñera, junto a Harold Pinter, Eugene Ionesco o Samuel Beckett.

En 1971 se formalizó toda esta ofensiva ideológica en los documentos del I Congreso de Educación y Cultura. Se instauraba lo que luego ha sido denominado como el quinquenio o la década gris, en dependencia del momento que se tome como punto de partida, y que tuvo su fin con la creación del Ministerio de Cultura en 1976 y el nombramiento del Dr. Armando Hart como Ministro.

Tras la devastación que entrañó el proceso de parametración, a consecuencias del

cual un número de artistas fue separado arbitrariamente de la actividad creadora¹³³, los últimos años de la década resultaron espacio para la reincorporación de los mismos, la reanimación de la actividad teatral y la presencia en la dramaturgia cubana de temáticas que se relacionaban de modo explícito con la actualidad más inmediata.

Los ochenta fueron el ámbito de la recuperación y el encuentro, con el regreso a la vida profesional de los sujetos afectados en las operaciones de purificación y el egreso de las primeras promociones del nivel superior de la educación artística.

El Teatro Musical de La Habana abrió de nuevo sus puertas en 1978 y el Teatro Karl Marx comenzó una programación sistemática de espectáculos musicales que se extendió hasta mediados de los ochenta e incluyó clásicos de la zarzuela cubana y espectáculos musicales; estos actualizaron la tradición vernacular a partir de la labor del recién creado Conjunto Nacional de Espectáculos.

A nivel de la estructura social la década de 1980 propició un proceso dual de nivelación y movilidad ascendente de la mayoría, que contribuyó a retardar el reconocimiento de las identidades grupales. A diferencia de la etapa anterior (años 60 y 70), en que el balance del pasado gozó de una alta presencia en los escenarios, ahora proliferaron los temas de actualidad y el teatro consiguió adelantar asuntos y problemáticas que el discurso oficial no aceptaría hasta finales del decenio, ante la evidente crisis del modelo económico asumido años atrás. Esto último dio inicio a un amplio proceso social liderado por la dirección política en aras de renovar la cultura del socialismo que, esencialmente, significó la mirada crítica a la aplicación de un esquema impostado, y un cierto retorno al estilo creador de los primeros momentos de la Revolución.

Apenas unos años más tarde el proceso se interrumpió. La desintegración del campo socialista, la desaparición de sus instituciones y fórmulas de colaboración económicas, a lo que se añadió la intensificación del bloqueo, plantearon un reto colosal. No quedó otra alternativa que asumir el desafío que representaba la inserción en el mercado internacional a la par que se adoptaban una serie de medidas que cambiaron el paisaje interno.

La reestructuración de los empleos y fuentes de ingreso, el rediseño del sistema de propiedad trajeron como consecuencia que la nueva década transcurriera bajo el signo de una intensa diferenciación social, de mayor impacto dado su carácter inédito y total ausencia de las visiones posibles de futuro.

Los nuevos tiempos demandaban la reconfiguración teórica y práctica de un proyecto social propio, para lo cual era imprescindible alcanzar la unidad sin artificios del sujeto popular heterogéneo con su vanguardia política.

A tales efectos el discurso político tomó como centro gravitacional el concepto de *nación* — que en los últimos años relacionó explícitamente con el de *cultura* —, asumido en su

133 Mientras algunos estudiosos hablan de *quinquenio gris*, otros se refieren al mismo fenómeno en términos de *década*. En el ámbito teatral, una investigación que culminé en 1989 sobre los procesos de creación y socialización de los autores dramáticos da cuenta de una palpable recesión en la creación alrededor de 1965 y hasta 1976.

naturaleza esencial de entidad en perenne construcción.

El teatro, al igual que algunas otras expresiones del arte, exploró, entonces, la memoria, la condición insular, las esencias de la cubanía, desacralizó temas tabúes, vindicó la diferencia, ignoró contradicciones antes tenidas por centrales y tornó central lo que se hallaba en los márgenes. Se volvió hacia sí e interrogó sus orígenes, prácticas, lenguajes y no vaciló en colocarse en una relación de conflictividad con el imaginario de sus receptores.

Si en su *Electra* de 1987 Flora Lauten y el Teatro Buendía habían realizado un homenaje al bufo cubano, al incorporar al discurso escénico los personajes legendarios de la Mulata y el Negrito, los presupuestos de su proyecto artístico, que consideran las tradiciones culturales en América Latina y el Caribe y el estudio de las relaciones entre la música, la danza y la interpretación, les permitirán luego nuevas aproximaciones en *La Cándida Eréndira* (1992), *Otra Tempestad* (1997) y *La Vida en Rosa* (1999).

También Carlos Díaz con su grupo El Público apelaba a la más íntima esencia del bufo cubano, que no otra cosa produjo ese ambiente de festividad y subversión perenne que caracterizaron *La niñita querida* (1993), de Virgilio Piñera, y su versión teatral de *La celestina* (2002).

Luego de sus profusas indagaciones en el ámbito lorquiano de las grandes tragedias, desde 1989 Berta Martínez investiga y recrea las más populares manifestaciones del género chico español en Cuba (*La verbena de la paloma* y *El tío Francisco* y *Las Leandras*) en un acercamiento consciente a la génesis común de los fenómenos del género chico y el bufo cubano, al tiempo que prepara una próxima puesta en escena que reverencia al teatro bufo y vernáculo como matriz del teatro nacional.

Por su parte, Teatro de la Luna (1997), que ha priorizado la dramaturgia nacional y la obra de Piñera, también cuenta en su repertorio con espectáculos que resemantizan los códigos del teatro vernáculo, tales como *Electra Garrigó* (1997) y *Delirio habanero* (2006).

Una muy peculiar apropiación ha llevado a cabo El Ciervo Encantado (1996), cuyo trabajo se caracteriza por el desarrollo de rigurosos procesos investigativos y la elaboración de un lenguaje propio, capaz de integrar y renovar los mejores aportes de la tradición sobre la base del dominio del cuerpo y las exploraciones en el universo visual y sonoro de la puesta en escena. Exponentes de tales resultados son *De donde son los cantantes* (1999) y *Visiones de la Cubanosofía* (2005), artificiosas versiones escénicas entretejidas sobre la narrativa y el ensayo de Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Fernando Ortiz, Alfonso Bernal del Riesgo, Reinaldo Arenas, entre otros.

En el teatro de figuras la matriz vernacular reaparece en títulos como *Esta máquina se vende*, *Romelio* y *Juliana*, *En el barrio de La Martina*, del grupo Los cuenteros; *El príncipe Blu* (versión de *El príncipe porquerizo*, de Hans Christian Andersen), de Teatro 2; *Pelusín fruterero*, de El Trujamán; *El guiñol de los Matamoros* y *La virgencita de bronce*, del Teatro de las Estaciones; *Sácame del apuro*, del Teatro Pálpito; *La Caperucita Roja*, del Teatro Nacional de Guiñol; *Historias que contar*, del Guiñol Polichinela, entre otras producciones.

Resonancias de esta matriz reconocen Albio Paz en sus obras *Fragata* (1989), *El gato y la golondrina* (1996) y *Los cuentos de Juan Candela*; Quintero, en su dramaturgia de los ochenta y noventa; hasta Reinaldo Montero, un autor aparentemente alejado de semejante tesitura, en *Los equívocos morales* (1992) y *Liz* (2001).

De este modo, buena parte de la dramaturgia cubana de los sesenta, ochenta, noventa y lo que va del nuevo milenio remite en sus recursos, en su elaboración de personajes y situaciones, en la interrelación entre tragicidad y comicidad que recorre sus escenas a aquella expresión teatral que parece animar eternamente las creaciones del teatro cubano; entretanto, nuestros directores y actores descubren que sus acercamientos a la poética brechtiana y el teatro antropológico acaso se hicieron viables al transitar por las prácticas y recursos de la escena vernacular, con la cual guardan aquellos más de un punto de contacto.

El bufo cubano reaparece en la creación contemporánea, en ocasiones, mediante la actualización de los personajes de la tríada bufa, al parecer inscritos de un modo indeleble en la mitología teatral cubana; en otras, a partir de la mirada carnavalesca, bufonesca y subvertidora de franco choteo cubano; o arropado en la picardía y la irreverencia de los caracteres que, a veces, alcanzan la elaboración de tipos dramáticos, y que, en la construcción de sus discursos, remiten al peculiar cuerpo dialógico de aquella célebre criatura del *negro catedrático* — personaje de singular repercusión a lo largo de nuestra historia teatral —, sin importar ahora el color que muestre su piel; o en la estructura de un teatro musical pródigo en personajes típicos; o en las motivaciones dramáticas de la comida, el sexo y el dinero¹³⁴, o en el trasfondo trágico que destaca en personajes y situaciones más allá de la hilaridad que los envuelva.

Sus esencias, a través de sucesivas transformaciones, continúan integrando nuestra praxis teatral, tanto en los procesos de creación como en los de recepción, a pesar de la dicotomía presente en nuestro teatro entre la escena reconocida como popular y aquella otra llamada culta, de vocación cosmopolita, que busca legitimizarse internacionalmente paragonándose con las corrientes estéticas al uso en las culturas occidentales del llamado primer mundo y que, como consecuencia, no siempre deseada, es incapaz de resignificar su propia historia.

Durante todos estos años las fórmulas vernaculares han mostrado una indiscutible capacidad de adaptación y resistencia que les ha permitido transcurrir por diversos contextos históricos empleando portadores diversos mientras nos tornan evidente la necesidad de alcanzar la cultura necesaria que nos permita, conscientes de aquellas determinaciones ideológicas que inevitablemente operan sobre nosotros, conducir los pertinentes procesos de reapropiación e intercambio con nuestras propias fuentes culturales y descubrir en ellas, incluso, un modo más libre de relacionarnos con lo que somos y prefigurar lo que queremos ser.

134 Véase el interesante artículo de Matías Montes Huidobro “Lenguaje, dinero, pan y sexo en el bufo cubano”, *Cuadernos hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica* 451-452, enero-febrero, 1988, p.241-253.

LA RECEPCIÓN TEATRAL

Por José Luis Alonso de Santos

1.- INTRODUCCIÓN

Ante el resultado de sus obras al ser representadas ante el público (o las dificultades que a veces se tienen que vencer para que esto ocurra), el autor puede tomar diversas posturas. Lo mismo le sucede al director o al actor. La representación teatral tiene siempre un grado de aceptación o rechazo. El éxito o el fracaso van a condicionar en gran parte, inevitablemente, todo nuestro trabajo. Ser aceptado, o no, por la sociedad, y de una forma tan clara y directa como sucede en el teatro, será un orientador y un estimulante, o depresor, para los creadores escénicos. La personalidad y las circunstancias ayudarán a que esta respuesta sea más o menos significativa, o que tenga una mayor o menor influencia en su producción posterior, pero siempre es determinante (aunque muchos creadores suelen repetir que ellos no trabajan para el público, y que su aceptación o rechazo no les importa, es dudoso que eso no pase de ser un catálogo de intenciones más o menos defensivas).

Podemos entender cosas diferentes cuando nos referimos a la palabra “público”. El teatro es una forma de comunicación artística que se ha dado a lo largo de los tiempos hasta nuestros días, entre unos emisores (creadores del hecho escénico), y unos receptores (público). Es inevitable que las circunstancias históricas, culturales, sociales, de edad, incluso de comodidad en la sala donde se encuentren, van a influir en la posible recepción del espectáculo por ese público. Un conjunto de variables van a incidir en el resultado del espectáculo. Recordemos el caso del estreno de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. El personaje de doña Inés lo representó una actriz poco afortunada físicamente y entrada en años, lo que unido a una puesta en escena desafortunada ayudó a un fracaso evidente. Un tiempo después a alguien se le ocurrió remontar la obra con una doña Inés guapa y de la edad real del personaje, y fue un éxito clamoroso (para amargura del autor, que, ante el fracaso, había vendido la obra por cuatro perras).

2.- SOBRE LA RELACIÓN CON EL PÚBLICO

Veamos, a modo de ejemplo de esta relación y respuesta del creador teatral a sus resultados escénicos, la actitud y palabras de Cervantes, escritor sin duda muy representativo de las dificultades que puede tener un autor para comunicarse en el teatro con el público, a pesar de su buena voluntad y su destacado y ferviente trabajo, y de ser uno de los más importantes creadores literarios de todos los tiempos.

Que Cervantes era un apasionado amante del teatro no cabe ninguna duda, ni tampoco que le dedicó ímprobos y denodados esfuerzos sin aparente buen resultado de público y crítica. No obstante, hubo dos etapas muy diferenciadas en su obra en cuanto a resultados escénicos se refiere, como él mismo nos dice en su prólogo al lector en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, (1615). Dice allí, refiriéndose a su primera época como dramaturgo:

Se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval* (esta última es una obra perdida); donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en ese tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes [...]

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad [nos habla ahora de su segunda época, años después], y pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor [empresario] que me las pidiese, puesto que [aunque] sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada; y si va a decir verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo y dije entre mí: “O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho; sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos”. Torné a pasar los ojos por mis comedias y por algunos entremeses míos que con ellas estaba arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas...

Hasta aquí esta larga cita que nos habla de las difíciles relaciones de Cervantes con el teatro. Esta baja estimación duró mucho tiempo, pues hasta bien entrado este siglo no hay una valoración crítica positiva, en parte, de su teatro. Y eso a pesar del amor que siempre le profesó, y sus repetidos intentos por alcanzar honor y fama en ese arte. Veamos lo que nos dice por boca de don Quijote, al encontrarse este con la compañía de Angulo el Malo, que va representando por los pueblos el auto sacramental *Las Cortes de la Muerte*:

Andad con Dios, buena gente, y haced vuestra fiesta, y mirad si mandáis algo en que pueda seros de provecho que lo haré con buen ánimo y buen talante, porque desde muchacho fui aficionado a la carátula y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula. (*Quijote*, II, 11).

Aunque es evidente que sus obras merecen salir de esas tinieblas a que su autor hace alusión en el prólogo citado anteriormente, tuvo dificultad para incorporar en su verso dramático la energía, fuerza y belleza de su prosa, y, además, el juego de ambigüedad y perspectivas diferentes que enriquecen sus narraciones entorpecen a veces su acción dramática, que precisa de un pulso más firme y directo.

“Eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa” — dice el Quijote a Sancho.

Y tal vez lo más discutible de su teatro sea esa búsqueda de “la verdad” citada por el autor como meta suprema.

Veamos su famosa definición del teatro rechazando los convencionalismos y las fórmulas de Lope de Vega y sus seguidores, y defendiendo las teorías de Marco Tulio Cicerón del teatro como espejo de costumbres y búsqueda de verdad:

Según le parece a Tulio [el teatro ha de ser] espejo de la vida humana, ejemplo de costumbres e imagen de la verdad. (*Quijote*, I, XLVIII)

Por huir de cualquier tipo de convención las obras cervantinas, sobre todo las de su segunda etapa dramática, no tienen un desenlace teatral, no terminan ni bien ni mal, porque al pretender ser un espejo de la vida (tal como Cervantes entendía este concepto), y no ajustarse a las convenciones sobre los finales que marcan las costumbres, la causalidad dramática y la justicia poética de la época, estos finales se diluyen de una forma tan casual como sucede en la vida misma, donde no suele haber una síntesis de acontecimientos sino una cadena de hechos más o menos casuales.

Podríamos defender la tesis contraria y decir que su teatro no tuvo éxito por enfrentarse al convencionalismo reinante, y ser un precursor de un teatro del individuo aislado en lugar del tradicional personaje representativo de su época, así como por su choque y enfrentamiento con las modas y gustos del público dominantes, y su lucha constante por tender puentes con la modernidad a partir de un lenguaje que parte siempre del mundo clásico que compone su formación esencial.

Son famosas a este respecto sus palabras en el *Quijote* (I, 48) en las que realiza una fuerte crítica del aplaudido por el público teatro de Lope del momento, que va en contra de la tradición aristotélica y de las normas clásicas heredadas del teatro grecolatino que Cervantes defiende.

Una y otra vez arremete nuestro dolorido autor contra el teatro de éxito lopesco, ya que lo considera repleto de inverosimilitudes, disparates y necesidades. En una de sus obras,

Pedro de Urdemalas, se burla abiertamente de “la nueva comedia” de Lope y sus seguidores. El protagonista invita al público a asistir a una representación (de una obra de Cervantes, por supuesto) en la que no se encontrarán todos estos disparates:

Mañana, en el teatro, se hará una,
 donde por poco precio verán todos
 desde principio al fin toda la traza,
 y verán que no acaba en casamiento,
 cosa común y vista cien mil veces,
 ni que parió la dama esta jornada,
 y en otra tiene el niño ya sus barbas,
 y es valiente y feroz, y mata y hiende,
 y venga de sus padres cierta injuria,
 y al fin viene a ser rey de un cierto reino
 que no hay cosmografía que le muestre.
 Destas impertinencias y otras tales
 ofreció la comedia libre y suelta
 pues llena de artificio, industria y galas
 se cela del gran Pedro de Urdemalas.

Carga, como vemos, contra las convenciones y modas escénicas de la comedia nueva, pero al final nuestro autor no tiene más remedio que someterse a los dictados de la fórmula imperante y, no sin dificultad, intenta adaptarse a ella en la medida que le permite su formación y sus prejuicios clasicistas. Mas no consigue asumir lo esencial del teatro de Lope, sino sólo la parte más superficial con algunos cambios estructurales menores.

En su comedia religiosa del *Rufián dichoso* da el autor el testimonio y la justificación de su cambio, y la nueva formulación del teatro cervantino, que es una incorporación de algunas de las convenciones reinantes. Sus personajes simbólicos Comedia y Curiosidad hablan acerca de esa nueva línea estética. Y lo hace atendiendo a un intento de “perfeccionamiento de las artes”, como él lo llama.

Dice *la Comedia* en esta obra:

Los tiempos mudan las cosas
 y perfeccionan las artes,
 y añadir a lo inventado
 no es dificultad notable.
 Buena fui pasados tiempos,
 y en estos, si los mirares,
 no soy mala, aunque desdigo

de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto,
y otros griegos que tú sabes.
He dejado parte dellos
y he también guardado parte
porque lo quiere así el uso,
que no se sujeta al arte...

¿El uso que no se sujeta al arte...? ¿El uso escénico de la práctica teatral está enfrentado con el arte para Cervantes? ¿El arte son siempre las reglas clásicas del pasado y trasgredirlas para crear un lenguaje comunicativo con el público es deteriorarlas? Como vemos, detrás de las dolorosas palabras de Cervantes latén cuestiones importantes del enfrentamiento entre la tradición y la modernidad que hay siempre en la obra de un creador, y que van a influir a la hora de la recepción por un público. Contradicciones que van a marcar en los autores una mayor o menor capacidad para la escritura dramática, con ese complejo mundo de relaciones con actores, directores, empresarios, y, muy especialmente, crítica y público.

La dificultad era mayor que un simple cambio de cinco a tres actos, o romper en parte la unidad de tiempo, etc. Estaba situada dentro de la propia personalidad de escritor de Cervantes, de su formación y sus convicciones, y también en sus obsesiones. Veamos las palabras del mismo Cervantes en su Quijote, hablando del lugar de donde salen las palabras de los escritores:

La pluma es la lengua del alma; cuales fueran los conceptos que en ella se engendraron, tales serán sus escritos (2ª.16).

Cada escritor intenta conectar, al escribir, con el lugar donde está situado su manantial secreto. De allí surgirán sus temas, a la vez que sus motivaciones básicas para la creación de sus obras. Cervantes tuvo la fortuna de toparse con el gran tema de su vida a los 58 años: la historia de un hidalgo que, en su locura, superpone la realidad de su ficción a la realidad objetiva. A partir de él va a crear la personalidad de su genial personaje, en un intento de conseguir la victoria personal a partir de la derrota exterior del enfrentamiento con el mundo. Ese gran tema le permite canalizar su sensibilidad, su formación, sus fantasmas interiores, su historia personal, su lenguaje y sus obsesiones más recónditas. La pregunta a formular es si llega a conseguir lo mismo con su teatro. Pienso que solamente en dos de sus producciones: el entremés *El Retablo de las Maravillas*, y una parte de su *Numancia*.

Podemos pensar que las dificultades que ha tenido siempre el teatro de Cervantes se deben a ese enfrentarse a los elementales gustos del vulgo, que premia lo fácil y castiga lo mejor, y a su intento de enaltecer y elevar la dignidad y calidad del teatro español en todos los sentidos, tanto en sus contenidos de valores como en sus perfecciones estilísticas, en lo que chocó con las convenciones y gustos elementales del público.

Si tomamos la postura contraria, pensaremos que las líneas anteriores son tópicos culturales expuestos siempre que un teatro no tiene éxito frente al público (por ejemplo, muchos años antes en el mundo latino el caso de Terencio frente a Plauto). Para los críticos y estudiosos es a veces una tentación separarse de la masa y atacar los gustos del público. Los gustos de la mayoría son sospechosos para el que realiza posteriormente el estudio del hecho artístico en su individual rincón intelectual. Claro que esa misma masa es la que, a veces, ha valorado y aplaudido grandes obras de la humanidad. Dejarse llevar por el resultado exitoso de algo para hacer una valoración positiva es desde luego arriesgado, pero no lo es menos presentar el fracaso como carta de categoría estética.

¿Cuál es la respuesta de Cervantes ante esta dolorosa situación que vive y que, naturalmente, él considera injusta? Al tener dificultades para la puesta en escena de sus obras Cervantes ataca los gustos del público de su tiempo y las reglas del mercado (como han hecho tantos creadores a lo largo de los tiempos).

“Las comedias se han hecho mercadería vendible”, nos dice en su *Quijote*, y propone a continuación establecer una especie de censura de calidad: “... que hubiese en la Corte una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen”.

Deseo, como vemos, un tanto desesperado y frustrado, que no se llevó a cabo, afortunadamente, porque si la tiranía del público, o del mercado como se decía entonces y ahora, es un tanto caprichosa, no lo es menos la de los mandarines que en cada época marcan lo que para ellos son las reglas del buen gusto y la calidad. Nos dice, un tanto dolorido, el autor:

Puesto que es mejor ser loado por los pocos sabios que loado por muchos necios, no quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo

Cuando un público llena nuestras obras y aplaude nuestro teatro suelen parecernos ciudadanos respetables, pero si no tienen interés por nuestras obras y llenan las de los demás dramaturgos “son vulgo”. No obstante, su deseo de conectar con el público lo vemos en otro momento de sus escritos (*Adjunta al Parnaso*, 105):

Es cosa de grandísimo gusto y de no menos importancia ver salir mucha gente de la comedia, todos contentos y estar el poeta que la compuso a la puerta del teatro recibiendo parabienes de todos.

Tal vez lo que pasó fue que Cervantes, en esos años que tuvo de desconectarse del teatro y de la escena se desconectó también de la evolución natural de la misma, y no sólo

en cuanto a los gustos de aquel público, sino en la forma de representar de los actores, etc. Cuando se queja de que los autores (empresarios) no le quieren representar sus obras hay, sin duda, una queja oculta en sus líneas mucho más amarga y contundente. Esos empresarios eran actores, los protagonistas normalmente de las compañías, y no quieren representar sus obras tal vez porque no les gustan. No se ajustan a sus formas más modernas de interpretación y de representación. La historia del teatro no es sólo la historia de los autores y sus textos, sino la de un conjunto de creadores que se interrelacionan en su comunicación con el público, entre los que está el autor.

Cervantes trata casi siempre en sus obras de establecer con el espectador la misma relación que con un lector individual, lo que crea dificultades a su comunicación teatral y a su recepción con el espectador como grupo. En las obras de Lope, por ejemplo, todo se subordina a una acción continua y dinámica que establece rápidamente una comunicación con el público como entidad social. En Cervantes, al contrario, se producen zonas estáticas, y partes narrativas y descriptivas. Su teatro se detiene a veces en detalles nimios de las vidas de sus personajes, fuera de la trama, con aspectos aparentemente banales y laterales de la acción.

Entre lo que un autor intenta y lo que consigue existe siempre una marcada diferencia. El público, y los gustos y corrientes estéticas de cada tiempo, son, en parte, los causantes de ese abismo que se abre entre intenciones y resultados. Por eso el estudio de la recepción que han tenido los textos en las diferentes épocas y sociedades nos marcará una regla de oro orientadora para entender muchos de los elementos claves en las líneas estéticas y evolución de cada autor.

3.- INVOLUCRAR AL ESPECTADOR

El creador teatral trata, de una forma u otra, de involucrar al espectador en una aventura de descubrimiento activo. Tratamos de obtener de él algún tipo de participación, intelectual, moral o emocional.

Si el espectador se siente lejano y distante a lo que ocurre en el escenario, todo el acto teatral se convierte en gratuito y superfluo. Me contaron hace muchos años una anécdota sobre este tema, muy clarificadora: alguien regala unas entradas del teatro de una pequeña ciudad cercana, a unas campesinas que no habían ido nunca. Van al teatro por primera vez en su vida, regresan muy pronto, y, ante la extrañeza del que les pregunta si es que no les gustó el teatro, contestan:

Uy, sí, nos sentaron en un sitio y muy bonito y muy elegante todo: las butacas, el edificio la gente... Luego apagaron las luces, y salieron al fondo unos señores y se pusieron a hablar de sus cosas, y nosotras ya nos vinimos.

Si no existe un puente comunicativo entre el escenario y el público, unos códigos comunes y unos resultados artísticos apropiados a las expectativas generadas, el acto será gratuito o vivido como impuesto, como cuando a veces les ocurre a los niños si les llevan en grupo al teatro para educarlos.

Hay diferentes maneras de entender la finalidad de hecho teatral, como un acto de entretenimiento o un acto de aprendizaje social o personal, como una necesidad de purificación catártica de la conducta, válvula de escape de pulsiones escondidas, un acto puramente subjetivo de arte por el arte y de afirmación del universo personal, o bien de propaganda de ideas o doctrinas políticas, escuela de valores de una línea determinada, etc.

Veamos lo que nos dice Jardiel Poncela de una de las líneas más defendidas en el teatro a lo largo de todos los tiempos, por moralistas y educadores de todo tipo:

El teatro es el esfuerzo artístico que más educa al público; pero todo el que se propone hacer un teatro educativo se encontrará sin público al que educar.

Este mismo autor nos hace en su obra *Máximas mínimas*, una serie de ingeniosas citas referidas a la finalidad del arte teatral, y a los problemas de la relación de un autor con su público:

Lo único que no puede ser una obra teatral es aburrida. Lo que aburre no es arte. Ningún artista es aburrido. Ningún arte produce sueño [...] El autor que nunca ha logrado fascinar a las masas juzga desdeñable a todo aquel que logra fascinar a las masas [...] Es inútil ponerse de espaldas al público, porque el escenario está de frente [...] Cuando un autor no interesa más que a una minoría acaba creyendo que él escribe de un modo deliberado para minorías...

Etcétera.

De una forma u otra, la recepción de nuestro trabajo por el público ha sido siempre uno de los elementos determinantes del teatro. La batalla continuará, como es lógico, porque cada creador, y cada línea estética, tratarán de incidir en sus puntos de vista. El debate sigue abierto.

FEBRERO DE 2009

EL ARTE DEL MONÓLOGO

Por José Sanchis Sinisterra

Quizás deberíamos empezar por preguntarnos: ¿de qué hablamos cuando hablamos del **monólogo**? Porque es posible que, presuponiendo que el término remita para todos e inequívocamente al mismo objeto referencial, nos encontremos naufragando en el légamo de imprecisiones, vaguedades, lugares comunes, clichés y tics conceptuales que conforman, todavía y por desgracia, el territorio de la dramatología. A diferencia de la sólida, precisa y sistemática — aunque también plural y contradictoria, naturalmente — rama de los estudios literarios que constituye la narratología, dotada de un vigoroso y arborescente corpus instrumental, la investigación dramática arrastra una arcaica estela de preceptos, nociones y patrones analíticos que, además de evidenciar una letal inercia teórica, resultan inoperantes para dar cuenta de la heterogénea y compleja casuística de la producción textual contemporánea. E incluso, en gran medida, para revisar con criterios actuales la dramaturgia tradicional.

De ahí la necesidad de repensar, aun con la mayor modestia conceptual, todos los componentes del sistema dramático, desde las múltiples articulaciones que pueden establecerse entre la *fábula* y la *acción dramática*, hasta cada uno de los parámetros de la *espacialidad*, la *temporalidad*, el *personaje textual*, los vectores y grados de la *figuratividad*, los recursos *didascálicos* y, particularmente, las muy diversas configuraciones del *discurso* que se manifiestan en el habla de los *locutores*; dicho de otro modo, los enunciados dispuestos por el autor para ser proferidos por los “actores”. (Me resisto desde hace tiempo a llamar *diálogos* a ese material textual, dado que el término designa, precisamente, una de sus modalidades discursivas.)

En aras, pues, de esa desconfianza que debe presidir el uso de términos y conceptos legados acríticamente por la tradición, preguntémonos de nuevo: ¿qué entendemos por **monólogo**? ¿Debemos seguir ateniéndonos a las concepciones classicistas, reformuladas modernamente por teóricos tan sólidos como Patrice Pavis, que lo identifican abusivamente con el **soliloquio** y lo definen como expresión de los pensamientos del personaje en situación de *soledad dramática*, es decir, sin otro destinatario que él mismo? La propia definición de Pavis (“Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta”) justifica su calificación de “antidramático”, en lo que coincide con otros muchos teóricos y prácticos de la dramaturgia que no dudan en condenarlo al desván de las convenciones obsoletas.

Pero si nos permitimos ceñirnos a criterios más específicos — e incluso más estrictamente etimológicos: “habla o discurso de un sólo locutor” — y abrimos al mismo tiempo la perspectiva para abarcar la gran diversidad desplegada por la *dramaturgia realmente existente*, podemos considerar como **monólogo** toda secuencia dramática en la que el discurso es detentado por un único sujeto, independientemente de su extensión (una situación, una

escena, una obra más o menos larga...) y de la “identidad” de su destinatario. Y es justamente este último factor el que determina, no sólo la naturaleza indudablemente *dramática* del monólogo — es decir, su intrínseca y rica teatralidad —, sino también la amplia gama de sus modalidades textuales.

Porque, como resulta evidente — más que en cualquier otro ámbito — en el contexto teatral, toda emisión verbal instaaura automáticamente la figura de un receptor, y es esta díada comunicativa básica (**emisor-receptor**), fundacional del proceso enunciativo de todo discurso, la que confiere a la palabra dramática su estatuto dialógico. Para expresarlo con más contundencia: el **yo** que habla engendra un **tú** interpelado, y ello hace posible todos los avatares de la interacción verbal. A partir de esta simple constatación, resulta evidente que todo monólogo puede ser vehículo de complejos procesos inter e intra subjetivos, como cualquier otra manifestación discursiva, y — lo que es más pertinente para nuestro propósito actual — es fácil establecer una elemental clasificación de formas y modos monologales que muestre su fértil diversidad. Basta con establecer variantes en el segundo término de la díada comunicacional (**receptor/tú**).

Este simple criterio clasificatorio nos permitiría diferenciar, en primera instancia, tres modalidades generales:

- I. El Locutor (o sujeto monologante) se interpela a sí mismo.
- II. El Locutor interpela a otro sujeto (o Personaje B).
- III. El Locutor interpela al Público.

Las cuales, a su vez, presentan variantes o submodalidades diversas, que pueden incluir categorías particulares, por no hablar de formas híbridas y de tipos “anómalos”, tan frecuentes en la nueva textualidad. Un criterio taxonómico como el que aquí se presenta, es susceptible, pese a su esquematismo elemental, de ampliarse y desarrollarse hasta constituir un encuadre similar al del Sistema Periódico de los elementos químicos, de modo tal que puedan preverse variables monologales todavía no “halladas” o “inventadas”...

I) EL LOCUTOR SE INTERPELA A SÍ MISMO

Nos hallamos aquí, evidentemente, en el territorio familiar del *soliloquio*, tan frecuentado por la dramaturgia clásica. Y es bien cierto, sí, que esta autointerpelación del personaje, tanto cuando se encuentra solo en escena como — y especialmente — cuando, en presencia de otros, profiere un *aparte*, resulta hoy dramáticamente débil y se percibe como convención anticuada. Y esto es así porque se evidencia demasiado obviamente, no tanto la necesidad que el personaje tiene de expresarse (¿no le basta con “pensar” en silencio?), como la que induce al autor a informar explícitamente sobre los procesos internos más o menos secretos de sus criaturas, que el espectador necesita conocer para seguir adecuadamente la acción dramática... y que el primero no sabe cómo inscribir de otro modo en su texto.

Esta necesidad autoral, más informativa que dramática, unida a la identidad intrínseca de la díada comunicativa (el receptor es el mismo sujeto emisor), suele dar lugar a discursos cuya *dialogicidad* resulta sumamente atenuada, en especial cuando carecen de lo que la lingüística pragmática denomina intención o fuerza ilocucionaria, es decir, cuando la palabra no aspira a generar acción. Porque, hora es ya de decirlo, este carácter *pragmático* del habla del personaje (“Decir es hacer”), su mayor o menor incidencia en el progreso de la acción dramática, es el requisito básico del discurso teatral, aquello que permite inscribir los enunciados emitidos por los sujetos en el dinamismo situacional desplegado por el texto. Y, en el caso de esta modalidad del monólogo, cabe preguntarse: ¿qué puede *hacerse* a sí mismo un personaje mediante la simple exteriorización de un discurso informativo, expresivo, rememorativo, reflexivo, narrativo, etc.?

Esta debilidad pragmática suele hacerse más patente en aquellos soliloquios que se desarrollan exclusivamente a partir de la primera persona gramatical, que en esta clasificación son denominados **“Monólogos del yo integrado”**, dado que el sujeto se contempla y se expresa como una mónada subjetiva autoconsistente. Quizás vulnerado, sí, por dudas, contradicciones, dilemas, arrepentimientos, sospechas, temores... — y tales turbulencias internas son la única posibilidad de instalar un cierto *movimiento dramático* en el seno del soliloquio —, pero difícilmente capaz de sustraerse a un cierto efecto de retórica convencional y a una carencia cierta de progresividad dramática. Inscrito como secuencia breve en un tejido dramático complejo y dinámico, puede aún este tipo de discurso monológico atenuar o maquillar su “arcaísmo”, pero cuesta imaginarlo como único recurso de un texto de cierta extensión.

Si, en cambio, se instala la convención de desarrollar el discurso a partir de la segunda persona gramatical (el personaje se interpela a sí mismo, pero bajo la forma de un “tú”), pareciera insinuarse un mayor grado de *dialogicidad*, como si este recurso meramente formal, sintáctico, dividiera al sujeto en dos instancias subjetivas, una de las cuales dice y hace — o pretende hacer — algo a la otra. Esta modalidad, que podríamos denominar **“Monólogos del yo escindido”**, abre efectivamente un hiato entre el yo y el tú a través del cual la interacción es posible y, con ella, un arco de dualidades susceptible de generar no sólo *movimiento*, sino también *conflictividad*, *progresividad* y un mayor o menor grado de *complejidad situacional*: deber/querer, saber/ignorar, desear/temer, negar/aceptar... No es extraño que, en tanto que procedimiento monológico, resulte idóneo para la expresión de una situación tan frecuente en la dramaturgia occidental como el *dilema*.

Naturalmente, su carácter artificioso se hace evidente en relación proporcional a su extensión, y ni siquiera su combinación con la modalidad del “yo integrado” garantiza su consistencia dramática, lastrada por las debilidades antes mencionadas. Pero cabría incrementarla llevando la convención hasta el límite mediante una variante inusual, que denominaríamos **“Monólogos del yo múltiple”**. Traduciendo dramáticamente un trastorno psíquico de raíz esquizofrénica como es el de las personalidades múltiples, podríamos concebir una situación en que el personaje se encuentra internamente habitado por varios “yoes”, diversos

y contradictorios, que dialogan empleando indistintamente la primera y la segunda persona gramatical... y quizás también la tercera, sin un yo emisor explícito. Alguno(s) de tales “yoes” podría(n) ser la expresión de *otro(s)* internalizado(s), con lo cual la complejidad discursiva y dramática llegaría a ser realmente notable. Y ello sin pretender circunscribirse temáticamente al ámbito de lo psiquiátrico: se trata de una opción estética y/o poética.

(El aludido procedimiento de **llevar la convención al límite** es, dicho sea de paso, un factor permanente de renovación dramática. Cualquier recurso técnico-formal, por muy obsoleto y manido que resulte en un momento determinado de la evolución teatral, puede adquirir una inusitada juventud cuando se lo emplea en un grado extremo o en un contexto inapropiado. En el dominio del arte, todo es susceptible de ser reciclado...)

II) EL LOCUTOR INTERPELA A OTRO PERSONAJE.

Desde el momento en que la situación dramática instaura un segundo sujeto como destinatario del discurso del Locutor, la naturaleza ya de por sí *dialogal* del monólogo se concreta en una verdadera interacción *dialogal*. Interacción que puede ser sumamente asimétrica en tanto que organización discursiva (sólo uno de los dos hablantes hace uso del discurso, o bien sólo el discurso de uno es perceptible), pero no así — o, al menos, no necesariamente — desde el punto de vista dramático: el silencio o la inaudibilidad del otro interlocutor pueden contener y/o generar una considerable fuerza en la jerarquía relacional. La verbosidad del hablante (Personaje A) es susceptible de revelarse como síntoma de su debilidad frente al oyente (Personaje B).

En todo caso, el intrínseco carácter dialogal de esta modalidad monológica comporta la necesidad de someter el discurso al principio de **realimentación** que rige todo intercambio conversacional. Quiere esto decir que el Personaje B no es una simple función receptiva, una figura dramática instalada por el autor como simple oyente de la palabra autogenerada y auto-suficiente del Personaje A. Su mera existencia es el motivo y el motor del discurso del Locutor, desde luego, pero también el enclave del **objetivo** que justifica su presencia y su conducta; el monólogo es, pues, una verdadera interpelación que tiende a afectar al oyente para obtener de él un resultado, para modificar algo en él, para alterar la situación y, por lo tanto, para impulsar la acción dramática.

Es la suya, además, una existencia dinámica, es decir, que puede evolucionar a instancias del discurso del Personaje A — o de otros factores —, y esta evolución se refleja y se refracta en el movimiento del monólogo, el cual, por su parte, renuncia a la tentación del monolitismo y del monocromatismo para volverse lábil, discontinuo, zigzagueante, contradictorio, polícromo... Cabría afirmar que cuanto más nítida y compleja es la “figura” del Personaje B y más decisiva su modificación para el Personaje A, menos riesgos corre el monólogo de resultar “antidramático”. En último término, éste podría concebirse como la serie de **estrategias** verbales (y no verbales) de la máxima diversidad que un personaje se ve obligado a emplear para obtener su objetivo... frente al mutismo de su oponente.

Tal definición sólo sería apropiada para una de las tres variantes que podemos distinguir en esta segunda modalidad: el Locutor interpela a otro personaje **presente en escena**. Ya que, como resulta evidente, la mera presencia escénica del Personaje B, además de inscribir en la situación discursiva los mencionados vectores pragmáticos, despliega todos los riesgos y poderes del silencio. Riesgos, en la medida en que el autor no se preocupe de justificarlo suficientemente, dramáticamente, y termine por hacerse evidente su naturaleza convencional, más o menos arbitraria según la poética diseñada por el texto. Poderes, en tanto la palabra del Personaje A, además de asumirlo y tratar de romperlo, se estrella una y otra vez contra su naturaleza más o menos enigmática. Como si no se resignara a la soledad del monólogo y quisiera entrar en el territorio del diálogo.

A ello podemos añadir la rica semiosis producida por la actitud, la conducta, las acciones físicas y las variaciones emocionales del Personaje B, un verdadero “discurso” no verbal que se entrelaza *dialogicamente* con las *acciones verbales* del Personaje A y del cual puede desprenderse una nueva serie de variables: ¿el silencio de B implica que no **puede** hablar, o bien que no **quiere** hablar? Y, en ambos casos, el factor que le priva de la palabra, ¿es **objetivo o subjetivo**, *externo o interno*? ¿**Conoce** A esta circunstancia o **no la conoce**? ¿En qué forma y grado gobierna tal saber (o no saber) la estructura de su persistente monologar?

La segunda gran variante de la modalidad que estamos considerando se da cuando A interpela a un personaje **ausente de escena**, es decir, no perceptible ni visual ni auditivamente por el espectador. Y de nuevo la perspectiva taxonómica permite establecer diversas categorías, según que el Personaje B esté en la **extraescena contigua** o en una **extraescena remota**. En el primer caso, la palabra del Personaje A llega directamente a su interlocutor, que puede incluso estar en su campo visual (pero no, repitémoslo, del espectador). En el segundo, la lejanía física de B obliga a recurrir a un procedimiento de comunicación mediata o indirecta, ya sea de naturaleza **técnica** (y el teléfono ha sido durante mucho tiempo el recurso privilegiado, pero hoy las posibilidades son muchas) o bien de carácter **mágico** (que en poéticas no realistas apelarían al campo de la telepatía...).

En todas estas categorías, el discurso monologal puede tomar la forma de un diálogo del cual sólo percibimos (y, por lo tanto, escribimos) las intervenciones del Personaje A, determinadas y dinamizadas por las supuestas réplicas de B, deducidas implícitamente de las primeras. Éste es, sin duda, el talón de Aquiles de esta modalidad, ya que la necesidad de proporcionar al espectador indicios del discurso inaudible de B amenaza con sobrecargar el monólogo de A con un molesto lastre de reiteraciones explícitas (que algunos denominan irónicamente *efecto cacatúa*: “¿Qué dices? ¿Que vas a llegar tarde porque tu madre se ha roto la clavícula al bajar la escalera del sótano?”...). El único antídoto contra este y otros riesgos de la compulsión informativa autoral consiste en atribuir al espectador un grado suficiente de inteligencia deductiva y de tolerancia ante lo indeterminado e incierto. Cosa que muchos autores se resisten a admitir...

La naturaleza inequívocamente *dialogal* de estas modalidades del monólogo se deri-

van, como es evidente, de la reciprocidad de la interacción verbal y/o no verbal entre A y B, es decir, del hecho de que el Locutor se ve afectado por el silencio, la conducta física y, en las últimas variantes mencionadas, por la palabra (inaudible para el espectador) de su interlocutor. Pero, ¿qué ocurre si bloqueamos dicha reciprocidad comunicacional y establecemos una situación dramática en la que el Personaje B no “recibe” la palabra del Personaje A y, por lo tanto, se colapsa el circuito de realimentación discursiva? En nuestra clasificación se abre así una tercera categoría en la que el Locutor interpela a otro personaje **presente / ausente**. En otras palabras: a otro personaje que está *presente* en escena, pero *ausente* del ámbito ficcional al que pertenece el Locutor, bien por hallarse en un **espacio otro**, bien por poseer una **existencia virtual**.

Imaginemos una situación en que un personaje interpela a otro, de cuyo entorno escénico, conducta e indiferencia con respecto al decir y el hacer del primero deducimos, inmediata o gradualmente, que “en realidad” no está percibiendo dicha interpelación, que no se ve afectado por ella, y no por autismo real o fingido, sino por pertenecer a unas coordenadas dramáticas distintas; o sea, que el Locutor se encuentra instalado en un proceso comunicativo imaginario del que no puede esperar — ¿o quizás sí, pese a todo? — ninguna reciprocidad. Esta presencia/ausencia del destinatario puede deberse, como hemos visto, a su ubicación “real” en un espacio diferente, más o menos lejano, más o menos accesible para A (primera variante), o a su naturaleza “irreal”: no está vivo, es una figura mítica o fantástica, es el propio Locutor en el pasado o en el futuro, es su “yo ideal”, lo que hubiera querido ser y no es, etc. (segunda variante).

Si invertimos ahora el paradigma **presencia/ausencia** del Personaje B, habríamos de concebir la posibilidad dramatúrgica de una interpelación a alguien que el espectador no ve, pero a quien el Locutor dirige su discurso y, consecuentemente, su intención comunicativa, es decir, su *acción verbal*. Esta modalidad monologal podría describirse así: el Locutor interpela a un personaje **presente** para él, pero **ausente** para el público. La psicología evolutiva (pero no sólo) ha documentado suficientemente el fenómeno del *amigo imaginario* como para que tal posibilidad nos resulte extravagante. Pero, como es lógico, este interlocutor ausente (o, más bien, invisible) no tiene por qué ser necesariamente un “amigo” del personaje, sino también cualquiera instancia real o imaginaria susceptible de habitar, circunstancial o permanentemente, el ámbito existencial del sujeto. El fascinante tema del *doble*, con su infinita y ya clásica diversidad, encuentra aquí su territorio idóneo.

Aún podemos ampliar la complejidad de este apartado introduciendo la categoría de los **monólogos del tú múltiple**, que supondría simplemente (pero no es una estructura *simple*, ni mucho menos) la combinación, en una misma situación dramática, de los diversos tipos de interpelación anteriormente expuestos. El Locutor único desplegaría su discurso interpelándose a sí mismo en primera o segunda persona (Modalidades I) y a uno o varios personajes presentes en escena, ausentes de escena y presentes/ausentes (Modalidades II).

III) EL LOCUTOR INTERPELA AL PÚBLICO.

La dramaturgia occidental ha recurrido secularmente a un tipo de monólogo basado en la copresencia real de actores y espectadores en la representación teatral. Las diversas raíces histórico-culturales cuya convergencia genera lo que hoy conocemos como Arte Dramático dan testimonio de la universalidad del procedimiento: un actor-personaje (oficiante, juglar, cuentero...) se adelanta e interpela a la colectividad allí congregada. En el teatro propiamente dicho, la inexistencia de la convencional “cuarta pared” hasta bien entrado el siglo XIX hace perfectamente tolerable que el personaje, sin abandonar su ámbito ficcional, comunique al público real sus interioridades.

Como es fácil de advertir, esta modalidad monologal se funde y se confunde inextricablemente con el soliloquio... excepto en aquellos textos en los que el personaje apela explícitamente, como destinatario de sus confidencias, a una **audiencia colectiva indeterminada**. Nos hallamos entonces ante una forma dramática frecuentísima hasta en nuestros días, no obstante su evidente *debilidad pragmática*. Porque, al igual que con respecto al soliloquio, podríamos preguntarnos: ¿qué puede el personaje *hacer* con su discurso a *alguien* que no es *nadie* ni pertenece a su nivel de realidad? Poco, en efecto, aparte de transmitirle la información que el autor necesita poner en conocimiento del público para el correcto entendimiento de la acción dramática: narración de antecedentes, motivaciones más o menos inconfesables, reflexiones y conflictos morales, sentimientos ocultos, propósitos y determinaciones de acción inmediata, etc.

No obstante, y también como en el caso del soliloquio, puede resultar interesante inscribir secuencias de esta modalidad discursiva susceptibles de introducir fracturas *épicas* en una estructura *dramática* compleja. Asimismo, es posible crear un cierto *movimiento* – ya que no acción – mediante las anteriormente mencionadas turbulencias internas. La ausencia de objetivo o intencionalidad pragmática del Locutor con respecto a su “abstracto” destinatario, característica de este tipo de monólogos, no es óbice para que el autor no pueda crear una intensa interacción entre *su* discurso dramatúrgico (que integra todos los códigos representacionales, además de la palabra del personaje) y la actividad descodificadora del receptor real, instado a movilizar toda su competencia receptiva para integrar un dispositivo semiótico complejo y no inmediatamente descifrable.

Cuando, en cambio, se concreta la naturaleza del destinatario interpelándolo como **público real del teatro**, es decir, como colectivo de espectadores que asiste a una representación, todos los mecanismos de la *dialogicidad* pueden ponerse en funcionamiento, ya que el personaje afirma encontrarse en una situación de “verdadera” interacción (estamos en un teatro, ustedes y yo, y mi discurso pretende *hacerles* algo). De hecho, como el Locutor convierte al público en Personaje-Testigo de su presencia y de su comportamiento escénicos, nos hallamos realmente ante una variante de las Modalidades II: el Locutor interpela a otro personaje, presente en escena, integrando en esta el espacio ocupado por los espectadores, que constituyen un Personaje B colectivo.

La interpelación monologal está, pues, justificada, motivada por un objetivo que

afecta al público, en el que quizás se encarnen determinados obstáculos que el discurso del personaje debe sortear o vencer mediante estrategias diversas. Y no sólo la palabra es decisiva para su finalidad — manifiesta o secreta: también su conducta, su aspecto físico, y, si fuera preciso, los restantes códigos (plásticos, acústicos, objetales...) que la escena es capaz de desplegar. Como en el caso del destinatario extraescénico, el Personaje A puede articular su discurso con las supuestas reacciones del público, atribuyéndole intenciones, respuestas y cambios de actitud o de conducta que articulen una compleja interacción dramática.

Si avanzamos un paso más en la concreción del destinatario colectivo, establecemos una tercera variante: aquella en que el Locutor interpela al Público en tanto que **audiencia ficcionalizada**. El discurso atribuye a los espectadores una identidad ficticia definida, y al lugar teatral, igualmente, una naturaleza acorde con la situación que los reúne. Esta opción abre al imaginario dramático un amplio campo de posibilidades. El público puede ser *cualquier* colectividad que se ha congregado en *cualquier* lugar para participar en *cualquier* acontecimiento... que el personaje monologante va a convertir en sustancia de un asimétrico “diálogo”, de una desigual confrontación.

Es innecesario repetir las consideraciones referidas a la modalidad anterior. Resta tan sólo añadir que en ambas cabe un nuevo factor de diversidad interpelativa (y, en consecuencia, de complejidad dramática): el discurso del Locutor puede particularizar en mayor o menor grado la inicial homogeneidad de la audiencia colectiva. Esta puede, en efecto, definirse como dividida en dos o más facciones diferenciadas e incluso antagónicas, más o menos afines a las expectativas del personaje, que deberá, por lo tanto, integrar en su discurso — y en sus estrategias — tal diversidad. Sus reacciones supuestas serán, lógicamente, divergentes. Y no hay por qué excluir la posibilidad de personalizar a alguno o algunos de los miembros del colectivo, que adquirirían identidad dramática en la medida en que su *función* resultara más o menos determinante de la conducta del Locutor y, en último término, de la acción dramática en su conjunto.

* * *

Esta tentativa de clasificación del discurso monologal quedaría incompleta si no subrayáramos su incompletud. Todo marco taxonómico es siempre parcial, provisional y, probablemente, reduccionista. Es importante señalar que este no pretende ser otra cosa que un mapa. Y el mapa no es el territorio, por muy exhaustivo que aspire a ser. La realidad — geográfica y dramática — es siempre más rica, compleja, multiforme y perversa. La complejidad y perversión de este mapa, de esta clasificación, pueden, no obstante, ser incrementadas por el lector, a poco que revise su memoria teatral e incluya en ella especímenes monologales que no hallen su lugar en las modalidades y variantes en ella recogidas. También practicando el mestizaje e imaginando mixturas, combinaciones y cruces entre las categorías aquí consignadas. El arte del monólogo tiene ante sí, pese a muchas opiniones contrarias, un brillante futuro.

EL MONÓLOGO**Modalidades discursivas**

- I. El Locutor se interpela a sí mismo
 - a. en primera persona gramatical (yo integrado)
 - b. en segunda persona gramatical (yo escindido)
 - c. en primera, segunda y tercera persona (yo múltiple)

- II. El Locutor interpela a otro personaje
 - a. presente en escena
 - b. ausente de escena
 - en la extraescena contigua (interpelación inmediata)
 - en la extraescena remota (interpelación mediata)
 - c. presente en escena, ausente para el Locutor
 - en otro espacio real
 - en una dimensión virtual
 - d. ausente de escena, presente para el Locutor
 - e. tú múltiple

- III. El Locutor interpela al público
 - a. como audiencia indeterminada
 - b. como público real del teatro
 - c. como audiencia ficcionalizada

MADRID, FEBRERO DE 2004

VIE CULTURELLE ET THÉÂTRE 1804-2004:

COTÉ OMBRE, COTÉ LUMIÈRE

El teatro tiene una larga historia en Haití. Sin embargo, sigue siendo frágil a causa de las dificultades económicas y de la falta de lugares de representación y de formación. Esta es la mirada comprometida de una artista del teatro haitiano.

Paula Clermont Péan¹³⁵

*À LA MÉMOIRE DE TROIS GRANDES FIGURES DU THÉÂTRE HAÏTIEN,
UNE FEMME, TOTO BISSAINTHE, DEUX HOMMES, LOBO DYABAVADRA
ET HERVÉ DENIS QUI ONT BIEN JOUÉ LEUR PARTITION
ET LAISSÉ LEUR TOUCHE.*

*CES CRIS DE L'OMBRE,
ÉTINCELLES DE MOTS
MOTS DE L'OMBRE
QUI PARLAIENT POURTANT DE SOLEIL
QUAND L'AUBE ÉTAIT ENCORE LOIN.*

Lorsqu'en 1791, la cérémonie du Bois Caïman, l'un des premiers événements historico-culturels marquants, avait utilisé un élément important de notre culture (le vodou), c'était un bon signe pour cette culture de larguer ses voiles et de s'affirmer.

Lorsqu'en 1804, notre pays a cessé d'être une colonie pour choisir son indépendance, c'était encore un bon signe pour la culture haïtienne de s'imposer afin d'arriver à faire son chemin.

Lorsque 200 ans plus tard, nous interrogeons les effets des âges et un immense cortège de générations, pour essayer de situer la question culturelle haïtienne, nous pouvons dire que notre passé valait la peine d'être vécu. Les moments de notre histoire ont alimenté et nourri toutes nos formes d'art et principalement le théâtre.

Cette réflexion n'aura pas la prétention de vous donner une analyse complète de la culture haïtienne. Elle fera tout simplement un état de la situation culturelle d'hier et d'aujourd'hui en passant par le théâtre qui en constitue un des principaux éléments. Elle insistera sur la culture théâtrale, ses implications, ses zones d'ombre et de lumière, ses perspectives et son rôle dans le développement de la formation sociale haïtienne. De plus, elle permettra de faire comprendre à toutes et à tous, jeunes et vieux, angoissés et déconcertés

¹³⁵ Paula Clermont Péan es actriz, directora y narradora haitiana. Este artículo fue publicado el primero de marzo de 2004 en *Africultures* y nos llegó por la cortesía de un amigo. Ver: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3288>

par le naufrage, que si le Bois Caïman a servi à exalter l'esprit de soulèvement des esclaves, nous avons encore besoin de cette même exaltation, cette alimentation, ce rêve et aussi cet espoir de survivre pour percer le lendemain, pour que l'art et la culture ne meurent pas dans ce pays. Nous nous devons de ne pas baisser les bras, de continuer à chanter car tout n'est point perdu. On est interpellé aujourd'hui par un défi majeur : celui d'abattre les difficultés du métier d'artiste en Haïti !

«Cultivons notre jardin», le dernier mot mis dans la bouche de Candide par Voltaire, sera notre boussole en quête de la germination, de la vie pour que le théâtre et l'art en général occupent la place qu'ils méritent dans la société haïtienne.

ÉLÉMENTS D'HISTOIRE DU THÉÂTRE EN HAÏTI

Nous sommes en pleine constitution de la colonie de Saint-Domingue, les Amérindiens ont été exterminés depuis très longtemps et avec eux les idoles, les sanctuaires, les rites et coutumes. Le fondement de notre héritage théâtral commence vers les années 1740, dans la ville du Cap, dans une salle de fortune. Peu à peu, il gagne les villes de Port-au-Prince, Saint-Marc, Léogane, Cayes, Jérémie, Petit-Gôave, Jacmel. D'après Jean Fouchard, «le théâtre était le divertissement le plus populaire» institué à Saint-Domingue.

En 1762 déjà, nous rapporte Robert Cornevin, une salle de théâtre est inaugurée à la Grand Rue avec 16 acteurs et actrices, 11 musiciens et d'autres techniciens. En 1786, une autre salle de 400 places sera construite à Léogane par un mécène. Le théâtre est encore un théâtre d'orientation coloniale recouverte de la couleur des îles, le répertoire est encore parisien, mais il se manifeste en dépit de l'imposition des maîtres, de leur loi, langue, religion et idéologie, en dépit de cette complexité de peuples divers, de moeurs différentes, de langages idiomatiques importés d'Afrique.

Vers les années 1750, le théâtre tente de s'affranchir par des pièces d'inspiration locale en créole et en mettant des acteurs nègres sur scène. Gros Clément, un créole authentique de Saint-Domingue apporte au public les saveurs de ses comédies. Cette lente et sûre ascension du théâtre annonce l'arrivée sur les planches de Lise et Minette, deux jeunes filles de couleur.

La Liberté générale et Le Héros africain, d'auteurs inconnus et présentées après la révolte des esclaves en 1791, sont les premières pièces qui soulignent le caractère révolutionnaire et l'essor du théâtre haïtien. La vie théâtrale se décrit ainsi par Charles Malo (cité par Cornevin) : «On fit revivre le théâtre. La plupart des acteurs étaient noirs et plusieurs d'entre eux possédaient de grands talents. Ils jouaient surtout des comédies et pantomimes...»

Au lendemain de notre indépendance et jusqu'en 1915, le théâtre connaîtra un nouvel essor avec un message politique de décolonisation relatant les luttes de l'indépendance, les problèmes sociaux. Beaucoup d'acteurs amateurs sont nés. Comédies, drames et tragédies seront montés pour glorifier les héros de l'indépendance. C'est l'époque du poème dramatique

Toussaint Louverture de Lamartine, de Ogé et Chavannes de Pierre Faubert, de La Fille de l'empereur de Liautaud Ethéart etc. L'oeuvre considérable de Massillon Coicou et de tous les dramaturges de la génération de la ronde ont assuré la floraison du théâtre de cette période.

Après 111 années de troubles divers, une nouvelle catastrophe s'annonce pour le pays, l'assaut des Américains de 1915 à 1934. Le théâtre prendra une orientation nouvelle : il sera une véritable arme de combat contre les occupants, démarrant dans la nuit de l'occupation américaine et caractérisé par le drame patriotique national. La résistance des paysans cacos avec Charlemagne Peralte et Benoît Batrville permettra aux dramaturges et poètes d'intégrer dans leur chant le cri de la douleur nègre dans l'immensité de la douleur humaine. Nombreux sont les auteurs dramatiques de cette époque mais Dominique Hyppolite est le plus remarquable. Sa pièce, *Le Torrent*, a été mise en scène en 1984 par Paulette Poujol Oriol.

A partir de 1945 et jusqu'à nos jours, une nouvelle éclosion fera sourire le théâtre haïtien. C'est la période moderne et contemporaine avec des initiatives relevant du théâtre populaire et des interférences du vodou. La pièce *Barrières* de Roger Dorsinville est présentée au Rex Théâtre en décembre 1945. Le roman *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain est adapté et mis en scène par A.C. Abellard.

«Chaque fois qu'il y a évolution du théâtre, il y a progrès d'un peuple», dit Félix Morisseau-Leroy dans son *Plaidoyer pour un théâtre créole, un théâtre à l'intention du peuple*, dans sa propre langue. Il adapte en créole *Antigone* de Sophocle, une des pièces maîtresses des tragiques grecs, qui a été applaudie dans les quartiers populaires de Port-au-Prince, les villes de provinces et les campagnes. Cet auteur contemporain, en choisissant de traiter ce thème et en le situant dans une Haïti rurale ressemblant de manière troublante à la Grèce «en devenir» d'Eschyle et de Sophocle, avançait déjà vers une réflexion moderne sur la problématique du droit, sur le thème de la jeunesse et de la révolte. Morisseau-Leroy prendra même l'initiative d'installer à Morne Hercule (Pétion-Ville) son propre Théâtre d'Haïti où il fera évoluer des acteurs issus de temples vodou.

Le docteur Louis Mars établit un lien de parenté entre la tragédie grecque et le phénomène de possession dans le vodou. «La crise de possession se définit comme un état psychologique conditionné qui reproduit le visage et les gestes des dieux à la manière d'une personification dramatique» écrit-il. Cette thèse sera reprise plus tard par Franck Fouché dans son ouvrage *Vaudou et Théâtre*, publié à Montréal en 1977. Là aussi, il pose le problème du lieu théâtral dans ses relations avec l'espace culturel vodou.

Il ne faudra pas oublier le théâtre de Languichatte (Théodore Beaubrun) qui a fait rire le public pendant de nombreuses années depuis 1942. Pradel Pompilus, relate Cornevin, écrit à propos de son théâtre : « On peut lui reprocher de refaire toujours la même pièce, d'accorder une trop large place au burlesque, au calembour, au mot pour rire... mais il n'est pas moins vrai qu'il aura largement contribué à la création d'un théâtre haïtien populaire et à l'éducation dramatique du grand public ». Cette époque est aussi celle du théâtre haïtien de la diaspora montrant l'action d'auteurs et d'acteurs exilés tels Morisseau-Leroy en Afrique, Anthony Phelps à Montréal et la troupe Kouidor à New York.

À partir des années 1948, on assiste à un renforcement du processus d'institutionnalisation du théâtre. Plusieurs établissements et troupes ont été créés et ce fut le moment d'un grand développement pour le théâtre haïtien. Le théâtre de Verduze, la Société nationale d'art dramatique (SNAD), le Théâtre national haïtien (TNH), le Conservatoire national d'art dramatique, l'Institut national pour la formation de l'art dramatique (INFA), les Messagers de l'art, le Petit théâtre de l'Institut haïtiano-américain ont permis une formation théorique et pratique de comédiens. On a rapporté qu'entre 1791 et 1971, 260 pièces de théâtre ont été présentées sur les scènes du pays.

Il convient de signaler que le paysage culturel haïtien des années 40 et 50 a connu des moments florissants avec la troupe Renaud-Barrault qui a joué sur le Champ-de-Mars et la visite des hommes de la littérature française tels que Jean-Paul Sartre, Aimé Césaire, Juvet et André Breton.

Des clubs et associations ont jalonné notre histoire culturelle vers les années 1960 comme Caraco Bleu, Club Lambi, le mouvement Saint-Soleil qui va amener le grand homme de théâtre polonais Jerzy Grotowski en Haïti. Ces groupes vont tenter de défier la dictature de François Duvalier dans des animations culturelles ayant une orientation populaire.

Autour des années 70, le théâtre haïtien va tenter de dépasser les tâtonnements, les incertitudes, les fluctuations, les influences pour émerger malgré la présence de la dictature. Le chant théâtral sera le chant de l'homme haïtien luttant contre la violence culturelle. Le Roi de Michel Philippe Lerebours, Pèlen Tèt, Bobomasouri, Kaselezo, de Frankétienne, Debafre de Kapeka, Au coeur de la nuit de Hervé Denis, Kavalye Pòlka et L'Amiral de Syto Cavé vont porter le théâtre haïtien à connaître des moments très forts. On sera censuré mais on ne perdra pas pour autant cette ligne de continuité de théâtre critique léguée par la tradition du pays depuis le théâtre patriotique remontant à l'indépendance. Il sera exprimé sous forme de langage codé par l'écriture de Frankétienne ou la poésie de Syto Cavé.

Le théâtre tiendra ainsi jusqu'en 1986 où il sortira de l'ombre pour faire exploser tout ce qu'on n'a pas osé crier depuis 30 ans. Le premier spectacle présenté à cette occasion fut Ces cris de l'ombre, une création collective produite par l'Institut français qui me porta à écrire :

ZONES D'OMBRE DU THÉÂTRE HAÏTIEN D'AUJOURD'HUI

Aujourd'hui, à la veille de nos 200 ans d'indépendance, le théâtre haïtien, malgré tout cet essor, malgré l'émergence de nouveaux groupes et nouvelles tendances, demeure encore très fragile à cause de son caractère exclusif, un manque certain de productions écrites, de ressources humaines qualifiées, de la carence des lieux de formation et de représentation et de l'insécurité économique et sociale.

CARACTÈRE ÉLITISTE

«Que cent fleurs s'épanouissent»... La force du théâtre est dans son renouvellement permanent et sa diversité. Comment encourager et promouvoir cette diversité théâtrale si nous ne prenons pas conscience que chaque club ou troupe de théâtre est un élément de la mosaïque qui la constitue ? La pérennité du mouvement ne peut être assurée que par l'arrivée constante de nouvelles tendances et écoles. Félix Morisseau-Leroy avait déjà vu la nécessité, dans les années 50, de proposer un projet de théâtre populaire, «un théâtre ambulant pour accrocher le public populaire», préconisait-il. Nous sommes certes différents les uns des autres mais nous sommes unis par la même cause, celle de promouvoir le théâtre haïtien. Nous avons besoin de faire plus d'efforts pour aller vers l'Autre, lui proposer un mode d'apprentissage pouvant lui permettre de se livrer. Les femmes du groupe Favilek ont pu franchir cette barrière avec le Centre culturel Pyepoudre.

Ce groupe de femmes, analphabètes pour la plupart, a pu, à partir d'une réalité, d'un vécu douloureux de violence et de viol exercés sur elles, créer une fiction. La pièce *Aux chants des oubliées*, écrite par Michèle Lemoine et que j'ai mise en scène, leur a permis de dévoiler un message trop longtemps caché. Ces femmes n'ont pas eu trop de difficultés à rentrer dans leurs propres personnages illustrant ainsi de façon vivante la possession dramatique. A travers un genre théâtral très souple dans lequel se trouvent mêlées chansons, parodies dansées, proses poétisées, tout ceci relié par un intérêt dramatique soutenu, ces femmes ont averti d'autres femmes et les hommes de la société du danger de viol. Dotée d'une approche communautaire, cette création est profondément ancrée dans l'univers du théâtre non élitiste. Cette approche n'est pas différente des initiatives des années 50 de Morisseau-Leroy et des années 70 menées dans le cadre du groupe Saint-Soleil. Les tentatives de théâtre populaire de ces époques seront perdues à jamais si aujourd'hui nous persistons à faire du théâtre pour un seul type de public et avec un seul type d'acteur. Plusieurs associations et groupes de jeunes, tant à Port-au-Prince qu'à la campagne, ont tenté durant ces dernières années de travailler dans ce sens. Beaucoup d'entre eux n'ont cependant pas pu résister par manque de moyens et d'encadrement technique adéquat. Actuellement, la troupe *Nous à Port-au-Prince* et le groupe *Zépon de Gros-Morne*, au prix de grandes difficultés, proposent un théâtre non figé d'acteurs, de répertoire, de salle et de public. Ce sont des exemples à encourager.

Au Centre culturel Pyepoudre, nous avons longtemps compris que le théâtre, en tant que langage universel, doit refléter les particularités de chaque couche de la société. Il est, à ce titre, porteur de stratégies de développement et, de fait, un des potentiels de communication interactive qui puisse interpeller acteurs et participants des communautés à s'associer pour trouver des réponses aux préoccupations quotidiennes, aux problèmes et virulentes plaies de notre société. Grâce à une participation active, à une réflexion/action, le théâtre peut être un fervent véhicule de messages éducatifs auprès des populations. Cependant, quelle que soit

la couche visée, l'apprentissage technique et le travail esthétique sont indispensables. La pièce de théâtre *Mèt katye* de Syto Cavé devrait être présentée dans tous les faubourgs de Port-au-Prince, les villes de province et les campagnes. Malheureusement, les producteurs toujours laissés pour compte et possédant de très faibles moyens n'arrivent pas à répondre à ce genre de besoin de la population.

TYPES DE LIEU THÉÂTRAL ET ABSENCE D'ESPACE DE FORMATION

Le lieu théâtral est un problème majeur pour le pays, problème qui peut conduire à freiner les élans et ralentir le processus de la création. L'espace dénommé Théâtre national construit sous Duvalier fils, pour remplacer le théâtre de Verdure, n'a jamais été fonctionnel. Aucun comédien ou metteur en scène qui se respecte n'osera entreprendre une activité théâtrale dans cette salle. D'autres lieux, comme le Rex Théâtre, ne possèdent aucun équipement technique et l'acoustique est réduite au néant.

Des efforts ont été entrepris récemment en vue de réaménager certains petits espaces qui demandent toujours des adaptations au niveau de la présentation d'une création. Pourtant, des immeubles sont en train d'être construits à différents endroits du pays. Pourquoi personne ne semble intéressé à investir dans un lieu théâtral réel ou à rendre fonctionnels les lieux qui existent déjà ?

L'art dramatique est une discipline artistique qui, au même titre que les autres arts, demande une technique appliquée, des principes et des lois et mérite d'être enseigné. Outre le travail de l'imaginaire, le métier de comédien ou de metteur en scène nécessite une technique laborieuse pour aboutir à une création de qualité. Il n'y a pas de magie, le comédien ou le metteur en scène devra aller à la source, opérer des recherches sur la vie des auteurs, trouver des références sociologiques, et tout ceci ne peut se faire que par un apprentissage.

Dans certains pays soucieux d'une éducation de base, l'enfant commence à découvrir le théâtre dans son environnement scolaire, dès la petite enfance. Le théâtre devient une discipline aussi importante que la littérature, les mathématiques ou les langues. Malheureusement, ce n'est pas le cas chez nous. L'image que l'on donne à l'enfant du théâtre est truquée et fautive. Il n'y a aucune profondeur dans les animations dites théâtrales réalisées dans les écoles alors que dans la réforme éducative proposée par l'ex-ministre de l'Education nationale, Joseph C. Bernard, et publiée le 15 février 1982 par le ministère d'alors, des cours d'initiation à la culture et à l'art sont mentionnés de manière officielle dans le cursus scolaire.

Après la fermeture du Conservatoire national d'art dramatique, aucun cours de théâtre n'était proposé dans une école secondaire, supérieure ou professionnelle jusqu'à la création de l'Enarts (l'Ecole nationale des arts) en 1982-1983. Malheureusement, cet établissement d'enseignement, le seul qui aurait pu assurer la formation d'une pépinière de comédiens

haïtiens, est passé à côté de ses objectifs pour n'avoir pas tenu compte des contraintes réelles du contexte social, économique et culturel haïtien, et n'ayant pas non plus le souci de mettre fin à la médiocrité qui a longtemps dominé l'approche étatique des questions culturelles. Au départ, cette école, tout comme le Théâtre national, n'était pas conçue à partir d'une politique culturelle globale et durable et d'une méthodologie adaptée aux groupes cibles. Face à ce manque, les intéressés se tournent le plus souvent vers une formation au rabais offerte par des groupes qui s'empressent de coller «pêle-mêle» l'étiquette «théâtre» sur les activités menées, ou vers des ateliers et stages de formation qui sont loin d'être suffisants pour amener au professionnalisme, ou encore vers une formation sur le tas qui ne serait pas à négliger si elle était accompagnée d'un travail méthodique et rigoureux.

PROBLÈME DE MÉCÉNAT

La production théâtrale est le plus souvent déficitaire en Haïti parce que cette dernière et l'art en général ne sont subventionnés par aucune structure étatique. Le coût de production a tendance à dépasser nettement les revenus. Des troupes s'évertuent à passer 4 à 6 mois à travailler sur un spectacle pour ne le présenter que deux ou trois fois.

De plus, le mécénat n'est pas érigé en système comme cela se fait dans la majorité des pays de la Caraïbe et de l'Amérique latine. Il est quasiment inexistant en Haïti. Les rares fois qu'il se fait, le choix est surtout basé sur du favoritisme. Les institutions, comme la fondation Connaissance et liberté (Fokal), qui comprennent la nécessité d'appuyer la cause culturelle et artistique en Haïti, sont très rares.

On ne peut pas se tourner non plus vers notre ministère de la Culture qui joue depuis son existence un rôle passif envers les centres, associations et groupes culturels. D'ailleurs, il n'en saurait être autrement car le budget alloué à ce ministère ne dépasse pas 3 % du budget national.

PERSPECTIVES DE RENOUVEAU

La crise que traverse le pays depuis quelques années engendre un certain ralentissement dans la création théâtrale. Certaines époques sont plus florissantes que d'autres, mais on est en droit d'affirmer que malgré toutes les difficultés citées plus haut, le théâtre et le métier de théâtre existent en Haïti. Le peu d'hommes et de femmes qui fonctionnent dans ce domaine arrivent, tant bien que mal et avec très peu de moyens, à répondre aux attentes du public. Même si nous ne sommes pas en mesure de dire qu'ils peuvent arriver à vivre de cet art.

Si le théâtre haïtien perdure à ne pas trouver la place qui lui convient dans le développement général du pays, c'est non seulement un problème d'infrastructure, mais surtout une

persistance à ne pas vouloir lier la culture au développement. On est en droit de se demander si les dirigeants veulent vraiment un développement national endogène et autocentré, car ils ont tendance à ne pas tenir compte des spécificités culturelles, des réalités de base et des traditions du pays.

« Loin d'être un obstacle à la modernisation, la culture est la clé du développement », nous dit Javez Perez de Cuellar. Il aurait suffi aux décideurs haïtiens de méditer sur cette phrase pour comprendre la problématique du développement national dans son approche moderne.

Le théâtre, à côté d'autres arts, a joué un grand rôle dans le développement des pays comme le Japon, Singapour, Taïwan. La culture a été le facteur déclenchant du développement, selon le sociologue Stephen Yeh. On est à l'heure des grands débats internationaux. On est membre de l'Institut international du théâtre lié à l'Unesco : a-t-on profité une fois de cette instance pour faire entendre notre voix sur la question théâtrale ou pour s'enrichir d'autres expériences ?

Des dégradations de tous ordres ont menacé notre héritage culturel au fil des temps. Notre théâtre a subi de grandes secousses de censure mais il a survécu à travers parfois un flot de sang. La théâtralité est dans les gestes qui accompagnent la parole de l'homme haïtien, dans ses attitudes.

Toujours en interrogeant la tradition, les auteurs dramatiques invitent à la quête d'un nouveau langage théâtral compatible avec les valeurs de solidarité et de promotion humaine indispensables à l'affirmation d'un pouvoir culturel national garant du développement.

Nous avons besoin de créer une dynamique socioculturelle qui mettrait en exergue le théâtre et l'art haïtien en général. Aujourd'hui, il est inconcevable de penser la promotion du théâtre haïtien, de le faire atteindre une modernité propre à nos angoisses, nos rires, nos perspectives, nos spécificités et notre quête de vie nouvelle, en dehors d'un plan national de développement qui embrasserait tous les domaines d'activités du pays : culturel, artistique, éducationnel, socio-économique etc. Plus que jamais, ce défi mérite d'être relevé. Soutenu par un public avisé et formé, le théâtre haïtien est appelé à exercer sa vocation de communication, de rencontre, de découverte, de connaissance auprès du peuple haïtien. A ce moment, à ce seul moment, il sera un métier valorisé et rentable à la fois pour le pays et pour celui qui le pratique.

VERS D'AUTRES PAYSAGES

Pour que les choses deviennent réalité, il faut d'abord les rêver, d'après Don Quichotte. Un rêve peut symboliser toute une époque, tout un voyage. Semence déjà, le rêve haïtien avait commencé à voyager bien avant 1804 et au-delà de notre indépendance, pour enfin atte-

rrir et prendre corps dans la création artistique. Et à travers ce voyage, malgré le côté sombre, des rayons lumineux semblent paraître et c'est à chacun de nous de les percevoir, les déceler.

Aujourd'hui, après deux siècles, nous voilà rassemblés autour de ce rêve dont le cheminement est beaucoup trop compliqué pour essayer de vous l'expliquer. Vivez-le tout simplement avec nous.

Fermez les yeux et essayez de percevoir ce pays qui se cherche. Essayez d'entendre des interrogations qui se posent dans tous les domaines. Essayez de concevoir un pays mis sur scène. Metteurs en scène, régisseurs, comédiens, spectateurs semblent tous être perdus parce qu'il n'y a pas d'éclairage. Ils cherchent partout la lumière. Et brusquement, elle semble apparaître à l'horizon et à cette occasion, à l'aube de la célébration de notre bicentenaire, nous formulons des vœux de succès et de courage à tous les comédiens et comédiennes du pays.

A tous les gens de théâtre ainsi qu'à tous ceux qui essayent de se frayer un chemin pour aboutir au théâtre, nous souhaitons longue vie. Enfin, à tous ceux qui se cherchent, qui cherchent sans arrêt la voix d'un théâtre «sans emphase, ni arrogance, sans frénésie spectaculaire», pour paraphraser Jacques Lasalle, «un théâtre insignifiant où l'image est suspendue, la voix blanche, presque dans le silence», à ceux-là, nous leur demandons d'aller jusqu'au bout du souffle.

Je dis aussi bonjour à ce visage qui est là, en face de moi, plus vrai qu'en songe, un « fou » planté au coin d'une rue à Léogane. Prodige... Si le moment pouvait être immortalisé ! A l'intérieur de cette voix gisaient les mystères et les maux de la condition humaine. J'ai fouillé jusque dans sa gestuelle, le drame de son expression me semblait appartenir au théâtre. Son corps, son visage, ses transfigurations, ses transes, ses révélations ; tout cela appartenait à un monde qu'il ne connaît pas, qu'il pense qu'il était peut-être tout seul à imaginer : le théâtre.

Vous l'auriez entendu, un simple chant populaire d'où se dégageait une sorte de délire passionné, mais la passion des mots sur son corps était encore plus essentielle.

Vous l'auriez vu, un corps, les deux bras levés vers je ne sais quel ciel, et à travers cette image, mon corps s'empare de ces mots/maux, de ce geste simple évocateur/invocat et profond de mystère. On dirait un théâtre où la scène, une rue, un immense espace de liberté, n'est pas séparée de la scène du monde.

Il ne faut pas chercher plus loin, il ne faut pas questionner ce geste, ni chercher son pourquoi et son comment. A travers ce comédien de la rue dont le geste fait corps avec le corps jusqu'à la mort, le théâtre était là, bien vivant. N'est-ce pas là une chose merveilleuse ?

ESCENARIOS Y TEATRALIDADES DE LA MEMORIA

Por Ileana Diéguez

*ARTICULAR HISTÓRICAMENTE LO PASADO NO SIGNIFICA
CONOCERLO «TAL Y COMO VERDADERAMENTE HA SIDO».*

*SIGNIFICA ADUEÑARSE DE UN RECUERDO
TAL Y COMO RELUMBRA EN EL INSTANTE DE UN PELIGRO*

W. BENJAMIN

*(...) NO CREO QUE LA MEMORIA SEA UN MÚSCULO;
MÁS BIEN ES UNA ARTERIA POR LA QUE PASAN,
ATROPELLÁNDOSE, LUGARES, OBJETOS, ROSTROS QUE FUERON,
ABRAZOS QUE NO DIMOS O QUE NO NOS DIERON...
ARÍSTIDES VARGAS, LA EDAD DE LA CIRUELA*

El arte de la memoria pasa por el vínculo entre el recuerdo, las imágenes y los lugares. Simónides de Ceos pudo recordar cada lugar que ocupaban los comensales aniquilados por el desplome del techo del salón donde Scoplas había ofrecido su banquete. La memoria, sin duda, es un recurso fundamental para la transmisión de los recuerdos y para que no desaparezcan las huellas de nuestro paso por la vida. Así nace el arte de la memoria, del recuento de los muertos al recordar el lugar que ellos ocupaban en las arquitecturas de la vida; o dicho de otro modo, de la posibilidad de representar el lugar de las personas y los objetos en acontecimientos del pasado inmediato o remoto.

Me interesa el pensamiento que plantea la memoria como un escenario, como un espacio representacional que tiene su propia teatralidad. Me interesa también la teatralidad que habita en el concepto mismo de representación, entendido este como un dispositivo que propicia el acto comunicacional y la configuración del lenguaje al poner en palabras imágenes, situaciones y objetos.

No entiendo la memoria como un suceso mental; subrayo su dimensión *performativa*, su irremediable vínculo con el cuerpo individual y colectivo, con la temporalidad y el diálogo. “No se trata ni de la voluntad de recordar ni de la asociativa ‘memoria involuntaria’ de Bergson o de Proust, sino de una *práctica*” que, como adelanta Grüner, “no tiene de antemano garantías de éxito” (168)¹³⁶.

La concepción de la memoria como un espacio teatral tiene un largo recorrido. En el siglo XVII, después de Giulio Camillo, el filósofo hermético Robert Fludd la explica como

¹³⁶ Eduardo Grüner, *Dicen que la memoria es el olvido. La cosa política o el acecho de lo real*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

un lugar donde se representan imágenes, creando un “teatro de la memoria” en el cual se desarrollan lugares reales y ficticios. La palabra “teatro” allí implica la condición de foro o de espacio escénico para la representación de la memoria. “Llamo teatro [al lugar en el que] se exponen todas las acciones de las palabras, de las oraciones, de las particularidades de un discurso o de las materias, como en un teatro público en el que se representan comedias y tragedias, precisó Fludd (cit. por Yates, 384)¹³⁷.

En *El Arte de la Memoria*, Frances Yates insiste en que el sistema de la memoria de Fludd es un reflejo del escenario del Teatro del Globo (374), explicando que “por el vocablo ‘teatro’ [Fludd] no entiende lo que nosotros habríamos de llamar teatro, edificio consistente en escenario y auditorio, sino que entiende solamente el escenario” (383).

En síntesis, este *sistema renacentista de la memoria* insiste en la metáfora del teatro como el espacio de representación, como el lugar en el que el mundo es pensado y representado desde la concepción de los poetas; planteando una importante desviación de la noción griega de *theatron* como el “lugar desde el cual se ve la escena” y se reflexiona el mundo desde la mirada del espectador.

El sistema renacentista estaba integrado por dos tipos de arte: el *ars rotunda* o *redonda*, compuesto de imágenes magnificadas y ficcionales con poder mágico, y el *ars quadrata* o *cuadrada* que utiliza imágenes corporales animadas o inanimadas comprometidas con “alguna especie de acción” (381, Yates). Otras fuentes clásicas han señalado la distinción entre lugares “reales” y lugares ficticios o imaginarios de la memoria (*Ad Herennium*, cit. por Yates, 382). Esta relación entre lo real y lo imaginario es también hoy un problema que nutre las miradas contemporáneas sobre el tema. La memoria es abordada como un espacio de llenados y vacíos — lo que podríamos entender como “los sistemas ocultistas de la memoria” o “lagunas” de las que hablaba Fludd —, de recuerdos y olvidos, de presencias nítidas y borrosas o incluso de huecos negros.

En el Archivo de la memoria no siempre se encuentran o recuperan las tarjetas o fichas. Está colmado de documentos ilegibles o borrosos: “Puedo ver la esquina y la calle pero no puedo recordar su nombre”, dice Bruna a Oscar; y Antonia conmina a José a soñar lo que ya no puede recordar. Estos personajes de Arístides Vargas¹³⁸ hablan de la memoria como un espacio de ausencias, de pérdidas irre recuperables, o quizás parcialmente recuperables gracias también a la invención. Así también lo manifestaba Kantor cuando se refería a la memoria como un “depósito de cadáveres” o un “albergue”. O como lo han enfrentado Miguel Rubio y el Grupo Yuyachkani cuando se plantean los dilemas representacionales de los Cuerpos Ausentes. Cuando La Candelaria emprende el viaje ritual hacia los nichos de memorias colectivas y personales, o cuando El Teatro de los Andes y el Teatro Varasanta exponen las paradojas de memorias silenciadas y de cuerpos que aún no han tenido duelo. En todas estas creaciones se tejen elementos documentales con lo ficcional, planteándonos una reflexión en torno a los

137 Frances Yates, *El arte de la memoria* (trad. Ignacio Gómez de Liaño), Madrid, Taurus, 1974.

138 Arístides Vargas, *Jardín de pulpos*, en *Teatro*, Quito, Eskeletra, 1997.

dispositivos y tácticas utilizadas por creadores actuales para abordar los complejos escenarios de la memoria desde el arte.

En la Ciudad de México la Máquina de Teatro, conducida por Juliana Faesler y Clarissa Malheiros, se ha planteado trabajar con el concepto de “ficción extrema”, concepto que en la definición de estas creadoras se mueve “en el límite de lo posible, lo real y el deseo” para abordar “la memoria como materia viva y experimental, como algo recobrado”¹³⁹ o ficcional. En 2007 estrenaron *Nezahualcóyotl, ecuación escénica de memoria y tiempos*, primera parte de un proyecto titulado La Trilogía Mexicana, estructurado en torno a tres personajes prehispánicos y al modo en que convive ese pasado con el presente. El espectáculo fue conceptualizado como “un espacio de intercambio de *realidades históricas y ficciones culturales*, entre el universo ‘pretérito’ y el ‘presente’ o la vida misma” (Faesler-Malheiros)¹⁴⁰, en el que *Nezahualcóyotl* se explora como un “objeto textual”, un *documento-signo-emblema* detonador de problemáticas culturales, políticas, históricas y contemporáneas. De manera que la investigación realizada sobre la iconografía mesoamericana y la mitología azteca se complementaba con otra investigación práctica, de campo o de vivencia en “Ciudad Neza”, municipio del Estado de México donde viven más de un millón de personas procedentes de distintas regiones del país. En el *cuerpo ficcional* se reunían dioses y *personajes reales*, se entretejían el presente cotidiano y el pasado mítico-histórico. Este *Nezahualcóyotl* teatral no representaba una *memoria nacional*, antes bien, tensiona la concepción de una historia solemnizada e interiorizada en el *constructo* de lo mexicano. El emblema mítico fue puesto a caminar en las evocaciones poéticas, en las rutas de los suburbios, en los grafitis subversivos, y quizás por ello fuera (es) tan buen detonador de esa vital hibridez que convoca la mexicanidad.

Indago la relación escena y realidad desde una reflexión que problematice la memoria como materia representacional de lo singular, como escenificaciones o puestas en relación cronotópicas, como teatralizaciones o performatividades, ejecuciones o corporizaciones singulares. No se trata de entender la memoria como algo global, histórico o nacional que sirve o es usada por la historia oficial. Me interesa aproximarme a memorias diferenciadas como tejido de experiencias que nos conforman y nos determinan, que explicitan los surcos de olvidos y proyectan el recuerdo hacia momentos sacrificiales: “La memoria como una manera de autosacrificio porque para actuar debe admitir sus límites esenciales frente a la realidad” (Horacio González, 30)¹⁴¹.

“¿No existe, entre los dos polos de la memoria individual y de la memoria colectiva, un plano intermedio de referencia en el que se realizan concretamente los intercambios

139 Juliana Faesler y Clarissa Malheiros, “Del tequila a la vigilia y de esto a la memoria como resistencia”, conferencia impartida en el Segundo Congreso Iberoamericano de Teatro: Discursos y caminos de la escena iberoamericana en el siglo XXI, Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia, 29 de septiembre-3 de octubre 2008.

140 Las cursivas son mías.

141 Horacio González, “La materia iconoclasta de la memoria”, en *Políticas de la memoria. Tensiones entre la palabra y la imagen*, (Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst eds.), Buenos Aires-México, Gorla/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007.

entre la memoria viva de las personas individuales y la memoria pública de las comunidades a las que pertenecemos?”, nos interroga Paul Ricoeur (170).¹⁴² En esta intersección vive no solo la licencia poética; vive ahí también nuestra propia imposibilidad ante el ejercicio de la memoria. Los escenarios personales de la memoria están permeados de huecos negros que en ocasiones no queremos o no podemos rellenar. Los escenarios colectivos y públicos de la memoria están determinados por aquella amnesia, pero, sobre todo, están dictaminados por la escritura oficial de lo que *debemos o no recordar*, lo que debemos *sacrificar dos veces*: en el instante del acontecimiento que borró la presencia de los *escenarios sociales*, y en el *escenario de nuestras memorias personales y colectivas*, pues las borraduras de las memorias colectivas van sedimentando borraduras en las memorias personales.

Los límites de la memoria frente a lo real pueden indicar espacios privilegiados para el arte cuando se trata de *re-presentar*, *evocar* o *colaborar* en la documentación de ficheros perdidos. La continuidad de la memoria se construye en la realidad-irreal, perfectamente imperfecta, y acabadamente inacabada del arte (González, 31). De allí que las estrategias directas o *indirectas* (en alusión a Grüner, 170) en las políticas de la memoria están asociadas a las maneras en que el arte trabaja para la reconstrucción o reinención de la ausencia, para la representación de algo perdido. O, sobre todo, para hacer visible lo que nos falta, lo que ha sido borrado y con nuestro silencio lo hemos consentido. Estos límites de la memoria la hacen emerger como un acto de autosacrificio, a la vez que como una acción que permite indagar en los secretos de los sacrificios.

Quiero detenerme en dos acciones realizadas en la Ciudad de México por el grupo Teatro Ojo, integrado por creadores procedentes de distintas disciplinas y dirigidos por Héctor Bourges. Me referiré a *S.R.E. visitas guiadas* (2007), y a *¡NO? Intervención y generación de imágenes-acciones en espacios públicos de la Ciudad de México a 40 años del movimiento estudiantil de 1968*, concebida inicialmente como un conjunto de diez acciones.

Durante la cuarta acción de este último proyecto, titulada “Silencio”, escuché que una persona preguntaba: “¿Dónde está el teatro? ¿es esto teatro?” Y no pude dejar de evocar una situación similar a la que Miguel Rubio hace referencia en *Notas sobre Teatro*¹⁴³:

“6 de mayo [1994, Lima]. Alguien que ha asistido a nuestros ensayos me ha preguntado si el trabajo que estamos montando es un espectáculo, una obra o qué. Me parece pertinente la pregunta y sólo tuve una respuesta: es un trabajo, una acción escénica, una cadena de acciones y de sensaciones escritas en el espacio.” (190).

Efectivamente, las acciones del Teatro Ojo no pueden ser enmarcadas en el concepto de “teatro”. Pienso que es necesario seguir abriendo estas cuestiones, en tiempos en los que seguimos discutiendo sobre las diferentes problemáticas que atañen al teatro, a la teatralidad y a la performance. Especialmente, en *SRE* y en *¡NO?*, se observa un adelgazamiento extremo de los dispositivos representacionales tradicionales; incluso, un debilitamiento extremo de la

142 Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Argentina-México, FCE, 2000.

143 Miguel Rubio, *Notas sobre teatro*, Minneapolis, University of Minnesota/Lima, Grupo Cultural Yuyachkani, 2001.

voluntad de representar o de escenificar mediante el principio de sustitución y/o de *mimesis*. Se trata de intervenciones en espacios públicos, cerrados y abiertos, que recurren a dispositivos ligeramente instalacionistas o performativos: disposición de objetos y accionar de cuerpos sin ninguna pretensión de ficcionalización (salvo breves instantes) en lugares no enmarcados para escenificar. Las caracteriza también cierta vocación documental: recuperación de textos históricos que son introducidos con otros formatos, muestra o exposición de materiales y *objetos encontrados*, revisitación de espacios urbanos cargados de memoria que suscitan la evocación de memorias en los espectadores.

Los referentes crítico-teóricos de estas creaciones, a mi modo de ver, están fuera del marco tradicional de lo que se entiende por “artes escénicas” cuando estas se piensan integradas por los “géneros escénicos” reconocidos como la danza, la ópera y el teatro. Si pensamos el *espacio escénico* como aquel que puede emerger en una intervención urbana, una obra arquitectónica o una instalación visual, donde sucede la construcción de una *situación poética* para ser mirada o performada por otros, entonces, las acciones del Teatro Ojo entran en el campo expandido de lo escénico.

De hecho, en las dos acciones referidas, encuentro ciertas resonancias de sucesos que tuvieron lugar en el campo de la arquitectura, del urbanismo o del arte efímero, y que han sido ejecutados como ejercicios de memoria. Pienso, por ejemplo, en los *recorridos* de Robert Smithson por los “monumentos” de Passaic, en New Jersey (1967), en las intervenciones en el paisaje del arquitecto Georges Descombes (1979) y, más recientemente, en la obra del artista visual Carlos Garaicoa, al proponer la arquitectura como un contenedor de memoria, del imaginario colectivo de la ciudad y del poder ideológico que la genera, planteando una relación violenta con la memoria colectiva y la imagen física de la ciudad, tal y como lo ensaya con los edificios-monumentos reducidos a ruinas en La Habana, donde expone la ciudad como “un libro que se ofrece al transeúnte”.

SER: visitas guiadas, fue concebida como una “intervención” al edificio donde estuvo ubicada la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, en un momento en que esta institución se trasladaba a otro espacio y se iniciaba allí la instalación del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, perteneciente a la UNAM, y donde hoy está ubicado el Memorial del 68. La “intervención” realizada por el Teatro Ojo tuvo el propósito, manifestado por sus propios protagonistas, de “dejar hablar a la realidad”¹⁴⁴ y huir de la ficción, de trabajar con el espacio y con los propios materiales allí encontrados: los “documentos exhumados”, los restos de lujosas vajillas, pasaportes nunca entregados, olvidadas cartas de amor, declaraciones, confesiones y conferencias de diplomáticos y políticos... El *recorrido* fue el dispositivo fundamental que integraba a los visitantes al espacio y a los materiales allí dispuestos. Se puede hablar de una dramaturgia que fue “estructurada a partir de la arquitectura, objetos encontrados, trayectos; y abierta a un proceso en el que la realidad fuera el árbitro absoluto” (Bourges). Entiéndase

¹⁴⁴ Héctor Bourges, “Lo que he pensado sobre S.R.E. *Visitas guiadas*”, texto escrito para el Desmontaje del mismo proyecto en el CITRU, junio de 2007. Todas las citas referidas como “Bourges” pertenecen a este mismo texto.

aquí que “la realidad” no solo estaba determinada por las circunstancias que imponía el lugar, sino también por la realidad que traía cada visitante y de la cual formaba parte su propia experiencia y memoria. Las reflexiones de uno de los participantes del equipo creador insiste en esta doble ubicación de “lo real” y en la función detonadora del mismo: “Intermediábamos entre lo ‘real’ que la Secretaría había abandonado en aquel espacio y lo ‘real’ que era nuestro invitado en aquel dispositivo” (Patricio Villarreal).¹⁴⁵

Los referidos *recorridos* de Smithson y Nancy Holt, en los que ocasionalmente participaron figuras como Claes Oldenburg, eran realizados como “operaciones de reconocimiento” (Marot, 70)¹⁴⁶ que buscaban documentar los “vacíos monumentales” que definen los vestigios de la memoria (79). Esta idea es la que me suscita ciertas cercanías entre los recorridos de Smithson y las visitas guiadas o más bien *acompañadas* desarrolladas por Teatro Ojo, pues los miembros del equipo más que guías especializados en proporcionar información sobre el lugar, eran los acompañantes de los visitantes, y, como ellos, iban a veces descubriendo fragmentos de historias a las que no pretendían monumentalizar. Aquellas visitas mostraban el anti-monumento, las ruinas que rebajaban el paradigma político-arquitectónico que había marcado aquel lugar.

Sin embargo, aquella que podría pensarse como una “*puesta en espacio* anti-romántica” — parafraseando a Marot (79) — sucedía en un espacio enmarcado por una memoria singular. El edificio intervenido está ubicado en Tlatelolco, con su paradigmática Plaza de las Tres Culturas, lugar que ha sido escenario de importantes acontecimientos en la historia de México y donde conviven: las ruinas de un centro ceremonial prehispánico sobre las que erigieron una iglesia los conquistadores católicos; el conjunto urbano construido en la década del sesenta e inspirado en el Movimiento Moderno que lideraron los arquitectos Walter Gropius, Mies Van der Rohe y Le Corbusier; y las huellas del terremoto de 1985, cuando se derrumbó uno de los edificios, provocando la demolición de otros más. Marcado por una memoria de sacrificios antiguos y contemporáneos, Tlatelolco parece haber devenido escenario sacrificial: el sacrificio del 13 de agosto de 1521, cuando Cuauhtémoc fue obligado a capitular ante Hernán Cortés, y se produjo una feroz matanza que dejó el sitio cubierto por miles de cadáveres de indígenas. El otro sacrificio es parte de nuestro pasado reciente: hace cuarenta años, el dos de octubre de 1968, conocido como la Matanza de Tlatelolco, en donde perdieron la vida y/o desaparecieron un número hasta hoy impreciso de jóvenes estudiantes, protagonistas del movimiento que en ese mismo año conmocionó al mundo y que también fue llamado como “Revolución cultural de 1968”. El crimen de Estado que allí tuvo lugar fue concebido y ordenado por el propio presidente de turno, Gustavo Díaz Ordaz, y su Secretario de Gobernación, Luis Echeverría.¹⁴⁷ El edificio que ocupara la Secretaría de Relaciones Exteriores formó parte de aquella

¹⁴⁵ Patricio Villarreal, “Visitas guiadas. Antigua SER Tlatelolco”, 2007. Texto proporcionado por el autor.

¹⁴⁶ Sébastien Marot, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

¹⁴⁷ La matanza de estudiantes organizada y ejecutada por altos mandos del gobierno mexicano en la Plaza de Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968, fue sin lugar a dudas un genocidio. Sin embargo, el 26 de marzo de 2009 un tribunal federal mexicano decidió exonerar de todo cargo a Luis Echeverría,

trágica escena, y en él se colocaron francotiradores que dispararon contra la multitud que se manifestaba. Desde aquella noche de octubre ese sitio está irremediablemente asociado a los sacrificios de Estado. Durante los recorridos que propiciaban las “visitas guiadas”, un telescopio ubicado en una de las ventanas del piso 19 nos descubría la frase “Carnicería y tocinería” que señalaba un local comercial en la planta baja del edificio Chihuahua. Sin pretensiones de representación el equipo creador apelaba al efecto de evocación.

Retomo una extensa reflexión del director de la acción, por la importancia que revisite la información que ella contiene:

El dispositivo dejaba gran parte de la creación al visitante y a las circunstancias específicas en las que se daba cada visita. Si bien la duración y el diseño de los cuatro diferentes recorridos eran precisos, lo que ocurría al interior de cada uno de ellos era muy flexible. En realidad, se trataba de articular conversaciones en el más amplio sentido de la palabra; conversaciones que permitieran no solo establecer una cierta relación entre los guías y los visitantes, sino también entre los propios visitantes, provocando encuentros en algunos puntos de los recorridos; y especialmente, propiciar conversaciones entre el visitante y su memoria (recuerdos ligados directamente con experiencias vividas en el edificio, en la zona, etc.), entre el visitante y la ciudad, entre el visitante y la realidad que lo rodeaba (Bourges)¹⁴⁸.

De manera que, más que espectadores, había colaboradores y co-creadores de una experiencia que recordaba el anhelo de Adorno en torno a una estética de la participación. Me detengo en dos elementos claves en la estructuración de esta acción para considerar cómo actúan las estrategias artísticas en las escenificaciones y políticas de las memorias. Me refiero al propósito de ofrecer una “visita guiada” a un grupo selecto de cuatro espectadores, y a la “premisa” de “trabajar únicamente con el material encontrado”.

¿Qué expectativas se crean cuando se declara que el objeto de exploración estaba en la posible relación entre los invitados y el edificio? ¿Qué implicaba que los invitados no basaran el círculo de amigos, de artistas e intelectuales, de espectadores medios que suelen acompañar los experimentos escénicos en la ciudad? ¿Cómo leer que en aquella indagación de la memoria no fueron invitados los vecinos del complejo habitacional Tlatelolco que rodeó durante años esa arquitectura, símbolo del poder político del país? ¿Cómo podrían detonar diferentes tejidos las memorias locales según los territorios, zonas y estratos sociales de las ciudades? ¿Cuáles son entonces las memorias en conflicto que representan los hacedores de discursos y relatos, cuáles los relatos singularizados que cada sector o clase social produce según la constitución de sus memorias?

principal responsable de los hechos.

148 Del texto de Héctor Bourges, anteriormente citado.

En un contexto marcado por omisiones respecto, incluso, a los mismos hechos ocurridos en los alrededores de ese edificio, desde el cual se tomaron decisiones que horadaron irremediablemente hasta hoy el tejido social, se elige no hurgar en *las trazas* y trabajar en cambio sobre su *temporalidad acumulativa*: sobre un lugar en ruinas se exhiben los amontonamientos de desechos, cual trabajo de arqueólogos. Y es aquí donde la utilización de lo documental como exposición, como *ready made*, objeto encontrado, sin deconstruir el propio discurso de esos documentos, hace que nos preguntemos ¿cómo actúan las estrategias para escenificar, convocar, visibilizar o alisar, las tramas de la memoria?, ¿qué politicidad generan, hacia dónde y desde dónde actúan?

Traer las cosas del pasado y ponerlas a actuar sobre otro escenario fue quizás para Walter Benjamin un modo de reconstrucción de la experiencia en correspondencia con el momento actual: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro”.¹⁴⁹

La memoria es un campo de lucha simbólico que implica — como apunta Nelly Richard — ir más allá de “la lógica del *documento* o del *monumento*”, “más allá del archivo museístico y de las conmemoraciones”¹⁵⁰ o recordatorios petrificadores que *clausuran* el pasado. La no inclusión de las memorias locales no hace sino alisar los pliegues y capas que constituyen la densidad y las irregularidades en su complejo y accidentado territorio. La escenificación y performatividad de la memoria implica posicionamientos, tensiones, para hacer emerger o dar voz a los relatos prohibidos. Implica escenificar a contrapelo, ejecutar los contra-relatos y practicar políticas de obscenidad.

Si el término obscenidad alude al acto de mostrar lo que debería estar “fuera de escena”, lo que no se debe mostrar, me interesa el uso consciente de la obscenidad como estrategia para las escrituras y prácticas de la memoria cuando estas trabajan en torno a lo que pretende ser borrado o puesto fuera de la escena oficial. Las políticas de obscenidad en las *trazas* de la memoria pasan por la problemática de *recordar lo prohibido o lo indebido*, tal y como lo han ejecutado los miembros de HIJOS en Argentina o en México. Si lo obsceno es aquello que debe estar fuera de escena por “impropio”, las políticas de obscenidad se ejercitan en poner en escena lo que se relega a estar fuera de ella. Se trata del uso de la obscenidad como estrategia para visibilizar e incomodar, poner a contra-regla, para “no aportar [más] silencio al silencio” (Casullo en Lorenzano, 12).¹⁵¹

Cuando el propio equipo de creadores que intervino la ex SRE se planteó: “Partir de la desmemoria, de la indolencia, de la ausencia de referentes desde donde se trabaja siempre y dialogar con ello, no fingir un discurso comprometido con lo que no sabemos aún cómo

149 Tesis de Filosofía de la Historia, Madrid, Taurus, 1973.

150 Presentación de N. Richard a *Políticas y estéticas de la memoria*, libro del que es también editora. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

151 Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst (eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires-México, Gorla/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007.

vincularnos”, lo que se devela está más allá de una evidencia estética; se trata de las roturas y borrones impuestos a la memoria desde la tinta del poder a través de formas socialmente inducidas para la amnesia. En el catálogo que presenta el Memorial del 68, actualmente instalado en el edificio de la ex SRE, Carlos Monsiváis¹⁵² habla de la “amnesia inducida” por la maquinaria del Partido de la Revolución Institucionalizada (PRI) y que hasta la fecha cosecha resultados increíbles.

La memoria histórica-monumental que se construye desde la oficialidad es un montaje pedagógico que exorciza lo diferente (Trigo, 405)¹⁵³ y opera mediante una “economía política de la memoria”: economizar el discurso, restar aquellos acontecimientos que exceden la medida, que ponen en crisis los relatos de representación histórico-nacional donde los excedentes, los localismos y los “fuera de la norma” no pueden ser tenidos en cuenta.

Quizás a estas experiencias de “amputaciones” aludía una invitada a la *Visita Guiada* en la SRE cuando anotaba que aquella acción rememoraba “en su interior un pasado indecible” y se preguntaba “si el dispositivo no fue rebasado por la realidad, por la ausencia-presencia del edificio, de la institución, del pasado, del porvenir”. “Nosotros fuimos los testigos de la huella de aquello que nos estaba prohibido mirar”.¹⁵⁴ En todo caso, pienso, fuimos los *voyeuristas* de la obscenidad, de aquello que no estaba o no se debía mostrar, y, sin embargo, y no precisamente a contrapelo, se dejó ver para un microcírculo selecto.

De cualquier manera, bajo aquellos escombros de objetos olvidados, de burocracia mal disimulada, de políticas siniestras, se difuminaban — ¿se borraban? — detritus de cuerpos reducidos a insignificantes números, y a los que se les sigue sacrificando dos veces. Tlatelolco es un territorio de palimpsestos, de escrituras que se tapan unas a otras, donde se mezclan viejos y nuevos ritos sacrificiales, edificios que caen, zapatos sin cuerpos sobre la losa fría de la noche.

Un año después de *S.R.E. Visitas Guiadas*, y en el contexto de rememoraciones de los cuarenta años del movimiento estudiantil de 1968, el Teatro Ojo se propone abordar esta problemática. Compleja, sobre todo, por “los velos de silencio” que se han extendido sobre ella, y porque abarca los tejidos tanto de la llamada “memoria colectiva” como de las múltiples memorias personales. En los escenarios donde se aceptan las responsabilidades derivadas y el perdón justificado por la “culpa colectiva”, se debate sobre la necesidad de dar lugar a las “memorias singularizadas”, de aproximarnos a las memorias de manera diferenciada.¹⁵⁵ La discusión de la “memoria colectiva” y sus usos pasa por la necesidad de desmontar las llamadas “responsabilidades colectivas”.

152 Carlos Monsiváis, “El 68: las funciones institucionales de la memoria”, en *Memorial del 68*, Compilación de Álvaro Vázquez Mantecón, México, UNAM, Gobierno del Distrito Federal-Secretaría de Cultura, Turner, 2007.

153 Abril Trigo, “Entre la globalización de la memoria y las memorias de la globalización (Apuntes)”, en *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, op. cit.

154 María Sordo, “Restos de una visita”, mayo-junio, 2008.

155 Ver Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Valladolid, Trotta, 1995.

Esta tensión atraviesa las memorias del 68 en México. Los acontecimientos que culminaron con la masacre del 2 de octubre de ese año en la Plaza de Tlatelolco en la Ciudad de México sobreviven entre el silencio, los olvidos, los recuerdos a medias, las borraduras y la amnesia oficial. Más allá de las políticas de la lisura que congelan la memoria en una placa conmemorativa, colocando la tarja fúnebre que las reduce a un hecho más en los cementerios de la historia, el 68, con sus propósitos y sus muertos, es una herida sin cicatrizar que sigue perturbando las memorias de una ciudad, por no decir de un país.

El proyecto *¡NO?*, desarrollado entre los meses de agosto y octubre del 2008, generó una serie de intervenciones y de imágenes-acciones en los espacios públicos de la ciudad. Recurriendo a dispositivos diversos, estas acciones pensadas para sitios específicos, se proponían evocar relatos específicos ocurridos en los propios espacios a intervenir: las diversas performances eran “alusivas a las fechas que marcaron el proceso del movimiento”, declaró su director Héctor Bourgues.¹⁵⁶

En los espacios de una ciudad habitan los tejidos de la memoria, singulares y plurales. Desde que el pensamiento renacentista planteara los sistemas de la memoria como sistemas de espacios arquitectónicos (Marot, 19), la arquitectura deviene “instrumento de memoria”, pues la memoria es entendida “como materia, como dimensión de la arquitectura” (11)¹⁵⁷. Según Maurice Halbwachs “no hay memoria colectiva que se desarrolle fuera de un marco espacial” (cit. por Marot, 57)¹⁵⁸, donde ella permanece “como una imagen inmóvil del tiempo”. Creo que esos marcos espaciales aparentemente inmovilizados o detenidos en el tiempo son precisamente movilizados o atravesados por las memorias singulares, aquellas que se vinculan a lo que Ricoeur llamó “el olvido positivo” o “olvido de reserva”.

La memoria también se ha definido como “lucha contra el olvido”(532)¹⁵⁹: “el olvido es el reto por excelencia opuesto a la ambición de fiabilidad de la memoria”(Ricoeur, 533), y está polarizado entre dos grandes figuras: el olvido por borrado o destrucción de la huella (exterior o documental) – aquel que generalmente se impone desde un espacio exterior de autoridad ajeno a nuestro deseo y que Ricoeur renombra como “olvido definitivo” –, y el “olvido de reserva”(535) – la supervivencia de imágenes que habitan en la intimidad de latentes recuerdos personales y que se configura como “olvido reversible”(536).

Pienso que la tensión entre un “olvido definitivo” promovido por una política de “amnesia inducida” para la construcción de una dirigida “memoria colectiva”, y el “olvido de reserva” del que emergen imágenes y acontecimientos que reconstruyen nuestras memorias personales, fue un móvil fundamental en la construcción del proyecto *¡NO?*, cuyo nombre se inscribe entre la pregunta y el asombro, pero, sobre todo como un punto de partida que disiente y provoca.

156 “Cuarenta años del movimiento estudiantil de 1968. El grupo Teatro Ojo presenta el proyecto *¡NO?*”. *Cartelera UNAM*, 20 de agosto de 2008.

157 Sébastien Marot, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

158 Maurice Halbwachs es un teórico fundamental del concepto de memoria colectiva, autor de *La mémoire collective*, 1950.

159 Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*. Argentina-México, FCE, 2000.

Si “la desmemoria, de la indolencia, de la ausencia de referentes”, como manifestaba Bourges, fue un detonante en la construcción de *SER: Visita Guiada*, tratándose, sobre todo, de un grupo conformado por personas en su mayoría nacidas después del 68, el proyecto *¡NO?* — concebido como un conjunto de acciones a ser realizadas en los espacios de la ciudad de México cual *teatro urbano* de acciones reales — atravesó, horadó, la “amnesia inducida” y los relatos de una maquillada “memoria histórica”.

Al proponerse evocar *in situ* las prácticas realizadas por un movimiento que hizo de la calle su principal escenario, el Teatro Ojo exploró la ciudad como teatro de la memoria, realizando un mapeo de lugares emblemáticos. En la construcción del proyecto se cruzaron “saberes” acumulados y transmitidos por las llamadas “memorias colectivas” y “memorias históricas”, pero en las que también se aloja el “olvido definitivo” y el “olvido de reserva”. Sobre las borraduras que han ido nutriendo la “amnesia colectiva” se generaron micro-performances que se diseminaron por diversos espacios de la ciudad. Una especie de proyecto cartográfico que recurría al arte de la memoria inscripta en los espacios urbanos, cual *texto performativo* impreso en la arquitectura y los trazados públicos, y ejecutado en un otro tiempo real.

Si como dice Horacio González, “el arte es una forma sacrificial de la memoria”, o como preferiría recuperar ahora: un tejido de tácticas para conjurar las “infinitas retiradas de la memoria”(28), en este conjunto de acciones percibí formas de evocar más que representar los relatos silenciados, dichos en voz baja o con reserva, del traumático 68. Y digo trauma porque no han hecho más que prolongarse los efectos físicos y emocionales ante un duelo que ni siquiera ha podido realizarse, pues tampoco se ha propiciado un espacio para que la justicia escuche y tenga en cuenta las voces de los afectados y menos ha tenido lugar el esclarecimiento o reconocimiento de responsabilidades. Todo lo contrario: una negación y liberación absoluta de responsabilidades. Un “vacío de representación” circunda los discursos oficiales en torno al movimiento estudiantil de 1968 en México, y, por contraste, un discurso cargado de *pathos*, de ira ante tantos años de impunidad y silencio, es el que predomina en los relatos a contrapelo.

Pienso que ante la demanda que un vacío representacional impone, el recurso de *evocar* en lugar de *representar la memoria* fue una táctica que permitió al Teatro Ojo explorar lugares y miradas más allá del deber histórico, y en la que fue decisiva el *procedimiento*, el *cómo* se construyeron las acciones. Ante un movimiento que formó parte de toda una oleada internacional que postulaba el principio de “la imaginación al poder” y propiciaba cambios en los discursos de la protesta política, la búsqueda de formas no tradicionales era prácticamente una cuestión de coherencia discursiva. Esta inclinación a evocar, a no representar con las formas de la sustitución, o en todo caso a re-presentar/convocar los imaginarios (im)posibles de la memoria singular, también nos enfrenta al “espacio de lo imposible” que irremediamente genera la muerte violenta, “esa forma política” que, como expresa Grüner, “ninguna materialidad de la escritura puede representar, y que ninguna memoria voluntaria puede restaurar, sobre todo cuando faltan los cuerpos” (Grüner, 168). Y a pesar de la imposible restauración

que implica cualquier vínculo con la memoria de los muertos, es en relación a la consecuencia última y fatal de esa “forma política”: los violentos hechos del 2 de octubre y su escenario en la Plaza de Tlatelolco, donde señalaría una ausencia de evocación específica en el proyecto *¡No?*.

La “pulsión cartográfica”¹⁶⁰ que reinventa el sentido de los lugares al evocar lo que allí *hubo* en diálogo y/o contraste con lo que *hay* — “lo que ha desaparecido merece ser evocado”, tal y como la desarrolló Georges Descombes en sus intervenciones arquitectónicas — propiciaba la introducción de elementos que reinstalaron fragmentos de memorias. En la construcción y realización de *¡NO?*, el grupo recurrió a la introducción de diversos elementos como testimonios, videos, escritos paradigmáticos, cartas, mantas y volantes, libros, discursos y textos sonoros, slogans y objetos, a modo de instrumentos que propiciaran esos “destellos de memoria”. Tejiendo recursos documentales y poéticos, también se introdujeron objetos contruidos, en los que se grababa una huella, un texto, una imagen, como apelando al recurso de evocación.

Más que representar acontecimientos se buscaron estrategias para provocar las memorias singulares, sin pretender adaptarlas a ningún patrón icónico o político. La disposición de elementos en los espacios de la memoria urbana y social que invitaba a los espectadores a participar, buscaba detonar las teatralidades de los imaginarios personales en diálogo o contraste con los relatos de las domesticadas memorias colectivas.

El carácter especialmente relacional que define las últimas creaciones del Teatro Ojo está dado al construirse como intervenciones poéticas que buscan detonar, interrogar o provocar el tejido social y urbano, y al hacer de los espectadores participantes que reconfiguran las acciones según el grado de colaboración. Estas *maneras de hacer* se instalan en la *procesualidad*, antes que en la *objetualización* de la *obra de arte*. Pienso incluso que la frase “obra de arte” podría ser pretenciosa al referirse a acciones que se construyen como *prácticas específicas para espacios específicos de memorias singulares*. Imaginar estas acciones en otros espacios y/o contextos implicaría la reconstrucción total de las mismas.

Pensar estas prácticas implica también buscar otras maneras de cartografiar la escena actual. No se trata de textos que sobreviven el tiempo de la escritura y entran en los relatos de la universalidad. Tampoco se trata de sistemas de creación que fijan modelos para la historia del teatro. Expandiendo el campo de lo que hemos entendido o practicado como “teatro”, estas prácticas no solo habitan en la frontera de las artes, sino en las fronteras de los campos ficcionales y reales, y tal vez, sean apenas pequeños testimonios de las miradas y los actos que van escribiendo los efímeros relatos de las *artes vivas* de cada tiempo y lugar.

MÉXICO, NOVIEMBRE 2008-ABRIL 2009

160 Este es un concepto propuesto por la crítica norteamericana Elissa Rosenberg al estudiar las intervenciones arquitectónicas de Georges Descombes. Ver *Suburbanismo y el arte de la memoria*, ya citado.

DRAMATURGIA DE LAS DIDASCALIAS

Por Guillermo Schmidhuber de la Mora

Un texto dramático posee dos discursos: el dialógico y el didascálico. Al principio y final de cada escena y en medio de los diálogos, aparecen infinidad de textos carentes de dramatismo, que están escritos generalmente con letra cursiva y amurallados entre paréntesis; son las llamadas acotaciones, y más académicamente, didascalias. Con ellas el dramaturgo propone advertencias para la mejor decodificación de las acciones de los personajes y expresa precisiones para la mejor comprensión del proceso de comunicación entre los personajes. Durante el proceso de crear una obra dramática, el autor ubica la acción dentro de un espacio



“Cada generación quiere su 68”, Proyecto ¡NO!, Teatro Ojo, intervención en el Zócalo de la Ciudad de México, 27 de agosto de 2008. Foto Ileana Diéguez.

escénico — teatro, plaza, sala de palacio, etc. — y visualiza a los personajes en su escenario mental, ante un público pensante, en el que se autoincluye. Por medio de las didascalias, el lector puede vislumbrar el trabajo mental que llevó a cabo el dramaturgo durante la creación de la pieza: si las acotaciones son profusas, cabe conjeturar que el dramaturgo visualizó una

prepuesta escénica bajo su propia batuta; mas no es posible inferir que la prefiguración en la mente del dramaturgo fuera embrionaria por la sola parquedad de las acotaciones. El presente apartado aspira a ser un acercamiento crítico e histórico a las didascalias, elemento del texto dramático que inexplicablemente ha recibido esporádica atención de la crítica especializada.

A continuación propondremos una apreciación de estos signos dramáticos y una tipología correspondiente. Primeramente, sorprende constatar que así como el diálogo pertenece por antonomasia al género teatral, las acotaciones poseen suficientes características para pertenecer a un discurso narrativo:

- Poseen un narrador.
- El narrador está en tercera persona del singular.
- Las acotaciones son signos comparables a aquellos utilizados en el género narrativo para describir los espacios circundantes y las apariencias físicas y emocionales de los personajes.

Como ejemplo de la similitud analógica de las descripciones narrativas y las acotaciones dramáticas, conviene citar un hecho patente en la obra de Anton Chéjov, quien escribió cuentos que más tarde adaptó al teatro. A continuación se comparan textos paralelos del cuento *Una criatura indefensa* y de la obra teatral breve *El aniversario*, ambas de Chéjov.

Cuento. El solicitante... cogió la solicitud y empezó a leerla.

Teatro. SCHIPUCHIN. (Coge la solicitud y, siempre de pie, la recorre con los ojos)

Cuento. Cuando Kistunov hubo terminado de recibir a los solicitantes entró en su despacho, donde firmó unos diez papeles.

Teatro. SCHIPUCHIN. (Hace un gesto de impaciencia y entra en la sala de empleados.)

Cuento. ...golpeando con un dedo la mesa y después su propia frente...

Teatro. (Dando con el dedo unos golpecitos en la mesa y llevándoselo después a la frente.)

Cuento. ...se ofendió la vieja...

Teatro (Ofendida.)

Cuento. Espiró todo el aire que contenían sus pulmones...

Teatro. (Suspirando.)¹⁶¹

¹⁶¹ Anton Chéjov, "Una criatura indefensa" (cuento), en *Cuentos escogidos*, México, Porrúa, 1999, p. 203-6; *Aniversario. Jugete cómico*, en *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 919-45.

A pesar de que únicamente repite el nombre de un personaje — la señora Shukina, en el cuento, y Morchutkina, en la pieza — varias de las descripciones en la narración son coincidentes con las acotaciones de la obra teatral escrita por Chéjov años después de la narración.

Benito Pérez Galdós escribe *El abuelo* en 1897 en una forma de novela dialogada, cuyas descripciones de lugares, formas y emociones son convertidas en acotaciones. El mismo autor adaptó su novela a la escena y la estrenó en 1905. Vaya como ejemplo la descripción final de la novela dialogada (¿acotación?):

Huyen hacia occidente. D. Pío, conocedor de los senderos y atajos, va delante guiando. A ratitos, Dolly, por no cansar al abuelo, se desprende de los brazos de él y anda. Desaparecen en las lomas que separan el término de Jerusa del de Rocamor. En la aldea de este nombre y en una pobre casa de labor, les da generosa y cordial hospitalidad un matrimonio dedicado a la cría de carneros y vacas; gente sencilla; un par de viejos honradísimos y joviales, que allí habían nacido, y allí moraban desde tiempo inmemorial...¹⁶²

Galdós mismo afirma en el prólogo de esta novela dialogada la cercanía de algunos elementos dramáticos y narrativos; según sus palabras: “El Teatro no es más que la condensación y acopladura de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres” (VII). En esta novela dialogada, las acotaciones son descripciones pertenecientes a la novelística y constituyen en la mente del público, al que Galdós califica de “genio leyente”, imágenes de lugares y acciones que pudieran hoy entenderse como movimientos de cámara de un guión cinematográfico.

La novela *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, muestra paralelismos narrativos con su adaptación teatral elaborada por el mismo autor en 1938. Comprobaremos que las descripciones de la novela son transformadas en acotaciones dramáticas. Cita de la novela:

*...Una cazuela en la diestra y tres tortillas en taco en la otra mano... se acercó al cántaro y, levantándolo a dos manos, bebió agua a borbotones... el cuartito se alumbraba por una mecha de sebo. En un rincón descansaban un yugo, un arado, un otate y otros aperos de labranza. Del techo pendían cuerdas sosteniendo un viejo molde de adobes, que servía de cama, y sobre mantas y desteñidas hila-chas dormía un niño.*¹⁶³

Cita de la acotación teatral:

El interior de un jacal con puerta a la izquierda que da en plena montaña. Una mecha de sebo en una cazuela enhollinada y rota y las llamas del fogón al ras,

162 Benito Pérez Galdós, *El abuelo*, Madrid, Viuda de Tello, 1897, p. 423.

163 Mariano Azuela, *Los de abajo*, New York, Appleton, 1939, p. 1.

*alumbran la escena. En el interior del jacal se ven reclinados en el rincón del lado izquierdo, un arado, un yugo, un timón, un gran canasto de otate guarnecido de correas de cuero y coyundas suspendidas de una estaca clavada en los adobes del muro... Del centro del techo pende la cuna forjada con un molde de hacer adobes. Un cántaro de agua cerca del fogón.*¹⁶⁴

La acotación pertenece, por naturaleza, a un discurso narrativo a pesar de ser un elemento *sine qua non* del drama, borrando así una vez más las fronteras poco diáfanas entre los tres géneros literarios: la novela originada por la épica clásica; la poesía proveniente de la lírica; y el teatro heredero de las representaciones báquicas.

En la novela hispanoamericana moderna podemos encontrar experimentos narrativos que transforman las descripciones en acotaciones, de tal forma que el lector decodifica únicamente diálogos y acotaciones, como en *La muerte de la mujer araña* (1977), del argentino Manuel Puig, acaso como resultado de su formación como guionista de cine.

SEMIÓTICA DE LA DIDASCALIA

La semiología hace dos aportaciones teóricas al estudio de las acotaciones. Por una parte, Patrice Pavis afirma que son textos metalingüísticos en cuanto crean una realidad de orden superior que puede ser imaginada por el lector o presenciada por el público con signos que no son reductibles al solo texto:

La representación vale tanto como realidad física que como acto imaginario del espectáculo. Ningún metalenguaje adecuado ha logrado hasta ahora describirla y pierde mucho cuando es traducida a un texto escénico.¹⁶⁵

Por otra parte, Ingarden afirma que toda obra dramática posee un texto primario, el dialogado, y un texto secundario, la acotación:

Ambos textos mantienen una relación dialéctica: el texto de los actores permite entrever la manera en que el texto debe ser enunciado, y complementa las indicaciones escénicas. Inversamente, el texto secundario explica la acción de los personajes y, por lo tanto, el sentido de sus discursos... Esta concepción estética parte del principio de que el autor tenía, al escribir, cierta visión/visualización de la escena que la puesta sobre el escenario debe restituir.¹⁶⁶

La escuela semiótica formalista hace una distinción entre el lenguaje común orientado a la comunicación y el lenguaje literario que se vuelve opaco y que invita al lector/escuchante a poner su atención tanto en el significado como en el significante, es decir, en la

164 Mariano Azuela, *Los de abajo*, en *Teatro*, México, Ediciones Botas, 1938, p. 15.

165 P. Pavis, *Diccionario*, p. 122 y 136-7.

166 Cita de Pavis, p. 505, en referencia de R. Ingarden, « Les fonctions du langage au Théâtre », en *Poétique* 8, 1971, p. 221.

literaturidad según Jakobson.¹⁶⁷

Cuando las acotaciones se asemejan al lenguaje no literario, por ejemplo, a las instrucciones de cómo ensamblar una computadora, son meras advertencias de cómo escenificar la pieza; sin embargo, si las acotaciones están literaturizadas, es decir, poseen un lenguaje opaco que invita a ver mayormente los significantes en vez de los significados, estamos frente a acotaciones literarias que perfilan al dramaturgo, su percepción del mundo, el estilo y su intención al escribir la pieza.

Cuando la acotación está ligada a la función informativa-referencial del lenguaje, es acotación denotativa; mientras que llega a ser connotativa cuando la acotación “tiñe” el contexto en que se encuentra con su polisemia. En una palabra, si las acotaciones pueden ser entendidas fuera de texto de la obra teatral, son denotativas; mientras que son connotativas si su rico significado sólo puede ser comprendido dentro del discurso dramático.

El dramaturgo crea personas, acciones y conflictos, pero también objetos y recintos que están ubicados en un horizonte que va más allá de la vista del público. Las acotaciones deben incluir los objetos que son de imperiosa utilidad para la acción dramática; si se muestra una pistola, el público sospecha que va a ser usada, en cambio, en la vida real, no existe correspondencia y la presencia de objetos es aleatoria. Los semiólogos han apuntado la teatralización de los objetos al estar en el escenario, así una silla se transforma en un elemento en relación espacial y proxémica con los demás objetos, incluyendo el cuerpo humano; entendiendo la proxemia como la ciencia que estudia los movimientos humanos en espacio cerrados.

EL ORIGEN DE LAS DIDASCALIAS

Los griegos llamaron *didascalia* –διδασκαλία– a las advertencias o instrucciones dadas por los poetas dramáticos a los actores acerca de la manera de interpretar los textos dramáticos. Más aún, en Grecia coexistió una forma poética calificada de poema didáctico o didascalio con el que se “enseñaba deleitando” acaso por no haber aún escritura y que así podía memorizarse pues sus elementos rítmicos y fonéticos facilitaban la memorización.

Cuando el teatro como género estaba en proceso de formación, el verbo griego sinónimo de representación teatral era *didascalía*, διδασκαλία, que quiere decir, “el maestro” y la palabra técnica para mencionar al director de la representación era *didáscalus* (διδασκαλος) o “maestro”. Como lo menciona Roy C. Flickinger:

Al inicio el *didáscalus* y el autor eran idénticos, por la razón de que los poetas primitivos enseñaban al corouta lo que tenían que cantar, los poetas en el período de un solo actor llevaron a cabo las partes histriónicas ellos mismos, pero aún tenían que enseñar al corouta su papel, y hasta cuando ellos dejaron de actuar en sus obras ellos aún continuaron entrenando a quienes lo hacían.¹⁶⁸

167 D.W. Fokkema y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, sf, p. 30.

168 *The Greek Theater and its Drama*, Chicago, The Chicago University Press, 1960. Cita p. 318 y



Intervenciones y generación de imágenes-acciones en espacios públicos de la Ciudad de México a 40 años del Movimiento Estudiantil de 1968.
Teatro Ojo, México, DF, 2008.

Programación:

Acción 1. Cada generación quiere su 68

27 agosto. Miércoles. 14:00 a 18:00 hrs.
Zócalo de la Ciudad de México, Centro Histórico

Acción 2. Hasta donde estemos obligados a llegar, llegaremos

1 septiembre. Lunes. 10:00 hrs. en adelante
Trayecto Donceles-Tlatelolco

Acción 3. Mural efímero

8 septiembre. Lunes. 10:00 a 17:00 hrs.
Ciudad Universitaria. Costado norte de Rectoría UNAM

Acción 4. Silencio

12 septiembre. Viernes. 14:00 a 18:00 hrs.
Microbuses de la Ruta 2 (Auditorio- Zócalo)
Paseo de la Reforma, Av. Juárez, Madero, Zócalo

Acción 5. Y nos levantaremos cuando se nos dé la gana...

18 de septiembre. Jueves. 10:00 a 14:00 hrs.
Islas de Ciudad Universitaria, a un costado de la Facultad de Filosofía y Letras UNAM

Acción 6. Olvidemos el 68 pero no su estilo

22 septiembre. Lunes. Todo el día
Zona Rosa. Corredor Génova #78, #79 B y #79 A.

Acción 7. Homenaje al sereno

27 septiembre. Sábado. 14:00 a 18:00 hrs.
Glorieta del Metro Insurgentes

Acción 8. "V"

3 octubre. Viernes. Todo el día
Unidad Habitacional Tlatelolco, Edificio Chihuahua

Acción 9. esa "C" esa "M"

8 octubre. Miércoles. Horario por confirmar
Lecumberri, Archivo General de la Nación
Eduardo Molina y Albañiles

Acción 10. Pienso, luego me rebelo

12 octubre. Domingo. 12:00 hrs.
Estadio México 68, Ciudad Universitaria UNAM

Teatro Ojo: Héctor Bourges, Gabrielle Rapp, Patricio Villarreal Ávila,
Laura Furlan, Sheila Flores, Jorge A. Pérez Escamilla, Kerygma Flores,
Emanuel Bourges, Pablo Rapp.

<http://www.otrooctubre.blogspot.com>

Correo electrónico: teatro_ojo@yahoo.com



Programa con las acciones que integraron el Proyecto ¿NO? realizado por Teatro Ojo

En forma minuciosa se especificaban estas enseñanzas que tuvieron gran interés histórico y literario en el teatro griego. Con ellas el autor precisaba la colocación de los intérpretes en la escena, instruía al coro, designaba los primeros y segundos papeles, transmitía a los actores las emociones de los personajes y el espíritu que debían encarnar. Con el tiempo se calificó, por extensión, de didascalias o corodidascalias a la representación de la tragedia o comedia, y más tarde hasta a la misma obra dramática. Por esta razón se daba el nombre de *Didascalie* al grupo de cuatro obras o tetralogía, de las cuales sólo se conservó *La Orestíada*, de Esquilo (548 a C.), con sus tres tragedias, *Agamemnon*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*, y por desgracia se ha perdido el drama satírico correspondiente que se titulaba *Proteo* (198).

También bajo el nombre de *Didascalie*, Aristóteles escribió un sumario de los archivos de los concursos teatrales de la ciudad de Dionisia, con documental oficial sobre los ditirambos y los eventos dramáticos por un lapso de casi una centuria; este libro aristotélico es hoy casi la única fuente de información acerca de la cronología de festivales, obras y autores de la antigua Grecia (319).

CATEGORIZACIÓN DE ACOTACIONES

Calificamos de ‘acotación’ los textos no dialógicos de una obra dramática. Podemos sugerir dos categorías de acotación que pueden ser diferenciadas en razón de su ubicación:

1) Acotaciones extradialógicas: las que están localizadas fuera de los diálogos, al inicio de cada escena ya sea para puntualizar su ubicación en la estructura de la pieza (por ejemplo: escena primera) o para informar el lugar donde sucede cada escena (por ejemplo: un castillo); y 2) Acotaciones intradialógicas: las que van dentro de los diálogos. Las acotaciones extradialógicas pueden ser de ocho tipos:

1. El título de la obra.
2. El listado inicial de los *dramatis personæ*.
3. El señalamiento de la estructura dramática en prólogo, actos, cuadros, escenas y final.
4. Las descripciones escenográficas.
5. Las descripciones de personajes y su vestuario.
6. La información sobre los diversos espacios en que se llevarán a cabo las escenas: castillo, campo, puerta de ciudad, etc.
7. Las especificaciones temporales de las escenas: siglo tal, mañana, tarde o noche, amanecer, etc.
8. Los nombres de los personajes que identifican los diálogos correspondientes.

Las acotaciones pertenecientes a esta tipología están ubicadas al principio de la pie-

za o al inicio de cada escena y nunca mezcladas entre los diálogos.

Las acotaciones intradiológicas son aquéllas que van incluidas entre los diálogos. Pueden ser subdivididas en tres tipos:

1. Proxémicas o de entradas/salidas y de movimiento de personajes en la escena.
2. Sicológicas, si describen la emoción del personaje, y
3. Connotativas, si expresan la opinión o el punto de vista del dramaturgo acerca de su percepción del mundo y de la obra.

Las didascalias intradiológicas presentan el movimiento y la ubicación en todo momento de los personajes en escena. Son ubicuas en el teatro antiguo y moderno. Imposible sería escribir teatro sin utilizarlas. Por otra parte, las acotaciones del segundo tipo, sicológicas, no son utilizadas por todos los dramaturgos; ellas describen el estado emocional de los personajes y la intención de sus diálogos, literal o irónica. Las acotaciones connotativas nos presentan al dramaturgo que deja testimonio de su percepción del mundo y su intención al crear la obra teatral.



“Olvidemos el 68, pero no su estilo”, Proyecto ¡NO?, Teatro Ojo, intervención en el corredor de la calle Génova en la Zona Rosa, Ciudad de México, el 22 de septiembre de 2008. Foto Patricio Villarreal.

Muchos dramaturgos han preferido desaparecer de los textos y únicamente sabemos de su existencia por el prólogo o la portada: mientras otros están presentes con su sensibilidad, su desasosiego personal y su cariño infinito a su profesión de dramaturgo. Citaré sólo tres de las acotaciones que califico de connotativas. Si revisamos las acotaciones de la última escena de *Las Meninas*, de Antonio Buero Vallejo, encontramos que sobrepasan el ser meras advertencias para la escenificación, y la pintura prometida por el personaje Velázquez, “que encerrará toda la tristeza de España”, también encierra el secreto a voces de que a Buero Vallejo le dolía España:

(Martín... cansado y triste, va a sentarse a la izquierda de los peldaños, donde sigue comiendo.)

VELÁZQUEZ (Con una ironía desgarrada.) (Ríe, y pasa sin transición al llanto, mientras Nieto sube los escalones y desaparece por el recodo.) (Se vuelve con la cara

bañada en lágrimas.) (Desesperadamente se oprime las manos.) (Durante estas palabras la Infanta se acerca al bufete con los ojos húmedos y toma la paleta.)

(Las cortinas se han recorrido... A la derecha de la galería, hombres y mujeres componen, inmóviles, las actitudes del cuadro inmortal bajo la luz del montante abierto. En el fondo, Nieto se detiene en la escalera tal como lo vimos poco antes. La niña mira, cándida; el perro dormita. Las efigies de los reyes se esbozan en la vaga luz del espejo. Sobre el pecho de Velázquez, la cruz de Santiago. El gran bastidor se apoya en el primer término sobre el caballete.)

(Una pausa.)

(La música crece. Martín come su pan.) Telón.¹⁶⁹

El lenguaje es denotativo en cuanto hace referencia a los movimientos actorales y a la descripción del cuadro velazqueño, pero los signos sobrepasan la acotación escénica para adentrarse en acotaciones connotativas que perfilan la presencia del dramaturgo y su percepción trágica de un evento que, bajo otra óptica, sería transitorio y de poca valía, pero que gracias a las acotaciones, lo comprendemos como un hecho insólito y maravilloso.

Ahora daré un ejemplo de la presencia del Bertolt Brecht dramaturgo en sus acotaciones. Las didascalias iniciales de *El alma buena de Se-Chuan* son:

Una calle de Se-Chuan. Es de tarde. Wang, un aguador, se presenta al público.

(Pasan tres obreros.)

WANG (Los observa atentamente.)

(Pasa un empleado.)

(Pasan dos señores.)

(Aparecen los tres dioses.)

Y las dos acotaciones finales, la primera es el título de una canción:

TERCETO DE LOS DIOS QUE SE DESVANECEN EN LA NUBE

(Mientras Shen-te, desesperada, tiende los brazos hacia ellos. Los dioses desaparecen en las alturas, sonriendo y saludando con la mano.)¹⁷⁰

El dramaturgo presenta en la escena inicial el paso de varios obreros y de un empleado, y sin sugerir azoro del personaje Wang, ni del dramaturgo mismo, a tres dioses (con minúscula). La parquedad de las acotaciones no solo advierte la entrada de tres personajes a los que Wang “no observa atentamente”, sino también presenta la concepción a-religiosa de su autor. Igualmente la escena final nos presenta una canción con título irónico y una última

¹⁶⁹ Antonio Buero Vallejo, *Las Meninas*, Madrid, Escelicer, 1972, p. 465-7.

¹⁷⁰ Bertolt Brecht, *El alma buena de Se-Chuan*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1983, p. 11 y 125.

imagen del silencio de Dios o de su no existencia.

La primera acotación de *Mistiblu*, del puertorriqueño Roberto Ramos Perea, nos participa mayor información que la requerida para el montaje:

*Bach desesperado y lujurioso. El siglo XVIII entrega toda su sensualidad al primer golpe de agitadas luces pavorosas. Fuegos de la nada invaden la penumbra de un azul místico. Todo rápido. La neblina nocturna como para hacer una fechoría. Risas y jácara. Un embozado con máscara de carnaval cruza la escena. Del fondo, viéndolo irse y con gran cautela, Madona, quien llega para contarnos un gran chisme.*¹⁷¹

Quienes conocemos la personalidad de Ramos Perea, testificamos que en esta acotación y en muchas otras de este autor se ha permeado su sensualidad borinqueña con didascalias connotativas que crean las atmósferas de la pieza, pero que también informan sobre la sensibilidad del autor.

HISTORIA DE LA DIDASCALIAS

Para ejemplificar los orígenes de las didascalias se presenta a continuación un análisis histórico de las acotaciones en el teatro clásico. En una de las primeras obras griegas que se conservan, *Prometeo encadenado*, de Esquilo, se encuentran diversas acotaciones: al iniciar se ubica el título y los *dramatis personæ*: *La Fuerza y La Violencia, Hefestos, Prometeo, El Océano, Hermes, lo y el Coro de Ninfas Oceánidas*.¹⁷² Sabemos que el listado de los *dramatis personæ* fue un agregado a las obras latinas, como lo señala Patrice Pavis, por lo que este listado es un agregado posterior.¹⁷³ También se encuentra la acotación sobre la ubicación espacial: “En una montaña de la Escitia.” El texto abre con la siguiente acotación: “*Aparecen la Fuerza y la Violencia, Hefestos y Prometeo.*” La siguiente acotación anuncia la entrada del Coro: “*Aparecen Las Oceánidas en un carro alado.*” Igualmente a la entrada de El Océano se estipula: “*Aparece El Océano en un dragón alado.*” Así como las salidas de escena de algunos personajes, como “*Vanse Hermes y las Oceánidas.*” Otras didascalias incluyen información sobre el vestuario; por ejemplo, en *Las suplicantes*, “*Aparece el Coro de danaides, con ramos de suplicantes en sus manos...*”

En cuanto a Sófocles, podemos apuntar que en las siete tragedias conservadas de su

171 Roberto Ramos Perea, *Mistiblu*, Puerto Rico, Ediciones Gallo Galante, 1993, p. 179.

172 Para una crónica de cómo llegaron a nosotros los manuscritos de copistas antiguos de los textos griegos, ver Albin Lesky, *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, 1966, p. 251s. No hay certeza de la forma como Esquilo creara sus tragedias. La versión que hoy tenemos es muy posterior, es el *Mediceus Laurentianus*, que fue escrito en Constantinopla hacia el año 1000 y llevado en 1423 a Italia por el humanista G. Surispa; esta copia llegó en la segunda mitad del siglo XV a la Biblioteca Medicis de Florencia. Sin embargo, es interesante constatar las diferencias que los tres trágicos muestran en la manera de escribir didascalias.

173 *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, España, Paidós, 1980, p. 137.

producción dramática no incluye ninguna acotación textual, aunque en ediciones escenificables los editores han agregado la lista de personajes y sus nombres.

Por su parte, el tercero de los trágicos griegos, Eurípides, utiliza las didascalias en sus nueve tragedias. Ejemplos pueden ser muchos: De *Medea*, “*Medea permanece en el teatro, deseosa de saber el resultado de su funesto mensaje*” (883). De *Hipólito*, “*La escena representa el palacio de Teseo en esta ciudad, y a la izquierda y a la derecha de la puerta se ven las estatuas de Venus y Diana*” (78). “*Se ve en el teatro una vasta tienda de las que forman el campamento griego, y en el fondo, la ciudad de Ilión y su alcázar. Cerca de la tienda yace Hécuba, y dentro, las cautivas troyanas*” (1011). De *Ifigenia en Áulide*, “*Envuelta en las sombras de la noche se ve en el teatro una tienda suntuosa próxima al campamento griego. Agamemnon sale de ella con una carta en la mano y como hablando consigo mismo, y pronuncia las palabras que siguen*” (1061). De *Las Bacantes*, “*Se ve en el teatro el palacio de Penteo, y a un lado ruinas, de las cuales sale humo de tiempo en tiempo. Cércalas una empalizada, y entretejida en ella una vid frondosa*” (1193). Aristófanes, a su vez, escatima las didascalias al mínimo a pesar de haber sido creador de comedias. Un ejemplo del inicio de *Lisístrata*, “*Lisístrata sola*” (1817).

Posteriormente, en el teatro de los Siglos de Oro, las acotaciones fueron en aumento. De *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega: “*La acción en Olmedo, Medina del Campo y en un camino entre estos dos pueblos*” (151). De Cervantes, *El retablo de las maravillas*: “*Mete la mano a la espada y acuchillase con todos; y el Alcalde aporrea al Rabellejo, y la Chirinos descuelga la manta y dice*” (379). De Tirso de Molina, de *El condenado por desconfiado*: “*La escena es en Nápoles y sus cercanías. Selva, dos grutas entre elevados peñascos*” (392). De *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca: “*Sale el Autor con mando de estrellas, y potencias en el sombrero*” (727).¹⁷⁴ De Sor Juana cito *El divino Narciso*: “*Sale el Occidente, Indio Galán, con corona, y la América, a su lado, de India bizarra: con mantas y cupiles...*”¹⁷⁵

En el teatro isabelino las acotaciones informan de entrada y salida de personajes y de acciones escénicas, como las acotaciones finales de *La tragedia de Romeo y Julieta*, de William Shakespeare: Julieta duda si envenenarse o, si el licor no opera, suicidarse con un puñal, así lo informan las acotaciones: “*(Sacando el puñal de su seno)*”, “*(Esconde el puñal en el lecho)*” y al final de su diálogo la acotación informa el triste desenlace con la acción mortífera del veneno: “*(Julieta) cae sobre su lecho, detrás de las cortinas*”. Por su parte presenta la muerte de Romeo en tres acotaciones separadas por sus últimas palabras: “*(Cogiendo el frasco del veneno)*”, “*(Bebiendo)*” y “*(Muere)*”.¹⁷⁶

Podemos concluir que desde el inicio del teatro clásico hasta el advenimiento del teatro aureosecular, las acotaciones fueron creciendo en importancia, tanto las extradialógicas como las intradialógicas, siendo estas últimas únicamente proxémicas, sin que se describieran emociones de personajes, ni tampoco filosóficas ya que los dramaturgos no elaboraron sobre

174 Las citas de acotaciones de los Siglos de Oro, ver *Teatro español del Siglo de Oro*, de Bruce W. Wardropper, New York, Scribner, 1970.

175 *El divino Narciso*, México, FCE, 1976, p. 3.

176 William Shakespeare, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 299 y 307.

su perspectiva propia.

En cuanto al teatro romántico cabe mencionar el uso abundante e imaginativo de las didascalias, sobre todo para crear espacios teatralizados en los que la Naturaleza sufría y gozaba la felicidad y el dolor de los personajes. Veamos un ejemplo, de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, las dos últimas acotaciones de su famoso drama:

Las flores se abren y dan paso a varios angelitos que rodean a doña Inés y a don Juan, derramando sobre ellos flores y perfumes, y al son de una música dulce y lejana se ilumina el teatro con luz de aurora. Doña Inés cae sobre un lecho de flores, que quedará a la vista, en lugar de su tumba, que desaparece.

Cae don Juan a los pies de doña Inés y mueren ambos. De sus bocas salen sus almas representadas en dos brillantes llamas que se pierden en el espacio al son de la música. Cae el telón.¹⁷⁷

Por su parte, el teatro realista del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, al querer detallar la escena y presentar movimientos escénicos, enriqueció en número las acotaciones, pero no utilizó elementos poéticos o imaginativos.

El teatro moderno ha perfeccionado grandemente las acotaciones, ampliándolas en contenido e importancia, como sucede especialmente en las obras de varios autores, entre los que destaca Valle Inclán, quien elabora escenografías y descripciones que parecerían de imposible realización sobre la escena, como enlistar entre los dramatis a “Un sapo anónimo que canta en la noche” e infinidad de extraordinarias acotaciones, como esta que detalla *post-mortem* la apariencia física del personaje idiota:

*La enorme cabeza del idiota destaca sobre una almohada blanca, coronada de camelias la frente de cera. Y el cuerpo rígido dibuja su desmedrado perfil bajo el percal de la mortaja azul con esterillas doradas. Encima del vientre, inflamado como el de una preñada, un plato de peltre lleno de calderilla recoge las limosnas, y sobrenada en el montón de cobre negro una peseta luciente.*¹⁷⁸

Valle Inclán llega al extremo de presentar acotaciones iniciales en verso, como en *Voces de gesta* y *La marquesa Rosalina*; a esta última pieza pertenece esta acotación versificada de la “decoración”:

Desgrana el clavicordio una pavana
por el viejo jardín. El recortado

¹⁷⁷ José Zorrilla, *Don Juan Tenorio. Drama religioso-fantástico*, Madrid, Imprenta de Antonio Yenes, 1846, p. 123-4.

¹⁷⁸ Ramón del Valle Inclán, *Divinas palabras*, en *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1969, p. 526.

mirto, que se refleja en la fontana,
tiene un matiz de verde idealizado.

Sobre la escalinata que las rosas
decoran, y en el claro de la luna,
abre el pavo real sus orgullosas
palmas. ¡Un cuento de la mil y una!

Y el abate Pandolfo, que pasea
bajo la fronda, el entrecejo enarca
meditando un soneto a Galatea,
en la manera sabia de Petrarca.

*Al borde del camino, su ocarina
hace sonar el sapo verdinegro,
y canta el ruiseñor su cavatina
con las audaces fugas de un alegre.*¹⁷⁹

Valle Inclán escribió estas acotaciones en endecasílabos pareados que no solamente presentan el “decorado” sugerido, sino toda una atmósfera para una pieza que él subtitula *Farsa sentimental y grotesca*. Otro dato interesante es que este autor escribe la escena final de *Ligazón*, pieza de *Retablo de la avaricia, la locura y la muerte* sin un sólo diálogo, únicamente una larga acotación cierra la pieza.

En el teatro moderno, Ibsen, Strindberg, Pirandello, O’Neill y Brecht, por nombrar sólo cinco dramaturgos, hacen generosa utilización de acotaciones de todo tipo. Posteriormente la dramaturgia de Samuel Beckett elabora tanto las acotaciones que en alguna de sus piezas sobrepasan en tamaño a la parte dialogada, como en *Fin de partida*, pieza que interrumpe con más de cincuenta acotaciones el último parlamento de Hamm, o con la supresión de la parte dialogada, como en *Acto sin palabras*, con 76 párrafos de acotaciones. Peter Handke hace que las acotaciones invadan algunas de sus piezas, como en *Gaspar* y, especialmente, en *El pupilo quiere ser autor*, pieza que carece de diálogos y es únicamente acotación de movimiento escénico de dos personajes.

LAS DIDASCALIAS Y LA PRESENCIA DE LOS PERSONAJES

El tiempo teatral está siempre en presente, mientras que el tiempo narrativo está en pasado y el poético queda detenido en tiempo mítico (circular y eterno). Al inicio de *Hamlet* su protagonista está vivo y sabemos que va a morir, aunque su muerte sucederá en el

¹⁷⁹ Valle Inclán, *La marquesa Rosalinda. Farsa sentimental y grotesca*, Madrid, Imp. Cervantina, 1924, p. 9.

futuro; mientras en la narrativa generalmente el suceso ha pasado y el narrador lo cuenta. Las acotaciones dramáticas están en continuo presente: Hamlet entra a escena en presente y parecería que tiene la posibilidad de alterar la tragedia, pero su destino resultará inamovible. Concluimos que las acotaciones están en el presente teatral a pesar de que la temporalidad de la pieza sea hace siglos, como la Polonia de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, que no es la Polonia geográfica y política, sino un espacio eminentemente teatral en el presente de la representación. Parte de la magia del teatro está en su repetitividad escénica, Hamlet morirá esta noche en escena a pesar de haber muerto en innumerables noches, pero hoy iniciará su proceso de nuevo, sin que importe que ya haya pasado antes.

Las didascalias son guías que conducen, también, a la metateatralidad; es decir, a conformar un cosmos ficcional que únicamente vive sobre la escena y que se comporta bajo las reglas propuestas por el dramaturgo en un escenario sobre el que perviven entes teatrales que no son intercambiables por cualquier ser humano. Además, la acotación establece el principio demandante del reinicio de la peripecia del personaje y este tiene que acudir a la cita. Así Hamlet emprende nuevamente el camino que le lleva en cada función hasta vivir su muerte, para luego resucitar a la orden de la acotación primera que lo llama a escena. Sin las acotaciones, Hamlet-personaje hubiera muerto su muerte literaria una sola vez, sin que hubiera la posibilidad de revivirla.

Una de las acotaciones más conocidas del teatro moderno es el final de *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen, cuando Nora abandona a su esposo y a sus hijos para buscar su propio crecimiento. Las cinco últimas acotaciones son:

- 1) NORA, “recogiendo su maletín”,
- 2) NORA, “Vase a la antesala”
- 3) HELMER, “desplomándose en una silla, cerca de la puerta, oculta el rostro entre las manos.”
- 4) HELMER, “Con un rayo de esperanza.”
- 5) “Se oye abajo la puerta del portal al cerrarse.”¹⁸⁰

Tres de las cinco acotaciones son acciones de Nora hacia su libertad, mientras que las dos acotaciones del Helmer indican pasividad. Los últimos diálogos tienen un contrapunto exacto con los movimientos escénicos pedidos por las acotaciones. El “portazo” de Nora es una metáfora de la puerta que han ido cerrando tras de sí aquellas mujeres que han decidido ser ellas mismas. Pudiera pensarse que más que leer una obra de teatro, escuchamos una sonata para dos instrumentos de cámara, el diálogo lleva la melodía y las acotaciones son un contrapunto que en todo momento colabora con su línea melódica de una forma soterrada y a menor volumen. Pienso en las sonatas para chelo y piano de Beethoven.

180 Henrik Ibsen, *Casa de muñecas, Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1301.

LA ACOTACIÓN EN LA DRAMATURGIA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XX

Según los estudios generacionales de José Juan Arrom y Frank Dauster, durante el siglo XX existieron tres generaciones 1924, 1954 y 1984, y está por nacer la próxima generación en el 2014.¹⁸¹ Resulta pertinente estudiar las acotaciones de cada de estas generaciones. Abundantes son las acotaciones en la generación de 1924. En *Saverio El Cruel*, de Roberto Arlt, se presentan acotaciones breves al inicio de cada escena: “Antecámara mixta de biblioteca y vestíbulo. A un costado escalera, enfrente puerta interior, al fondo ventanales.” En la escena 1 del acto primero hay veinticinco parlamentos y catorce acotaciones. En la escena final contamos seis parlamentos y ocho acotaciones. El novelista Arlt era prolijo al acotar porque visualizaba la escena. Estas acotaciones son en su mayoría de primer grado, es decir, localización y movimiento escénicos. Algunas acotaciones interpretan sentimientos, como en la escena 7 del segundo acto, que presenta la locura de Susana: “pensativamente, precipitada, secamente, sincera, riéndose, pensativo, irritado, calla un instante, riéndose, sarcástico, fríamente, con extrañeza, desconcertado, melosa, súbitamente comprende y grita espantado”. La acotación que cierra la escena presenta el asesinato de Saverio con la acotación: “Susana extiende el brazo armado de un revólver” y la acotación que abre la escena siguiente apunta: “Suenan dos disparos. Los invitados aparecen jadeantes en la puerta del salón. Saverio ha caído frente al estrado.” Por la gradación de acotaciones, en el ánimo de Saverio y la creciente locura de Susana hay un proceso dramático que guía al triste final.

Otro de los dramaturgos forjadores del teatro hispanoamericano, Rodolfo Usigli, fue un hábil acotador. Sus obras están escritas por un dramaturgo y por un director escénico. Sus acotaciones son abundantes y precisas, con algunos comentarios que van más allá de la puesta y perfilan al hombre-dramaturgo, por ejemplo en la descripción del personaje Julia en *El gesticulador*:

Julia, muchacha alta, de silueta agradable aunque su rostro carece de atractivo... la línea de su cuerpo se destaca con bastante vigor. No es propiamente la tradicional virgen provinciana, sino una mezcla de pudor y provocación, de represión y de fuego.¹⁸²

En algunas acotaciones, Usigli presenta su apreciación personal de los personajes y de la obra, como en la acotación que cierra *El gesticulador*, que sobrepasa los límites temporales de la pieza y perfila a un narrador omnisciente: “Miguel sale huyendo de la sombra misma de

181 José Arrom apunta tres generaciones de dramaturgos en el siglo XX, ver *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas* (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, p. 15-24). Esta periodización se inicia en 1504, año que fija el final del período isabelino y el regreso del cuarto viaje de Colón, y presupone la aparición de generaciones literarias en períodos regulares de treinta años, divididos en dos partes. El presente estudio se acerca a coincidir con la primera mitad de la generación de 1924, la que es calificada de “vanguardistas y posvanguardistas”, es decir, la decimoquinta de creadores de una literatura en forma continuada, con fechas de nacimiento de 1894 a 1923 y con un período de predominio de 1924 a 1953.

182 Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, México, FCE, 1979, I, p. 728.

César Rubio, que lo perseguirá toda su vida.”¹⁸³ La dirección escénica se presenta en múltiples acotaciones, por ejemplo, en esta del segundo acto:

Es indispensable que los actores pronuncien estas palabras inaudibles para el público. Decirlas efectivamente sugerirá una acción planeada y evitará una laguna en la progresión del acto, a la vez que ayudará a los actores a mantenerse en carácter mientras estén en la escena.¹⁸⁴

En la acotación descriptiva de *El Viejo Dramaturgo*, de su pieza *Los viejos*, Usigli presenta su propio retrato escénico:

Sesenta años quizá. Buen tipo, de aspecto distinguido y cuidado. Aladares blancos y pelo grisáceo en un principio de fuga ya. Es compuesto de voz y de maneras, viste de frac y lleva guantes blancos, claqué y un bastón con puño de marfil. Aunque no hace frío, tendrá puesta la capa de frac, parte simbólica de su atavío sin el cual parecerían incompleto.¹⁸⁵

Su autor había nacido en 1905 y para el tiempo de la creación de esta pieza, publicada en 1971, tendría “sesenta años”; además, sabemos su utilización de un bastón con empuñadura de marfil y su predilección por trajes formales. Las acotaciones prolijas y la batuta directiva proviene de su mentor dramático, Bernard Shaw, quien fue un maestro de las didascalias prolijas e irónicas.

No podemos pasar por alto la magnífica utilización de las acotaciones por el teatro español del siglo XX. Especialmente notables son las didascalias de Lorca que, a pesar de su aparente parquedad, resultan indispensables para comprender el verdadero sentido de los diálogos.¹⁸⁶ El corpus dramático de Antonio Buero Vallejo integra efectivas acotaciones que pudieran parecer prolijas pero que, en un análisis detallado, son necesarias, ya que en varios casos la acotación hace referencia a la primera puesta en escena de la pieza que fue montada con la cercanía del dramaturgo. Paralelamente, el puertorriqueño René Marqués acotó su teatro utilizando algunas de las sugerencias que le hizo su amigo y escenógrafo José Lacomba, especialmente en *Los soles truncos* y *La muerte no entrará en palacio*.

Los dramaturgos hispanoamericanos de la generación 1954 pertenecen a un teatro de mayor realismo y de un período en que los directores tomaron la batuta del espectáculo teatral con la imposición de su visión sobre la escena y su desprecio por las acotaciones que ponían un pie en su espacio profesional. Más de algún director despreció a los dramaturgos de

183 *El gesticulador* II, p. 799.

184 *El gesticulador* II, p. 764.

185 *Los viejos*, III, p. 161.

186 Ver al respecto el análisis de María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática* (Madrid, Arco, 1997, p. 180-2.)

texto y acotación, y propuso la muerte del dramaturgo y el enterramiento de las didascalias porque, según ellos, no eran otra cosa que signos del pasado. Las piezas se publicaron con parcas acotaciones y con preferencia a lo dialógico, como en *A la diestra de Dios Padre*, del colombiano Enrique Buenaventura; o en *Fotografía en la playa*, del mexicano Emilio Carballido; o en *Historias para ser contadas*, del argentino Osvaldo Dragún. Por el contrario, los dramaturgos que crearon el absurdo hispanoamericano fueron favorecedores de las didascalias. Mencionar aquí a Virgilio Piñera es obligatorio; así como *La noche de los asesinos*, del cubano José Triana y el teatro poetizado de la mexicana Elena Garro.

El teatro de director y el teatro de creación colectiva redujeron a punto cero el uso de las didascalias, acaso porque pensaban que las obras se dirigían únicamente desde la escena y no sobre el papel.¹⁸⁷

Cuando disminuyó el interés desmedido por la puesta y el mundo teatral regresó al texto, las didascalias volvieron a ser favorecidas por la dramaturgia hispanoamericana. Como prueba vayan las obras de Roberto Ramos Perea (*Morir de noche*), de los argentinos Eduardo Rovner (*Cuarteto*) y Mauricio Kartún (*La casita de los viejos*), y las piezas de madurez del venezolano Rodolfo Santana, como *Pieza para hacer dormir al público*. Las acotaciones de esta última obra son una muestra del uso imaginativo de las didascalias hasta el punto de crear una escena fantástica, con página y media de acotaciones al inicio de la pieza. Compruébese la riqueza didascálica de la siguiente acotación, que crea un mundo metateatralmente fantástico:

*Tras el ventanal asoma un ser hermoso, enorme. La luz es cegadora. El ser tiene algunos rasgos humanos, otros de ave. Carmen sale al jardín. Se abraza al ser. Se acarician. Luego Carmen entra a la habitación transfigurada.*¹⁸⁸

Algunos dramaturgos de la generación 1984 han experimentado con la supresión de las acotaciones en el cuerpo de los diálogos y la incorporación de estas únicamente al inicio y al final de escena, como en *Continente negro*, de Marco Antonio de la Parra, aunque en el mismo libro que edita por primera vez esta pieza, su autor incluye otras dos piezas que poseen más acotaciones que diálogo: *Heroína*, cuyo primer diálogo es iniciado hasta la segunda escena, y *Héroe*, cuyas tres primeras escenas son acotación sin diálogo.

Podemos concluir que la generación 1924 fue didascalofílica por fe en las acotaciones; mientras que la generación 1954 disminuyó su atención a las acotaciones, mientras que los directores y la creación colectiva tendió a la didascalofobia. Por el contrario, la generación 1984, que fue formada bajo esta fobia, ha experimentado con las acotaciones y reafirmado su utilización. Podemos predecir que las acotaciones seguirán siendo importantes para la dra-

187 Ver, por ejemplo, las ediciones del grupo colombiano La Candelaria (Colombia, Ediciones Teatro La Candelaria, 1987).

188 Rodolfo Santana, *Obra para dormir al público* (Venezuela, Alcaldía de Caracas, 1996, p. 160).

maturgia hispanoamericana y mundial, porque al cierre del siglo XX los dramaturgos poseen conocimientos de dirección escénica y de actuación, y, por consiguiente, al crear una obra teatral escriben la pieza y la información suficiente para su dirección o predirección. Esta mayor importancia que las acotaciones han adquirido en el teatro actual es resultado de que los dramaturgos escriben hoy día *prepuestas escénicas* y no únicamente un texto que integra los diálogos y las entradas y salidas de actores, como sucedía en siglos anteriores. Además, al disminuir los linderos entre la poesía, la narrativa y el teatro, en una visión posmodernista, las didascalias fructificarán tanto en el teatro como en la novela dialogada.

En conclusión, las didascalias son descripciones, advertencias, precisiones, recomendaciones y una reflexión que el dramaturgo deja como guía al lector/director para el mejor entendimiento de su obra. Así la doble decodificación del lector de los diálogos y de las acotaciones conlleva una escenificación mental, que puede ser traducida a un código escénico por un director. Además, las acotaciones hacen referencia a otro discurso no literario, uno de signos en movimiento concertante sobre la escena. Toda acotación es metalingüística porque posee en sí misma la información necesaria de otra realidad que va más allá de su significación denotativa. Para el doble proceso creador — el del dramaturgo y el del director —, las didascalias son un código eficaz que cumple con su función de ser pauta, ubicación y faro para lograr dar vida al “milagro secreto” del Teatro.¹⁸⁹

189 El teatro es el milagro secreto de la metateatralidad de los entes-personaje, como sucede en la escenificación mental propuesta por el cuento “El milagro secreto”, de Jorge Luis Borges.

EL “MAESTRO DEL SILENCIO”

EL PASO DE MARCEL MARCEAU POR EL TEATRO TERESA CARREÑO

Por Jesús Eloy Gutiérrez¹⁹⁰

“LA PALABRA NO ES NECESARIA
PARA EXPRESAR LO QUE SE SIENTE
EN EL CORAZÓN”.

El 19 de junio del año pasado tuvimos la oportunidad de disfrutar en Caracas del espectáculo *Silencio*, un homenaje que Wolfram Von Bodecker y Alexander Neander ofrecieron a su maestro, Marcel Marceau, en la Sala Ríos Reyna. Es grato saber que la labor desarrollada por el “maestro del silencio” continúa en los miembros de la Compagnie Bodecker & Neander. ¡Lástima que el público de la capital venezolana no mostró la receptividad que se merecía el dúo!

De Marceau, todavía está presente en nuestra memoria su reciente desaparición, ocurrida el 22 de septiembre del año 2007. Culminó su existencia física a los ochenta y cuatro años, siendo considerado como el mimo más importante de todos los tiempos y uno de los artistas franceses más conocido del planeta.

La primera presentación de Marceau en el Teatro Teresa Carreño se realizó el 31 de agosto de 1983, invitado por el Presidente de la República Luis Herrera Campins, el Consejo Nacional de la Cultura, el Concejo Municipal del Distrito Federal y la Embajada de Francia, con motivo de la celebración Bicentenario del Nacimiento de Simón Bolívar.

En esa ocasión el público caraqueño pudo apreciar, entre otras piezas, varias aventuras de Bip, su personaje más famoso e inmortal, inspirado en Charlie Chaplin. Bip, creado en 1947, llevaba la cara pintada de blanco, vestía unos pantalones muy anchos y una camisa de rayas, tocado de una vieja chistera de la que salía una flor roja.

El propio artista relató luego el proceso de creación de este personaje:

Cuando escribí a Bip fue para recordar esa tradición francesa de Pierrot, y la máscara blanca no representa otra cosa que el alma, es una pantomima de estilo. Bip es mortal y es heredero de Keaton y de Chaplin. [...] Bip es tributario de un pasado que no podemos lanzar al olvido, él es el testigo silencioso de cuán efímera es la vida de los hombres.

Pero cuando el maestro se refería a “un pasado que no podemos lanzar al olvido”, estaba apuntando a la huella grecorromana de este arte milenario, al que él le imprimió un estilo moderno y popularizó a nivel mundial. En estas tareas, el propio artista también reconocía el aporte que recibió del arte japonés en sus expresiones del No y del Kabuki: “los innumerables viajes al Japón dejaron en mí una profunda huella artística”. Lo cual completó con las:

190 Dirige en Caracas el Centro Documental del Teatro Teresa Carreño

Numerosas giras realizadas por la India y el Sudeste Asiático en 1960, [que] me permitieron tomar conciencia del Arte del Mudra. Aumentó mi conocimiento de las reglas del arte y profundizó mi propio estilo.

Marcel había nacido en Estrasburgo (Francia) el 22 de marzo de 1923. Desde niño sintió admiración por los “artistas silenciosos” del cine mudo como, **Buster Keaton, Charlie Chaplin, Harry Langdon** y Harold Lloyd, y Laurel & Hardy, a los que imitó luego que se convirtió en actor.

Cantante callejero y dependiente de carnicería fueron sus ocupaciones antes de convertirse en actor. En 1946 ingresó en la escuela de arte dramático Charles Dullin en el Teatro Sarah Bernhardt de París, donde entró en contacto con el profesor Etienne Decroux. Al demostrar un excepcional talento, le dieron el rol del Arlequín en la pantomima titulada “Baptiste” de la película *Les Enfants du Paradis*. La actuación de Marceau recibió una gran aclamación, que lo incentivó a presentar ese mismo año su primer mimodrama llamado Praxíteles y el pez dorado, en el teatro Bernhardt. El público lo ovacionó, marcando el inicio de su carrera. Un año más tarde se enroló en la compañía de Jean Louis Barrault y Madelaine Renaud, de la que formaba parte también Maurice Béjart, el futuro fundador y director del Ballet del Siglo XX.

Formó su propia compañía de mimos, la Compañía de Pantomima Marcel Marceau. El grupo actuó en un primer momento en los más reconocidos teatros parisinos como el Teatro de los Campos Eliseos, el Teatro del Renacimiento y el de Sarah Bernhardt. Durante los años 1959 y 1960, realizaron retrospectivas de sus mimodramas, que incluían la famosa obra de Gogol *El sobretodo*, que estuvo en cartelera durante un año en el Teatro Ambigu de París. Para entonces, ya había impuesto una nueva visión de la gestualidad. Además, con la Compañía de Pantomima Marcel Marceau, la única compañía de pantomima en el mundo en esa época, se presentó en los mejores teatros de Europa, Asia, Australia, Canadá, Estados Unidos y América Latina, entre ellos el Teatro Teresa Carreño. La compañía se disolvió luego de dieciséis años de trabajo por falta de recursos económicos. Desde entonces la mayoría de sus actuaciones las realizó como solista. Entre los años 1969 y 1971, dio su aporte a la Escuela Internacional de Mimo. Siete años más tarde creó la Escuela Internacional de Mimodrama en París, en 1978, en la que se enseñaba la gramática del mimo, danza y acrobacia de bastón o teatro, una especie de “creación total”, como él mismo la llamaba. Esta idea la mantendrá a lo largo de su vida, pues, unos años antes de su muerte, se le ve en la Universidad de Michigan Ford Honors dictando su primer taller dirigido específicamente a bailarines.

Al respecto decía:

Es importante hacer una síntesis con todas las actitudes propias del actor. Un ritmo, una poesía, un poco de acrobacia, es cuestión de dar imágenes con el cuerpo. Las palabras lo hacen, pero el cuerpo puede hacerlo también. [...] Ser mimos es ser también autores; la danza clásica y la acrobacia se mezclan en nuestra formación para ser profesionales...

Marceau produjo 26 mimodramas, incluyendo el *Pierrot de Montmartre*, *Las tres pelucas*, *La tienda de títeres*, *El 14 de julio*, *El lobo de Tsu Ku Mi*, *París llora*, *París ríe* y *Don Juan*,

obra adaptada del escritor español Tirso de Molina. Otras piezas de su repertorio son: El fabricante de máscaras, El jardín público, y Adolescencia, madurez, vejez y muerte.

Su aporte al mundo del teatro fue de tal importancia que en Estados Unidos no sólo su movimiento de la “marcha contra el viento” marcara una revolución en la escena teatral e inspirara, **por ejemplo, el Moonwalk de Michael Jackson** e influenciara al bailarín ruso Rudolf Nureyev, sino que se convirtió en el artífice del renacimiento del arte de la pantomima, que había sido opacado por el cine mudo.

Marceau también contribuyó con el arte cinematográfico, al tiempo que este lo ayudaba a popularizar su arte. Trabajó con el director Roger Vadim en *Barbarella* (1968) y con Mel Brooks en *La Dernière folie* (1976), dos filmes que contribuyeron a incrementar su fama mundial. En la última de estas películas la única palabra que dijo fue “No”. Igualmente, en 1973 se presentó en la BBC interpretando a diecisiete personajes diferentes en *A Christmas Carol*. También se le encuentra en trece películas producidas por la *Enciclopedia Británica*, donde se observa a su personaje Bip y diversos estilos de pantomima. Además, realizó varios programas de televisión.

Mimo, hombre de teatro y cine, son facetas que nos hablan de un artista cabal que buscaba expresar su espíritu. Eso fue Marceau. En una de sus últimas visitas a Venezuela, en una entrevista que le concede a la periodista Ana María Hernández, el maestro nos reveló el secreto de la vida:

[...] es ser simple. La simplicidad es difícil. Hay que ir a la locura, a lo irreal. Esta es la suerte que tenemos, poder llegar a la gente. Ese es el misterio del teatro. El arte del mimo es como la música, tocamos en todo el mundo y lo hacemos para hacer reír, porque la risa es lo propio del hombre. En América Latina nos encontramos con el surrealismo. Aquí hay una cultura surrealista, es por eso que al público latinoamericano le gusta este arte, están muy cerca de nosotros gracias a su imaginación.

Durante su carrera fue objeto de innumerables reconocimientos en diversas partes del mundo. Además del premio Deburu, recibido en 1948, el gobierno francés le confirió los títulos de Oficial de la Legión de Honor, Comendador de las Artes y las Letras, y Gran Oficial de la Orden Nacional del Mérito. Fue elegido miembro de la Academia de Artes en Berlín, de la Academia de Artes en Munich, y es miembro del prestigioso Instituto de Francia.

Recibió también los doctorados honorarios de la Universidad de Princeton, de la Universidad del Estado de Ohio, del Linfield College, y de la Universidad de Michigan en Ann Arbor. Recibió dos premios Emmy por sus programas de televisión (*The Maurice Chevalier Show* y *Laugh In*). Había recibido las llaves de honor de las ciudades de Nueva York, Los Ángeles o San Juan de Puerto Rico (1994), y la Orden Generalísimo Francisco de Miranda de Venezuela (1996). Fue embajador de buena voluntad de la UNESCO y miembro de la Asociación Francia-Checoslovaquia.

Con motivo del cincuenta aniversario de Bip creó el mimodrama *Le chapeau melon* (El sombrero hongo), estrenado en París en el Espace Pierre Cardin y mantenido en cartelera

durante dos meses con gran éxito. Con este espectáculo visitó Londres, Tokio, Taipei, Caracas, Santo Domingo, Valencia (Venezuela), Munich y Nueva York, y realizó una gira por el resto de Francia.

Su gira de despedida en Venezuela, la realizó en el 2005 con presentaciones en el Teatro Baralt, Forum de Valencia y en el Teatro Teresa Carreño. Su primera presentación en nuestro país la realizó en 1953 en el Teatro Municipal de Caracas. Desde entonces fueron numerosas sus actuaciones en Venezuela. Las del Teatro Teresa Carreño se realizaron en los años 1983, 1987, 1994, 1999 y 2005.

De estas, además de su debut en la Sala Ríos Reyna (ya mencionada), se destaca la del año 1999, ya que en la misma se produce lo que los críticos franceses de entonces calificaron como su mayor legado artístico, *Le Chapeau Melon (La extraordinaria odisea de Jonathan Bowler)*. Este melodrama, con catorce mimos en escena, cuenta la historia de un personaje inglés de época victoriana de los años treinta, una sociedad impregnada de convenciones, donde el uso de la corbata para entrar a un restaurante era obligatorio y el sombrero era necesario para saludar a la gente. Marceau la concibió como un homenaje a Charles Chaplin, su inspirador.

En esta oportunidad, el 21 de abril, también realizó el estreno mundial de *Los siete pecados capitales* (La Pereza, La Lujuria, La Envidia, La Gula, La Avaricia, El Orgullo y La Cólera). Pero esta visita, durante la cual fue agasajado en la residencia del embajador francés Patrick Villemur, es importante también porque ese año anunció que en Caracas se fundaría la primera sede latinoamericana de su escuela de mimo, cuya sede principal está en París, y con una recién establecida sede en Nueva York.

Para la ocasión el artista dijo:

Aquí en Venezuela hay mucha gente interesada en crear una compañía Marcel Marceau, en donde jóvenes que amen esta profesión puedan estudiar y dedicarse a este arte sin palabras. Eso quedaría en manos de algunas fundaciones venezolanas en alianza con la embajada francesa. Todavía no hay nada concreto, pero me gustaría que así fuera.

¡Ojalá! pudiéramos ver pronto cristalizado este deseo del maestro del silencio.

Y es que ese anhelo del maestro nos debería llevar a vivir experiencias humanas más completas, donde la guerra, el odio, la xenofobia, la religión, el dinero, la violencia y todos esos obstáculos que el mismo hombre se ha impuesto para no convivir en paz, queden desterrados. Él resumía ese pensamiento así:

Yo deseo que las emociones y las risas de los públicos del mundo entero se confundan en una sola nacionalidad, donde no existan razas ni lenguajes. Que el placer sólo quede en el corazón mientras yo lo retengo en mis ojos.