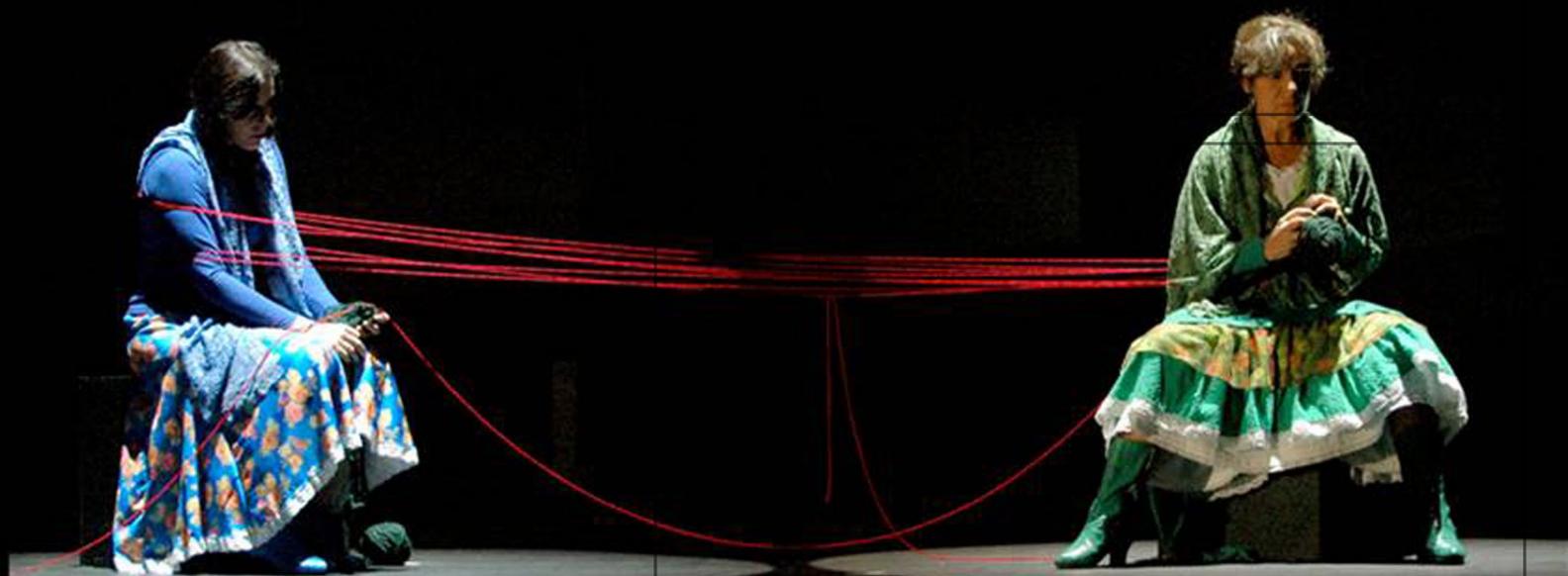


rtc

revista teatro/celcit



34



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 18 NÚMERO 34 / 2008

Revista Teatro/CELCIT

Número 34

NUESTRO ADIÓS A FANNY MIKEY

HASTA SIEMPRE, FANNY

Por Carlos José Reyes

HACER TEATRO HOY

ARGENTINA. LOS SENSUALES, VISIÓN ARTÍSTICA DE LA PUESTA EN ESCENA

Por Alejandro Tantanian

COSTA RICA. "EMERGENCIAS": UNA NUEVA GENERACIÓN DE DRAMATURGOS

Por Adolfo Albornoz Farías

PERÚ. LA ACCION DRAMÁTICA EN LA OBRA DE ARGUEDAS

Por Mario Delgado Vásquez

PERÚ. GRUPO, MEMORIA Y FRONTERA

Por Miguel Rubio Zapata

PUERTO RICO. MI TRAYECTORIA EN LOS FESTIVALES DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO

Por José Luis Ramos Escobar

URUGUAY. BODAS DE SANGRE. ESTO NO ES LORCA

Por Mariana Percovich

VENEZUELA. REGRESAN LAS PALABRAS

Por Isaac Chocrón

LA ESCENA IBEROAMERICANA

ARGENTINA. SAMUEL BECKETT EN LA ARGENTINA

Por Jorge Dubatti

ARGENTINA. HERENCIA Y ACTUALIDAD

Por Roberto Perinelli

ARGENTINA. ALGUNOS RECORRIDOS (AUTO)BIOGRÁFICOS DE LA ESCENA ARGENTINA ACTUAL

Por María Fernanda Pinta

ARGENTINA. TEATRO Y GASTRONOMÍA

Por Beatriz Trastoy

BOLIVIA. TEATRO EN EL ALTIPLANO

Por Jorge Pignataro Calero

MÉXICO. UNA APROXIMACIÓN A CIERTA DRAMATURGIA MEXICANA

Por Bruno Bert

MÉXICO. LA CONTRIBUCIÓN ESCÉNICA DE VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

Por Jaime Chabaud

PERÚ. UN FESTIVAL QUE DESPEGA EN GRANDE

Por Beatriz J. Rizk

VENEZUELA. PARA LEER A ISAAC CHOCHRÓN

Por Leonardo Azparren Giménez

INVESTIGAR EL TEATRO

CUBA. CARLOS FELIPE: MEMORIA Y TATUAJE

Por Rosa Ileana Boudet

URUGUAY. LA VITALIDAD DE TENNESSEE WILLIAMS

Por Alejandro Michelena

Revista Teatro/CELCIT Número 34

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 34 / 2008 / ISSN 1851-023X

CELCIT COMITÉ EJECUTIVO INTERNACIONAL

Presidente
MARÍA TERESA CASTILLO

Director General
LUIS MOLINA LÓPEZ

Director Adjunto
JUAN CARLOS GENÉ

Directores
ORLANDO RODRÍGUEZ
CARLOS IANNI
ELENA SCHAPOSNIK
HÉCTOR RODRÍGUEZ MANRIQUE

Delegados Especiales
VERÓNICA ODDÓ
FRANCISCO GARZÓN CÉSPEDES
CONCHA DE LA CASA

Revista Teatro/CELCIT STAFF

Editor
LUIS MOLINA LÓPEZ

Director
CARLOS IANNI

Consejo de Redacción
JUAN CARLOS GENÉ
CARMELINDA GUIMARAES
MARÍA DE LA LUZ HURTADO
FRANCISCO JAVIER
JOSÉ MONLEÓN

CARLOS PACHECO
CARLOS JOSÉ REYES
BEATRIZ RIZK
ORLANDO RODRÍGUEZ

Consejo Asesor
EUGENIO BARBA
MARCO ANTONIO DE LA PARRA
CLAUDIO DI GIRÓLAMO
GUILLERMO HERAS
JUAN ANTONIO HORMIGÓN

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: Gustavo Castagnelo. "Bodas de sangre". Teatro Solís, Uruguay.

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

HASTA SIEMPRE, FANNY

Por Carlos José Reyes

Hablar de Fanny Mikey significa ante todo decir alegría, fiesta, vitalidad. A lo largo de casi medio siglo irrumpió como un brillante meteoro en el panorama del teatro colombiano, en una permanente lucha por llevar el arte escénico a las grandes mayorías, por convertirlo en una fiesta colectiva, como fue el teatro en el mundo clásico o en las carnestolendas medievales, esos momentos privilegiados de la cultura en que las obras de los creadores entraban en contacto con las multitudes, convirtiendo la representación en un medio para superar los conflictos y penurias de su lucha cotidiana gracias a la risa y el juego, a la catarsis y a los estados de emoción humana más intensos.

Como Molière, Fanny ha cerrado su ciclo vital en medio de la escena: regresó a Cali, a donde había llegado por vez primera a Colombia, y fue en esta misma ciudad, a donde viajó con su espectáculo Perfume de Arrabal y tango, donde concluyó su existencia apasionada y creadora, uniendo la evocación de la música de su tierra natal, con el reencuentro de la ciudad donde había encontrado una nueva patria, hasta adquirir la nacionalidad y convertirse en una colombiana integral.

A su llegada a Cali en 1959, en compañía del actor y director Pedro Martínez, Fanny se integró al entonces Teatro Escuela de Cali, TEC, dirigido por Enrique Buenaventura, donde no sólo trabajó como actriz en obras como Edipo Rey de Sófocles, en la cual encarnó el papel de Yocasta en las graderías del Capitolio Nacional, sino que a la vez asumió la organización de grandes eventos, como el Festival de Arte de Cali, que en sus primeras ediciones combinó diferentes expresiones artísticas como la música, la danza y el teatro y aún sobrevive gracias al primer impulso que ella logró darle.

Fanny hizo parte también de grupos como el Teatro Popular de Bogotá, TPB, pero ante todo fue creadora de sus propios escenarios y eventos, desde La Gata Caliente, la primera sala de Café Concert en nuestro medio, hasta las salas del Teatro Nacional que hoy gozan de una constante actividad: la primera en la calle 71, luego el Teatro Nacional La Castellana y finalmente La Casa del Teatro, que ha acogido a muchos grupos colombianos sin sede propia, y que ha sido escuela, lugar de encuentros y talleres permanentes y punto de estreno de decenas de nuevas obras de la dramaturgia nacional. Nada de esto se hubiera logrado si Fanny no fuera una empecinada creadora de imposibles. Por eso concibió al teatro como una jubilosa fiesta colectiva, pero también como una gran empresa. Luchó por superar la marginalidad del teatro colombiano, presentando grandes proyectos a las instituciones culturales y a la empresa privada. Nunca solicitó el apoyo como si se tratase de una ayuda o una dádiva caritativa, sino con el orgullo de ofrecerle a las diversas entidades la posibilidad de hacer parte de algo enorme y excepcional. El tamaño, las calidades y la proyección de un evento como

el Festival Iberoamericano de Teatro hubieran parecido una locura y un sueño utópico, si no hubiera estado al frente esa fuerza poderosa de Fanny, quien no tenía miedo a pensar en grande.

Por eso nuestro recuerdo y homenaje a Fanny Mikey no puede quedar encerrado en una nostálgica elegía, ni en la pesadumbre ante lo inefable, sino en la presencia de su risa, su vitalidad y su empuje, que nunca se refugiaban en el pasado, sino que proyectaban toda su energía hacia el futuro. Y es sobre este futuro del teatro colombiano, del Festival y de las salas que rescató para la escena, donde puede encontrarse la gran parábola de su existencia creadora. En consecuencia, el mejor homenaje que puede hacerse a su vida generosa, que tantas alegrías trajo a Colombia entera, es defender su legado: que siga el Festival, impulsado por la fuerza que ella logró darle y que continúen las representaciones en sus teatros, donde ella acogió a tantos grupos del mundo entero con los brazos abiertos. La obra que ella impulsó, hoy es patrimonio de todos los colombianos.

LOS SENSUALES, VISIÓN ARTÍSTICA DE LA PUESTA EN ESCENA

Por Alejandro Tantanian

“Los sensuales” se ensaya desde la puesta en escena un concepto vertido por Bajtín en su ensayo sobre Dostoievski. Cito aquí:

“En el mencionado sueño de Raskolnikov el espacio adquiere un sentido complementario de acuerdo con la simbología carnavalesca. Lo alto, lo bajo, la escalera, el umbral, el vestíbulo, la entrada, indican el punto donde tiene lugar la crisis, el cambio radical, una inesperada ruptura del destino, donde se toman decisiones, donde se traspasan las fronteras prohibidas, donde se renuevan o se perece.”

Y luego amplía:

“La acción en las obras de Dostoievski se lleva a cabo principalmente en estos ‘puntos’. Mientras tanto, el espacio interior de la casa, las habitaciones, que se están alejando de sus fronteras, esto es, del umbral, casi nunca es utilizado por Dostoievski, si es que no tenemos en cuenta, desde luego, las escenas de escándalos y destronamientos en las cuales el espacio interior (de una sala o salón) se convierte en un sustituto de la plaza. Dostoievski deja de lado el espacio interior habitable construido y sólido de las casas, los apartamentos y las habitaciones alejadas del umbral. Lo hace porque la vida que él representa no transcurre en este espacio. Dostoievski está muy lejos de ser un escritor de interiores, de familias, de haciendas, etc. En un espacio interior habitado, alejado del umbral, la gente vive una vida biográfica: nacen, pasan la infancia y la juventud, se casan, tienen hijos, envejecen, mueren. Este tiempo biográfico también se deja de lado. En el umbral o en la plaza sólo es posible un tiempo de crisis, en el que un instante equivale a años, decenios e incluso a ‘billones de años’ (como en el Sueño de un hombre ridículo).

(...)

Umbral, vestíbulo, corredor, descanso de escalera, escalera, escalones, puertas abiertas a la escalera, portones y, fuera de todo esto, la ciudad: plazas, calles, fachadas, cantinas, antros, puentes, canales. Éste es el espacio de la novela en Dostoievski. En realidad, están ausentes los interiores de salones, comedores, salas, gabinetes, dormitorios, espacios que olvidan la existencia del umbral y en los que transcurren la vida biográfica y los sucesos de las novelas de Turguenev, Tolstoi, Goncharov, etc.”¹

Estos dos conceptos (remarcados en las itálicas) -tiempo y espacio- son las coordenadas en las que se maneja el teatro. El trabajo de “Los sensuales” intenta una aproxima-

1 Mijail Bajtín, Problemas de la poética de Dostoievski, FCE, México, 2003 - Páginas 249 / 251

ción a este cruce en donde un espacio contiene una dinámica del tiempo. El espacio en donde se desarrolla la obra es un espacio que contiene un tiempo. Y son esas leyes temporales las que dictan el ritmo y ese ritmo determina un espacio cuyas leyes intentaremos desentrañar para poder -luego- respetar en el trabajo.

Siempre estuve interesado en la manera en que el tiempo puede adueñarse del espacio. En Dostoievski esto parece ser un eje fundamental. Algo de esa manera de ver el tiempo (asociado indisolublemente a un espacio) es fundacional en Dostoievski. En él este concepto parece formar parte de su manera de ver el mundo. El teatro siempre tiene que resolver este problema. A veces la música (el arte que “domina” al tiempo) puede resolver esta cuestión, es por eso que también en “Los sensuales” la música forma parte indispensable del montaje. Más allá del género en el que puede inscribirse el espectáculo (melodrama), la música intenta la apropiación de un espacio a partir del tiempo. La música sucede en el tiempo y se deja oír en el marco de un espacio. “Los sensuales” -entonces- utiliza la música para pensar las leyes espaciales.

Yo escribí en algún momento algunas percepciones alrededor de lo que soñaba fuera este espectáculo: “Rusticidad, desprolijidad, desarticulado, luz de día, belleza cero, paroxismo, velocidad, silencio cero, fugacidad, procacidad, genitalidad: el grito, las lágrimas, el afuera, la ausencia de interioridad, psicología cero, introspección cero. Un comportamiento salvaje. Ya no hay conexión espiritual. El hombre arrojado a su sensualidad. Lo animal. No hay refinamiento. (¿?) El asesinato de lo bello. ¿Qué es lo bello? - La construcción de un andamiaje que ya no sostiene nada. El teatro abandona las paredes.”

Estas ‘palabras’ que intentan armar un paisaje, que dan cuenta de una voluntad de lenguaje siguen siendo la partitura silenciosa de este montaje, lo que está debajo de las ideas de dirección, lo que sostiene el texto, lo que permite pensar la dinámica de la puesta en escena. Claro que estas ‘palabras’ son sólo eso: palabras - y que el trabajo de la dirección debería encargarse de desaparecerlas para poder armar con ellas sensaciones, lenguaje, decisiones.

Intuyo que este grupo de palabras más la reflexión que siempre se me presenta frente a qué hacer con el tiempo de la representación y en qué espacio (ficcional y real) debe suceder el espectáculo darán por resultado esto que decidí llamar “Los sensuales”.

“EMERGENCIAS”: UNA NUEVA GENERACIÓN DE DRAMATURGOS

Por Adolfo Albornoz Farías

PRESENTACIÓN

El Proyecto Teatral Emergencias: Dramaturgia Costarricense Contemporánea Emergente es una iniciativa artística y cultural, pedagógica y creativa, independiente y autónoma, que busca promover a una nueva generación de obras y autores teatrales reunida en torno a la investigación y experimentación dramática, en sus dimensiones escritural y escénica, contribuyendo así al desarrollo, renovación y fortalecimiento del teatro costarricense.

El proyecto surgió de un Taller de Dramaturgia que durante el segundo semestre del año 2006 dicté en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, a partir del cual una nueva generación de creadores escénicos comenzó a desarrollar profesionalmente la escritura teatral. Así se llegó, en junio de 2007, a la publicación del libro *Emergencias: Dramaturgia costarricense contemporánea emergente*, el que contiene las obras *Juegos a la hora de la muerte* de Milena Picado, *Sinapsis (cuatro locas masticando a un imbécil)* de Elvia Amador y *Ley seca* de Angie Cervantes; y simultáneamente al estreno, en el Teatro de la Danza, en el Centro Nacional de la Cultura (CENAC), del espectáculo homónimo constituido por las tres piezas.¹

La segunda versión del Proyecto Teatral Emergencias se desarrolló a partir de un Taller de Dramaturgia que durante el segundo semestre del año 2007 ofrecí en la Academia de Teatro Giratablas, a partir del cual otros jóvenes profesionales del arte escénico se sumaron a la reflexión e investigación sobre lenguajes dramáticos contemporáneos desde los cuales eventualmente configurar autorías gravitantes en el futuro del arte teatral y de la vida cultural del país. Así se llegó, en marzo de 2008, a la publicación del libro *Emergencias.2: Dramaturgia costarricense contemporánea emergente*, el que

¹ El libro de Milena Picado, Elvia Amador y Angie Cervantes, *Emergencias: Dramaturgia costarricense contemporánea emergente* (San José, Perro Azul, 2007) fue presentado el 5 de junio de 2007 en el Centro Cultural de España en Costa Rica, ocasión en que fue comentado por el Dr. Werner Mackenbach, especialista en literaturas y culturas centroamericanas, la Dra. Patricia Fumero, especialista en historia de la cultura y del teatro costarricense y el Dr. (c) Adolfo Albornoz, sociólogo y director de teatro, creador y director del Proyecto Teatral Emergencias. El espectáculo *Emergencias: Dramaturgia Costarricense Contemporánea Emergente* fue estrenado el 20 de junio de 2007 en el Teatro de la Danza, en el Centro Nacional de la Cultura (CENAC), y en su producción participaron los siguientes profesionales en las respectivas funciones: Dirección, Adolfo Albornoz; Dramaturgia, Milena Picado, Elvia Amador y Angie Cervantes; Actuación, Andy Gamboa, Alejandra Portillo, José Pablo Umaña, Milena Picado, Elvia Amador y Angie Cervantes; Diseño de Escenografía, Gabrio Zappelli; Diseño de Iluminación, Javier Fernández; Diseño de Vestuario, Proyecto Teatral Emergencias; Diseño de Sonido, Adolfo Albornoz; Asistente de Escenografía, Diego Herrera; Realización de Escenografía, Compañía Nacional de Teatro; Realización de Vestuario, Proyecto Teatral Emergencias; Video, Alberto Moreno; Postproducción de Sonido, Luis Diego Ureña; Jefe Técnico, Ronald Araya; Técnico de Iluminación, Pablo Piedra; Técnico de Sonido, Pablo Portugués; Diseño Gráfico y Fotografía, Paulo Sánchez y Luis Miguel Morales; Web, Marco Piedra, Luis Mariano Bolaños y Luis Loría; Producción, Milena Picado, Elvia Amador y Angie Cervantes.

contiene las obras *El dolor de la carne* de Mabel Marín, *El largo adiós* de Kyle Boza y *El pudridero* (fotografías de quién sabe dónde) de Alvaro Martínez; y paralelamente al estreno, en el Teatro Oscar Fessler, en el Taller Nacional de Teatro, del espectáculo del mismo nombre conformado por estas piezas.²

Dado que los talleres de formación dramática se han desarrollado de acuerdo a mi conducción, que ambos libros han sido editados y prologados por mí y que las seis puestas en escena (reunidas en dos temporadas) han estado bajo mi dirección, la aproximación crítica que estas páginas proponen al trabajo de estos emergentes dramaturgos así como al proyecto del que forman parte -esto es conveniente explicitarlo desde el comienzo- está inevitablemente determinada y/o tensada por mi doble condición de distante investigador y cercano co-creador.

Por lo anterior, por una parte, esta reflexión se nutre significativamente del aporte de dos destacados investigadores, ajenos al proceso creativo que llevó a materializar el Proyecto Teatral Emergencias, quienes productivamente se han referido a esta iniciativa escénica tematizándola, por ejemplo, en el contexto de las literaturas y culturas centroamericanas -la especialidad de Werner Mackenbach- así como en el marco del teatro y la cultura costarricense -la especialidad de Patricia Fumero³. Por otra parte, esta presentación de esta nueva generación de obras y autores teatrales enfatiza sus características escriturales -de las que académicamente (como profesor) soy relativamente responsable-, excluyendo la referencia a su materialización escénica -de la que artísticamente (como director) me cabe completa responsabilidad.⁴

2 El libro de Mabel Marín, Kyle Boza y Alvaro Martínez, *Emergencias.2: Dramaturgia costarricense contemporánea emergente* (San José, Perro Azul, 2008) fue presentado el 28 de febrero de 2008 en el Teatro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, ocasión en que fue comentado por la Dra. Patricia Fumero, especialista en historia de la cultura y del teatro costarricense y el Dr. (c) Adolfo Albornoz, sociólogo y director de teatro, creador y director del Proyecto Teatral Emergencias. El espectáculo *Emergencias.2: Dramaturgia Costarricense Contemporánea Emergente* fue estrenado el 7 de marzo de 2008 en el Teatro Oscar Fessler, en el Taller Nacional de Teatro, y en su producción participaron los siguientes profesionales en las respectivas funciones: Dirección, Adolfo Albornoz; Dramaturgia, Mabel Marín, Kyle Boza y Alvaro Martínez; Actuación, Amadeo Cordero, Janil Johnson, Kyle Boza y Mabel Marín; Interpretación Musical en Vivo, Fabiola Cordero, Amadeo Cordero, Alvaro Martínez y Mabel Marín; Interpretación Musical en Estudio, Fiorella Bákit; Asistente de Dirección, Sofía Téllez; Diseño de Escenografía, Gabrio Zappelli; Diseño de Iluminación, Elvia Amador; Diseño de Vestuario, Janil Johnson; Composición y Dirección Musical, Mabel Marín; Asesor Vocal y Musical, José Pablo Umaña; Realización de Escenografía y de Vestuario, Proyecto Teatral Emergencias; Video, Juan Manuel Montero; Postproducción de Sonido, Luis Diego Ureña; Técnico de Iluminación, Adam Umaña; Técnico de Sonido, Sofía Téllez; Diseño Gráfico y Fotografía, Ale Atroz!; Web, Luis Diego Matarrita; Asesores de Producción, Elvia Amador y Amadeo Cordero; Producción, Mabel Marín, Kyle Boza y Alvaro Martínez.

3 En adelante, todas las referencias a estos dos autores en las que no se indique otra fuente corresponden a: Werner Mackenbach, "Presentación del libro *Emergencias: Dramaturgia costarricense contemporánea emergente*", Patricia Fumero, "Presentación del libro *Emergencias: Dramaturgia costarricense contemporánea emergente*", textos leídos el 5 de junio de 2007 en el Centro Cultural de España en Costa Rica; y Patricia Fumero, "Presentación del libro *Emergencias.2: Dramaturgia costarricense contemporánea emergente*", texto leído el 28 de febrero de 2008 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica.

4 Ya me he referido, por separado, a las dos versiones del Proyecto Teatral Emergencias y a sus seis obras constituyentes en: Adolfo Albornoz, "Prólogo. *Emergencias: dramaturgias de combate*", en Milena Picado, Elvia Amador y Angie Cervantes, *Emergencias: Dramaturgia costarricense contemporánea*.

GESTOS

Los términos del debate vigente al interior tanto del contexto sociocultural así como del circuito teatral en que estos dramaturgos y sus trabajos emergen, el costarricense, a inicios del siglo XXI, probablemente determinen que estas propuestas escénicas sean mayoritariamente enmarcadas en el ámbito del “teatro de arte” y, por lo tanto, sean desvinculadas e incluso puestas en oposición al “teatro de mercado”.

En su contexto dicha operación parece apropiada -esto, sin profundizar, por ahora, en lo eventualmente pertinente u obsoleto de esta dicotomía aún plenamente vigente en el medio teatral costarricense, cuyos supuestos por lo menos ameritarían una actualización en función de las dinámicas y características del arte y la cultura en el mundo contemporáneo. Sin embargo, el Proyecto Teatral Emergencias y sus seis obras y autores constituyentes buscan ir más allá de la tradicional oposición, desmarcándose parcialmente incluso del ámbito mismo del arte para instalarse de lleno en el de la cultura, entendiendo a ésta básicamente como un campo de batalla simbólico y material. En el marco del devenir teatral costarricense y centroamericano de las últimas décadas, el profesor e investigador alemán Werner Mackenbach sugiere un posicionamiento también diferente, aunque complementario, para estas obras y el proyecto que conforman. Asumiendo el panorama descrito por la crítica estadounidense Carolyn Bell, Mackenbach acepta, por una parte, que el teatro nacional y regional del último cuarto de siglo ha vivido un acelerado proceso de comercialización, cediendo espacio a producciones y productos de poco valor estético y moral, lo que no sólo ha dado como resultado un teatro mal hecho y de mal gusto sino que además ha sido devastador en relación con las funciones públicas y cívicas de las tablas. Y por otra parte, que paralelamente se ha escrito y producido un teatro diferente, de resistencia cultural, principalmente desarrollado por grupos independientes, alternativos y universitarios, renaciendo así un teatro de calidad que ha introducido temas de conciencia social, de solidaridad entre obreros y campesinos y de (re)representación de los subalternos en su búsqueda de identidad.⁵

Para Mackenbach, en este contexto dual y contradictorio del teatro costarricense de los últimos veinticinco años, las obras producidas por el Proyecto Teatral Emergencias anuncian y prometen una nueva tendencia en la producción dramática nacional. Esto porque no son obras que se nutran de, ni satisfagan los, prejuicios sexistas y racistas más baratos. Pero tampoco son obras que se definan en función de una causa más general como, por ejemplo, el compromiso con los derechos humanos, la justicia social o la identidad nacional. Ni es un teatro que pretenda hablar en nombre de otros, los

nea emergente, San José, Perro Azul, 2007 y “Prólogo. Emergencias: dramaturgias de vidas e historias mínimas”, en Mabel Marín, Kyle Boza y Alvaro Martínez, Emergencias.2: Dramaturgia costarricense contemporánea emergente, San José, Perro Azul, 2008.

⁵ Carolyn Bell, “El teatro costarricense en transición”, en Carolyn Bell y Patricia Fumero (eds.), Drama contemporáneo costarricense: 1980-2000, San José, Universidad de Costa Rica, 2000.

subalternos, los sin voz, los explotados u oprimidos. Más bien es un teatro que cuestiona y destruye los prejuicios dominantes en la sociedad costarricense, especialmente los sexistas. Son obras que se comprometen con sus figuras, sus personajes individuales, sus angustias y preocupaciones, sin recurrir a un compromiso más general y anónimo. Y son obras en que los personajes hablan de ellos mismos, sus experiencias, sus intereses y sus obsesiones.

Así, ofrecer resistencia a la clasificación y reducción de acuerdo a las categorías teóricas, políticas, artísticas y culturales hegemónicas, exigiendo en consecuencia un nuevo posicionamiento y una nueva conceptualización para su trabajo, pareciera destacar como gesto básico en la producción dramática iniciada por Milena Picado con *Juegos a la hora de la muerte*, Elvia Amador con *Sinapsis* (cuatro locas masticando a un imbécil), Angie Cervantes con *Ley seca*, Mabel Marín con *El dolor de la carne*, Kyle Boza con *El largo adiós* y Alvaro Martínez con *El pudridero* (fotografías de quién sabe dónde). Una segunda característica del quehacer de estos seis jóvenes actores, ahora dramaturgos, pareciera ser su interés por aproximarse a este oficio como a uno más teatral que literario -alejándose así de la idea tradicional de "escritor"-, reconociendo y asumiendo la experiencia escénica como condición y sentido esencial para su escritura. Son hombres y mujeres de teatro que han escrito desde y para la escena.

Estos autores, por una parte, trabajan con la palabra escrita a la vez que parecen sospechar de las posibilidades de ésta. Su opción, entonces, es la construcción dramática. En ésta la palabra, la palabra teatral, la que sólo existe en y desde el escenario, atraviesa un cuerpo mientras éste ocupa un espacio. Y por medio de esta operación tridimensional se configuran la situación, la acción y la narración. Por otra parte, mientras construyen dramáticamente van abriendo y exponiendo su proceso escritural a la participación de otros profesionales -actores, directores, dramaturgistas y diseñadores- necesarios para la concreción escénica de sus obras, así como a la colaboración de instancias de apoyo -patrocinadores, difusores, editores y comentaristas- imprescindibles para la materialización sociocultural de su dramaturgia.

La profesora e investigadora costarricense Patricia Fumero agrega que estos dramaturgos, al iniciarse de este particular modo en la escritura teatral, con sus obras rompen el esquema tradicional del autor como entidad aislada sumida en su propia creación, evidenciando que la producción textual puede ser también un trabajo en conjunto o complementario, como es el caso de estas piezas surgidas de un Taller de Dramaturgia y desarrolladas en diálogo con un proceso de Producción Escénica.

Un tercer rasgo definitorio del trabajo de estos seis actores al intentar hacerse dramaturgos pareciera ser su afán por enfrentar el arte escénico como una experiencia esencialmente cívica, es decir, de activa y pública preocupación por los asuntos colectivos, aunque esto, quizás, no ocurra más que a través de una frágil y singular mirada sobre el estado de las cosas en el entorno, eventualmente inútil, en términos prácticos, fren-

te a la operatividad del sistema.

Estos autores, por una parte, trabajan anclados férreamente en su subjetividad, la que exponen públicamente. Pensamientos y sentimientos, fluidos intelectuales y emocionales, encuentran en el soporte escénico el vehículo de expresión que les permite trascender el mutismo del monólogo y del diálogo interior. Pero por otra parte, el privilegio que otorgan al imaginario individual no conlleva desvinculación ni indiferencia respecto de la realidad que les rodea. Liberan su escritura hacia un esfuerzo de síntesis entre subjetividad e intersubjetividad, el que asoma como uno de los fundamentos éticos de su trabajo creativo, de modo que el entramado sociocultural y el sedimento histórico, actuando como espectros, otorguen una particularidad y quizás una identidad a sus intimistas ficciones.

Por lo mismo, Patricia Fumero, recogiendo líneas de trabajo desarrolladas, entre otros, por los investigadores y críticos chilenos Juan Villegas y Alfonso de Toro, propone pensar la producción de estos jóvenes autores como un ejercicio de representación y reinterpretación tanto de la realidad como de la teatralidad, es decir, enfatizando el desplazamiento bidireccional desde la vida al escenario y viceversa como estrategia para el análisis tanto del arte escénico como del comportamiento social. Así, aunque lo representado sea asumido como ficcional, deviene una textualidad que igualmente revela una subjetividad en la que las operaciones teatrales se conectan con procesos socioculturales.⁶

FICCIONES

En *Juegos a la hora de la muerte* de Milena Picado se pone en escena el encuentro entre una niña y un niño después de ambos haber muerto. En este espacio-tiempo indefinido, en el que cuentan con la posibilidad de volver a nacer, luego de reconstruir algunas de las experiencias de agresión, violencia y abuso que vivieron en sus cortas existencias y que comparten a pesar de sus muchas diferencias -sociales, culturales, económicas, genéricas y sexuales-, ella y él deciden hacer lo posible para permanecer juntos y no volver a la vida.

En *Sinapsis (cuatro locas masticando a un imbécil)* de Elvia Amador se pone en escena la forma como cuatro jóvenes amigas, por diferentes razones y circunstancias, participan en la tortura y el asesinato del novio de una de ellas. Mientras realizan esta acción estas mujeres dan cuenta de un entramado sociocultural patriarcal y contemporáneo saturado de información contradictoria y atravesado por múltiples relaciones de poder, control, dominio y explotación, del cual emergen subjetividades fragmentadas,

⁶ Juan Villegas, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires, Galerna, 2005; Alfonso de Toro, "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, trans-cultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la hibridez e inter-medialidad", en Alfonso de Toro, (ed.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*, Frankfurt am Main, Verveurt, 2004.

funcional aunque precariamente adaptadas a los requerimientos de la vida actual. En *Ley seca* de Angie Cervantes se pone en escena el caso de una adolescente que, frente a un embarazo no programado ni deseado y para el que se reconoce no preparada, decide abortar. Esta situación coincide con el desarrollo de Semana Santa y en ese contexto ella experimenta su propio Vía Crucis tratando de conseguir apoyo o ayuda, respuestas o compañía, mientras atraviesa por una experiencia de vida y de muerte signada por la más profunda soledad.

En *El dolor de la carne* de Mabel Marín se pone en escena la conversación y el enfrentamiento entre dos carniceros atrapados al interior de la carnicería en la que trabajaban y en la que murieron al incendiarse ésta. Mientras el mayor de ellos insiste en continuar con su oficio, confiando en que así algún día encontrará descanso y paz, y el más joven se muestra insatisfecho con su trabajo, desencantado respecto de las posibilidades que la vida podría ofrecerle, el íntimo reconocimiento de la verdad finalmente aparece para ambos como la única posibilidad para una eventual liberación.

En *El largo adiós* de Kyle Boza se pone en escena el momento en que una pareja de jóvenes, después de una corta pero intensa relación, debe enfrentar y asumir su separación. En esta última y definitiva conversación él y ella, en un ejercicio de reconstitución de los hechos, repasan su historia quizás tratando de comprender por qué, a pesar de su amor, les está pasando lo que les está pasando o cómo o por qué pasó lo que pasó.

En *El pudridero* (fotografías de quién sabe dónde) de Alvaro Martínez se pone en escena una serie de fragmentos de la vida cotidiana de una pareja joven en proceso de descomposición. El y ella, estando conscientes de la experiencia por la que atraviesan, van indagando en la estabilidad de pareja como un ideal que, a pesar del amor, se les aparece como inmaterializable.

Así, cada uno de estos dramaturgos hace suyo el lugar que habita, no solamente por haber nacido y/o por vivir en éste y tampoco por representarlo sino justamente por atreverse a dialogar, desde su subjetividad, crítica y públicamente con ese lugar de pertenencia -tomando para esto al teatro como vehículo de expresión y como trinchera de combate. Por ello, cada una de estas obras teatrales hacen emerger, reconocible y cercano, el mundo desde y para el cual fueron escritas, apostando por generar experiencias de comunidad y comunión con sus espectadores y lectores. A la vez, la fusión entre realidad y ficción que tiene lugar por medio de la mirada artística y el gesto cultural que resume cada una de estas piezas, junto con dar cuenta de una forma de habitar un aquí y un ahora inmediatos, también procura instalarse en el amplio mundo intentando evidenciar problemáticas eventualmente tan ciudadanas como humanas, posiblemente tan socioculturales como existenciales.

DISCURSOS

Uno de los aspectos que más destaca como atributo compartido por las ficciones de estos emergentes dramaturgos es la escogencia de vidas e historias mínimas sobre las cuales estructurar las obras.

Ante el dilema totalidad versus parcialidad, estos jóvenes autores invariablemente optan por el fragmento, el acontecimiento y el microanálisis propios de la segunda de estas opciones. Consecuentemente también renuncian a la posibilidad, o a la tentación, de atribuirse la representación de otros y de hablar en nombre de esos otros así como sobre el mundo o la realidad en su conjunto. En estas piezas los personajes hablan exclusiva y casi obsesivamente de ellos mismos, de sus experiencias y problemáticas, de sus deseos y frustraciones, y ni siquiera sobre aquello cuentan con significativas certezas.

Al situar esta dramaturgia en el contexto continental, Patricia Fumero sugiere que por su énfasis en lo fragmentario e individual ésta se acerca al testimonio, operación dominante en la producción cultural centroamericana contemporánea por medio de la cual tiende a rescatarse para la memoria colectiva la voz de individuos y grupos subalternos, especialmente sus estrategias de resistencia, ofreciéndose así la posibilidad para una historia diferente y/o más compleja del tiempo presente. Recogiendo la reflexión desarrollada, entre otros, por Werner Mackenbach, Fumero además puntualiza que este tipo de producción “testimonial” tiende a poner de relieve la problemática relación entre realidad extraliteraria y ficción literaria por tratarse de textos, en este caso teatrales, que más que contar “historias verdaderas” buscan exponer trazos de subjetividad.⁷ En diálogo con lo anterior, una segunda característica que resalta como rasgo compartido por el trabajo de estos nuevos autores es su capacidad para plantear numerosas preguntas y ofrecer pocas respuestas.

Para estos dramaturgos no hay partidos políticos que entreguen la consigna ni ideologías que brinden el dogma desde o con los cuales articular sus obras. Ingresan al campo cultural signados por cierta orfandad discursiva que convierten en insumo productivo y creativo. No pretenden iluminar, ilustrar ni enseñar, sólo exponer pública y problematizadamente, mucho más desde el universo poético que desde la agenda política, cuestiones que eventualmente puedan apelar al interés y/o a la preocupación de sus conciudadanos. Estas piezas no portan mensajes ni contienen premisas, no proponen hipótesis y mucho menos defienden tesis. En general desconfían de relaciones unívocas y jerárquicas con cualquier tipo de principio organizador, exclusivo y excluyente, del material dramático. Por lo mismo, no alivianan al lector o al espectador su trabajo entregándole un juicio ya elaborado, sólo le ofrecen nodos temáticos con los cuales cada uno podrá construir sentidos y discursos posibles.

Instalando esta dramaturgia en el contexto nacional, Patricia Fumero sostiene que el

⁷ Werner Mackenbach, “Realidad y ficción en el testimonio centroamericano”, Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos, N° 2, 2001.

alejamiento de toda pretensión didáctica, pedagógica o moralizante tiende a particularizar el trabajo de estos jóvenes autores en relación con el de sus colegas de generaciones inmediatamente precedentes, tanto la que concentró su producción entre los años 1960 y 1980 y que, como han señalado los investigadores costarricenses Alvaro Quesada y María Lourdes Cortés, reproduciendo la ideología dominante del pujante estado costarricense de mediados de siglo tendió a enfatizar dos mitos fundacionales de la patria, la homogeneidad racial y la democracia rural, así como la que ha protagonizado la producción teatral entre los años 1980 y 2000 y que, como han sostenido las estudiosas estadounidenses Carolyn Bell y Elaine Miller, frente a la crisis política y económica centroamericana y la crisis del estado costarricense de fin de siglo se han comprometido con el desarrollo de una conciencia crítica colectiva frente a nuevos problemas sociales y emergentes temáticas culturales, como las relaciones y reivindicaciones de género, la resemantización de nociones como libertad y justicia y las migraciones.⁸

Para Fumero, entonces, los lenguajes teatrales de inicios del siglo XXI, como las obras surgidas al interior del Proyecto Teatral Emergencias, ya no buscan solamente representar el mundo ni tampoco imaginarlo mejor sino que ofrecen -aunque en este caso quizás intuitivamente- coordenadas epistemológicas con las cuales conocer la realidad (el mundo) de otro modo; por ejemplo, a través del rol que juega la subjetividad en el desarrollo de nuevas prácticas culturales por medio de las cuales se configuran nuevos tipos de relaciones interpersonales.

Un tercer rasgo que destaca como atributo compartido por cada uno de estos dramaturgos en sus respectivas ficciones es la instalación del cuerpo como material dramático central: el de los niños, dañado y muerto (Picado); el de las mujeres, expuesto y arrojado a la lucha/vida cotidiana (Amador); el de la adolescente, sobre el cual se disputan derechos y deberes (Cervantes); el de los hombres, devastado por el trabajo/esfuerzo para la sobrevivencia diaria (Marín); el de los amantes, consumido por el amor/odio (Boza y Martínez).

La construcción dramática deviene una forma de registrar y exponer lo que el cuerpo habita y lo que en el cuerpo se inscribe, apareciendo la experiencia corporal como vehículo privilegiado de comunicación y síntesis entre el sujeto y su entorno. Se trata de cuerpos atravesados por la vida y la muerte, el embarazo, el aborto, el suicidio y el asesinato, el juego, el trabajo y el descanso, el amor, el deseo y el sexo, la violencia y el odio, la violación y la tortura, la risa y el llanto.

Para Werner Mackenbach la centralidad de los cuerpos, fuertemente marcados por la violencia y/o por la muerte -cuerpos sin amparo, violencia sin propósito y muerte

⁸ Alvaro Quesada, "La dramaturgia costarricense de las últimas dos décadas", Escena, N° 31, 1993; María Lourdes Cortés, "La ocultación de las contradicciones de clase en la dramaturgia costarricense", Escena, N° 18, 1987; Carolyn Bell, "El teatro costarricense en transición", en Carolyn Bell y Patricia Fumero (eds.), Drama contemporáneo costarricense: 1980-2000, San José, Universidad de Costa Rica, 2000; Elaine Miller, "Códigos estéticos y culturales en el teatro de la Nueva Ola en Costa Rica", Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos, N° 13, 2006; Patricia Fumero, "Los caminos de la dramaturgia costarricense", Escena, N° 61, 2007

sin sentido- conecta a estas obras con algunas de las tendencias más recientes en las literaturas centroamericanas y especialmente en la narrativa, las cuales evidencian un cambio de paradigma cultural y estético. La violencia -social, política, económica y cultural- constituye un elemento estructural de la historia latino y centroamericana y por lo mismo también ha primado como manifestación estética en la historia literaria continental. Por ejemplo, como ha demostrado el investigador hondureño Héctor Leyva, en la literatura de Centroamérica, durante los años setenta y ochenta, ha ocupado un lugar protagónico tanto la representación de la violencia de quienes dominan/gobiernan contra el resto de la población como la de los oprimidos contra quienes ejercen el poder. Sin embargo, como ha propuesto el autor y crítico literario guatemalteco Dante Liano, desde los años noventa la representación literaria de la violencia se ha distanciado de este sentido político-ideológico tradicional para manifestarse a través de tres nuevos registros dominantes: la literatura testimonial, la literatura de denuncia y la literatura de alusión indirecta (o de violencia oblicua).⁹

Para Mackenbach, entonces, las obras que constituyen el Proyecto Teatral Emergencias también dialogan con la última de estas tendencias, en la que la violencia es estéticamente negociada en sus más diversas facetas y dimensiones, públicas y privadas, mucho más allá de su tradicional tratamiento temático, privilegiándose la mirada a sus efectos sobre los individuos y sus relaciones interpersonales, radicando precisamente allí el carácter político de esta nueva literatura.

Es por lo anterior que para Mackenbach, a pesar del énfasis en lo fragmentario y subjetivo, este teatro promete recuperar la función pública, cívica, crítica, activa y activadora de las tablas en el campo cultural costarricense y centroamericano, llamando a la reflexión, al distanciamiento, al rechazo o a cualquier otra reacción, es decir, al diálogo, pero no al consumo fácil y calmante. Y para Fumero, a pesar de que se trata de producciones teatrales que pueden provenir, o ser vividas o teatralizadas al interior, tanto de las clases privilegiadas como de las subalternas, en todas estas obras sus autores y personajes, en sus muchas diferencias, al politizar su privada subjetividad haciéndola pública, comparten el clamor por ser escuchados y por una ciudadanía real.

FINAL

A pesar de ser producto de un mismo proceso de formación dramática y no obstante haber formado parte de, y haber dado vida a, un mismo proyecto de creación escénica, junto con características comunes como las ya señaladas -las que no pretenden abarcar ni reducir la totalidad del universo propuesto por estas obras sino simplemente poner de relieve algunos de los rasgos que comparten- el trabajo de estos nuevos dramaturgos también ofrece significativas diferencias entre sí.

⁹ Héctor Leyva, *La novela de la revolución centroamericana, 1960-1990*, Madrid, Universidad Complutense (Tesis Doctoral), 1996; Dante Liano, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1997; Werner Mackenbach, "Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX", *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, N° 15, 2007.

Quizás una de las más notables diferencias entre uno y otro guarde relación con un ejercicio de base que comparten, pero que a la vez se traduce en disímiles efectos: al asumir el desafío de reflexionar no sólo sobre la realidad sino también sobre sus posibilidades de reelaboración por medio de la teatralidad, las diversas perspectivas sobre el material sociocultural inevitablemente van de la mano con diferentes operaciones dramáticas. Se trata de obras y autores que en diverso grado intentan reflexionar sobre la escena y en algunos casos intentan desafiarla, tan abocados al problema de cómo representar como a la acción misma de representar, y que operan sobre la premisa de que cada sujeto y objeto a ser ficcionalizado exige para esto su propia solución estética.

Por ello, en su intento por hacerse dramaturgos estos hombres y mujeres de teatro no trabajan desde la reproducción de modelos artísticos preexistentes o preestablecidos que consideren correctos o ideales sino desde una móvil inserción en, y una libre apropiación de, los referentes y materiales que ha puesto a su disposición la historia de su disciplina así como también todo aquello que les brindan otras artes y prácticas culturales, algunas de las cuales pueden resultarles tanto o más útiles y determinantes que el arte escénico, como la televisión y el cine -incluso el de serie b-, el rock anglo y la música popular latinoamericana, los cómic y la internet, entre muchísimas otras. En consecuencia, ellos y sus obras no se consideran, y tampoco deberían ser vistos como, “una nueva versión de...” o “la versión local de...” ni “la versión tica de...”. Afortunadamente han logrado ir más allá de etiquetas como teatro costumbrista, realista, social, épico, del absurdo o cualquiera de las que recurrentemente han pesado sobre la dramaturgia latinoamericana. Intentan construirse estéticamente a sí mismos al momento de producir, afanándose por encontrar una síntesis particular entre forma y contenido, entre ficción y realidad, entre el entorno y su subjetividad, la que eventualmente incluso pueda sugerir una poética a desarrollar en el futuro.

Sólo el tiempo permitirá establecer si lo propuesto hasta ahora por estos nuevos dramaturgos -quienes han escrito, publicado, producido y estrenado sus primeras piezas teniendo entre veintiún y veinticinco años-, luego de más textos, de nuevas escenificaciones de los aquí presentados y de más discusiones sobre los que éstos ofrezcan, repercutirá de algún modo en la forma como se piensa y como se hace el arte escénico en su medio. Por lo mismo estas obras no deberían ser juzgadas como objetos acabados sino como muestras de una emergente producción mayor. Por ahora, entre los años 2006 y 2008, estos nuevos dramaturgos y el Proyecto Teatral Emergencias, en el contexto del teatro costarricense, por lo menos ya han señalado nuevas e interesantes posibilidades a propósito de cómo enfrentar el desafío de la construcción dramática así como su materialización en la experiencia escénica. Por ahora, estos autores y el Proyecto Teatral Emergencias ya merecen ser parte por lo menos de un capítulo de la historia del teatro costarricense.

LA ACCION DRAMÁTICA EN LA OBRA DE ARGUEDAS

Por Mario Delgado Vásquez

Cuatrotablas y su laboratorio teatral han desarrollado un método propio para el trabajo del actor y la creación colectiva, un proceso de codificación y organización del trabajo técnico y creativo; inspirado en la investigación de las acciones físicas que los grandes maestros de Latinoamérica (Atahualpa del Cioppo, María Escudero), de Europa (Jerzy Grotowski, Eugenio Barba) y de Oriente (Katzuko Azuma, Sanjukta Panigrahi, Fumiyoshi Asai - Escuela Kanze-) le han enseñado de forma directa.

Los actores de Cuatrotablas han hecho de la técnica una herramienta propia que les ha permitido indagar a través de la poesía, el cuento, la narración y la literatura dramática peruana (Garcilazo, Guamán Poma, Oré, Vallejo, Rose, y otros, muchos más); las profundas raíces anímicas y emocionales de nuestra identidad,

Como el objetivo, en ésta etapa de nuestra existencia (2003-2006) era hacer una creación colectiva sobre José María Arguedas y su obra, en colaboración con nuestro asesor dramaturgo Alfonso Santisteban; llegamos a la conclusión de que LOS RIOS PROFUNDOS era no sólo la novela más bella y perfecta de su producción literaria; sino la más teatral por su excelente narrativa plena de una acción inagotable y desbordante. Ingresar al “*mundo arguediano*” era para nosotros, ingresar al misterioso laboratorio de su literatura

El laboratorio sobre LOS RIOS PROFUNDOS, nos llevó inevitablemente al tema del suicidio del autor (planteado por él en sus diarios que anteceden a la novela póstuma EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO) y a su discurso YO NO SOY UN ACULTURADO, que leyera al recibir el premio Inca Garcilazo de la Vega. Y de ahí al concepto nuestro: ARGUEDAS, EL SUICIDIO DE UN PAÍS.

Nuestros conocimientos, búsqueda y experimentación nos han llevado a indagar en las tres fuentes del teatro moderno occidental: el rito, el juego y la narración. El rito y el juego a través de nuestro método ya son parte de una estética propia. La narración es parte de nuestra búsqueda más reciente.

Había que encontrarle a la narración arguediana una técnica física y vocal, que a través de un coro a la manera del teatro originario propio de todas las culturas; encontrara una estética que pudiera expresar “**el asombro**”.

Ese fue el objetivo de la búsqueda técnica y creativa: el coro arguediano y el asombro.

Aprendimos de la dramaturgia clásica y contemporánea: la palabra poética. Aprendimos de la poesía de Vallejo, la palabra física o la “*fisicidad del dolor*” como nos lo enseñara Roberto Paoli, célebre analista literario italiano, experto en Vallejo.

En Arguedas, teníamos que investigar y aprender “la acción dramática” de su narrativa y para eso él, nos propone “el asombro de Ernesto” y el asombro de Ernesto un niño de 13 años, el alter-ego del autor; es físico. Oído, Vista, Olfato, Tacto y Gusto son usados por Ernesto para expresarse. Como el niño de su antípoda: el inolvidable Julius, de nuestro Bryce Echenique en “Un Mundo para Julius”. Como los niños protagonistas que Alfonso Santisteban, nos propone para la creación de EL PUEBLO QUE NO PODÍA DORMIR, en 1992; gran prelude de éste encuentro arguediano.

Sólo los cuerpos de los actores pueden intensificar o ampliar su expresión hasta llegar a sentir en su interior la mirada profunda de un niño de 13 años, expresarla y además someterla al asombro. Paradójico que dos literatos peruanos, Arguedas y Bryce; a través de dos niños nos transmitan dos visiones impresionantes de la realidad peruana, dos mundos, cada uno antípoda del otro, “**el de los cercados y el de los cercadores**”.

Un año tratamos de encontrar la acción dramática en los tres primeros párrafos del primer capítulo, y en esa profunda y obstinada exigencia; la estética del *coro arguediano*. Ensayo y repetición. Horas y horas describiendo a través de las acciones físicas al Viejo, a Ernesto, a su padre. Las montañas, los indios. La figura encorvada y pequeña del avaro tío, las risitas cachacientas de los mestizos. El a media voz, el murmullo, el canto. Las Iglesias, sus campanas, los palacios incas, las piedras talladas y el arrodillarse en las calles del Cusco. Horas caminando en el espacio, con reglas precisas como “en líneas, cambio de dirección, y cambio de ritmo”, y descubriendo el *mundo arguediano* y el Cusco, y lo andino en esos tres párrafos a través de nuestros cuerpos.

Un año después, cuatro actores profesionales, formados en el método del grupo, recién pudimos improvisar la lectura dramática de LOS RÍOS PROFUNDOS. Un guión extraordinario, propuesto por el Director y extraído CAPÍTULO POR CAPÍTULO, en una síntesis de los textos, que contenían las “**acciones dramáticas**”; nos dieron cuatro Ernestos, de diversas edades. Ellos nos narran a través de sus acciones al niño de 13 años, al adolescente Ernesto turbado por sus descubrimientos más íntimos, y a los Ernestos adultos: al profesor universitario y al imaginario Arguedas de pesadillas e insomnios. Ellos, los Ernestos nos traen a escena, también al Viejo, al Pongo, a las Chicheras, a don Felipe Maywa y don Walter Puza, a sus conmovedores compañeros del colegio en Abancay, a los amados, los odiados y los temidos, a la Opa, al Padre Linares y en fin, a toda esa maravillosa humanidad que éste niño “**tocado y con unas ganas absurdas de morir**” es capaz de ver, sentir, tocar, oír y oler.

Pararse, caminar, sentarse, echarse, pararse, caer, pararse, saltar, agacharse, correr. Los ejercicios del calentamiento grupal se vuelven acciones dramáticas cuando adquieren sentido (imágenes y asociaciones personales). Adquieren sentido y contienen principio, trayectoria y final. Toda acción con sentido sirve para la investigación, en base a leyes físicas que hacen del movimiento del cuerpo una fuente de energía; que no es otra cosa que la movilización de las fuerzas físicas, psíquicas y mentales del cuerpo y la voz del actor. El actor aprende las acciones y las acciones se vuelven instrumentos para entrar en el texto de Arguedas. Cada acción narrada en LOS RÍOS PROFUNDOS, se vuelve imagen, mirada, emoción, a través de la acción. Y Arguedas narra asombrado, feliz, maravillado y a veces, muchas veces con terror el mundo que contempla, “**sin rabia; pero con luz**”. Y en LOS RÍOS PROFUNDOS es un niño quien nos narra asombrado el mundo y su tránsito doloroso por la adolescencia que no quiere; pero que admira en los otros, enternecido hasta las lágrimas. Jerzy Grotowski nos decía “**es mentira que el niño no odia, es el ser que más odia y es sincero porque es también el ser más indefenso en un mundo de adultos que generalmente ya no quieren comprenderlo**”.

Y en nuestra lectura dramática de LOS RÍOS PROFUNDOS, son los actores que construyen “**las acciones dramáticas en la obra de Arguedas**” a través de la actuación de los cuatro Ernestos, del coro arguediano.

No se trata pues, de leer un texto intelectualmente, tratando de entender, ni de contar cuentos como un cuentero. Se trata de eso y más. De leerlo con el cuerpo, con todo el cuerpo. Y el cuerpo de los actores “o los Ernestos”, al contacto con el texto, reaccionan física y vocalmente. Esas reacciones, son las acciones que el actor, los actores han construido durante meses y que sirven de vehículo de las emociones, de las imágenes, del asombro de los Ernestos. Estas acciones transformadas en secuencias físicas contienen los párrafos del texto. En la narración del texto surgen las acciones dramáticas. Ellas son orgánicas por el ejercicio inteligente del cuerpo a través de la respiración, el equilibrio y el peso.

Todo, ejercido con disciplina y rigor, dan un ritmo individual y grupal, y la narrativa arguediana fluye y construye, a través del rito y el juego un diálogo incesante por su cauce natural, el de las acciones dramáticas de su autor.

GRUPO, MEMORIA Y FRONTERA

Por Miguel Rubio Zapata

Hace algún tiempo, antes de entrar a un conversatorio con un grupo de estudiantes norteamericanos que visitaban Yuyachkani, una ex alumna me dijo: “Quiero escucharte, pero voy a volver más tarde porque seguramente tú vas a hablar una hora del pasado del grupo, y veinte minutos del presente”.

Algo de razón tenía mi alumna pues, siendo yo parte de un colectivo con treinta y siete años de vida, no me resulta fácil referirme a nuestro trabajo sin sentir el peso del tiempo vivido. Los grupos viejos tenemos que hacer un gran esfuerzo para que el pasado no se convierta en nuestro único presente.

Justamente, Santiago García es un buen ejemplo de cómo caminar con un pie en el presente y con el otro en el futuro, sin pausa y con buen ritmo.

Si Santiago García y el Teatro La Candelaria no hubieran aparecido en nuestro horizonte, convirtiéndose desde entonces en fuente de inspiración, de saber y de aliento para crear en grupo, la historia de Yuyachkani no hubiera sido la misma.

El mejor homenaje que podemos hacer al maestro y a las queridas ‘candelas’ y ‘candelos’ será partiendo de las preguntas que se hace Yuyachkani ante su tarea creativa.

La creación colectiva es el gran aporte de aquello que podemos llamar la moderna tradición del teatro latinoamericano, ejercida con pasión fundadora en Colombia, y que tiene en el grupo La Candelaria y en el maestro Santiago García un ejercicio práctico, teórico fundamental, y en constante proceso de renovación.

Me pregunto muchas veces, especialmente cuando somos requeridos por jóvenes actores, ¿qué es la creación colectiva ahora para nosotros? Después de que tanta agua ha corrido bajo el puente.

Los jóvenes vienen a veces en busca de recetas; y hay que repetir siempre que la creación colectiva no es una fórmula y no supone necesariamente un método. Entonces, tenemos que explicar que se trata, más bien, de una actitud abierta a la propuesta, una disposición para confrontarse sintiendo al otro, un ejercicio de asombro y de cambio constante.

Sin embargo, no podemos reducir la creación colectiva a la técnica o a las técnicas de creación sin saber de su origen, de sus razones iniciales; o sea, de las ganas de accionar sobre la vida social, de intervenir de manera consciente en nuestro tiempo; pues es ahí donde la creación colectiva aparece como un recurso para aludir a aquello que no estaba escrito; y que, por tanto, había que escribir.

La técnica o las técnicas empleadas son posteriores a la voluntad de hacer, y su estudio no es ajeno a la vida social que la motiva. La creación colectiva entonces aparece como una necesidad.

No puedo desligar la creación colectiva de tres niveles esenciales que debemos considerar:

- El teatro de grupo,
- La dramaturgia colectiva,
- La cultura de actor, que tiene en la improvisación la herramienta fundamental para enfrentar el proceso creativo.

Acerca de estos niveles, que son indesligables, voy a intentar, por separado, una somera revisión de cada uno de ellos.

TEATRO DE GRUPO

El teatro de grupo, históricamente, ha sido la respuesta a una estructura de organización teatral conservadora, que no tenía nada que ver con los vientos de libertad con los que despertábamos al teatro, provistos de la fuerza que sentíamos tener para realizar el teatro que necesitábamos.

Encontrar libertad para crear ha sido, a mi entender, lo más interesante que deja la experiencia de la creación colectiva; una actitud ética antes que estética; y que trajo como consecuencia la convicción para inventarnos el teatro que hacemos.

Creo que lo que más valoran esos jóvenes que vienen a buscarnos, atraídos por la curiosidad de saber cómo lo hicimos, es que ellos también quieren inventar su teatro. Yo suelo decirles que las reflexiones sobre la experiencia, aparte de ser intransferibles, sólo deben ser una referencia en sus propios caminos.

La formación de un grupo fue la respuesta, sin ninguna duda, de quienes queríamos cambiar el mundo con el teatro en la década del setenta del siglo pasado.

Quienes hoy ven los resultados del trabajo, desconocen la historia secreta de los grupos. No tienen que conocerla, no es necesario. Sólo quiero decir que esa historia existe como una línea argumental paralela. Allí también hay conflictos. Y estos, al igual que en el teatro, son los que nos hacen andar.

A menudo me preguntan cómo hemos hecho para seguir tanto tiempo unidos. No tengo una respuesta. Tendría una diferente para cada momento de nuestra vida en grupo, con sus respectivos encuentros y desencuentros.

Me parece que lo que nos permite mantenernos unidos es el deseo de seguir aprendiendo juntos. Pero en esto también cuenta el azar, lo anecdótico, porque son las vidas de las personas y las relaciones entre ellas las que finalmente determinan la historia de un grupo.

Los grupos generan su vida y también las condiciones para su desaparición. Hay momentos en que es natural que algunos integrantes entren y salgan del grupo, que se vayan; pero hay momentos en que la salida de alguien se convierte en una pérdida. En un grupo con más de treinta años de vida, eso lo hemos sentido algunas veces.

Hay que aprender a entender “el grupo” en cada momento de su vida; no asumirlo como una institución congelada, sino como un cuerpo en constante movimiento. Por eso es necesario saber cuál es ese momento para encontrar oportunamente las preguntas, que suelen ser distintas dependiendo de la situación.

Las preguntas del inicio de vida del colectivo son diferentes a las que aparecen durante los procesos creativos; a las de las primeras crisis, o cuando aparecen liderazgos, o en el tratamiento de las diferencias que a veces se convierten en luchas por el poder.

El crecimiento de un grupo supone estimular que cada quien encuentre su lugar y que su sitio sea una tarea, una función determinada que requiera ser tan precisa como lo es en el escenario.

Un elemento gravitante en la vida de un grupo es la tensión que se genera entre individuo y colectivo. Nuestras relaciones se han fortalecido intentando combinar los espacios colectivos con los individuales, estableciendo vínculos entre lo que es la cultura personal de cada integrante y la cultura del grupo, para que el resultado sea un enriquecimiento mutuo antes que una frustración.

Hemos alentado entre nosotros la generación de proyectos personales que permiten desarrollar intereses particulares que más adelante repercuten en el colectivo. Aprender a incorporar los matices de los individuos ha sido una de las claves para seguir andando juntos. Esta práctica nos ha enseñado a valorar el sentido personal e incluso secreto de lo que incorporamos en el trabajo colectivo.

Pienso que si nos abrimos a esas señales de verdad personal es posible que podamos convertirlas, con trabajo, en un soporte estético.

Esta orientación, considero, ha sido una de las claves para la continuidad en nosotros. Así, hemos venido construyendo una memoria común, matizada por la experiencia de cada uno. Pero no siempre ha sido así. Si me remonto a los orígenes encuentro que, en los años 70, los grupos de teatro éramos como familias en cuyas obras se anunciaba la conquista del pan y la felicidad. En nuestros trabajos se intentaba reflejar la realidad política y social de nuestro país. Las obras, cargadas de esperanza en sus inicios, poco a poco se fueron convirtiendo en inventarios del horror. Personajes víctimas de la violencia, emigrantes, desplazados, desaparecidos, comenzaron a poblar nuestros escenarios y a plantearnos nuevos problemas éticos y estéticos en medio del asombro y del dolor.

Esto afectó la vida del grupo, ya que en nuestro interior se reflejaron las tensiones de una sociedad polarizada.

LA DRAMATURGIA COLECTIVA

Puedo hablar de dramaturgia a partir de la experiencia concreta de mi grupo; en cómo hemos organizado el material escénico. Si observo en el tiempo puedo ver cómo, tanto los insumos como la organización del material, se han ido haciendo cada vez más complejos en la medida en que también se hacía más complejo lo que nos proponíamos comunicar.

Muchos son los caminos escénicos que hemos recorrido buscando que nuestra comunicación sea efectiva en contextos tan diversos y en un país en estado permanente de convulsión, y buscando espectadores interesados en la reflexión y el cambio.

Soy un director que trabaja con actores-autores; no partimos de un texto previo. En nuestra experiencia de creación colectiva, el texto(s) se va construyendo en el proceso mismo del trabajo.

Un término que usamos con frecuencia en esta construcción es “textura”. Éste nos acerca a entender la dramaturgia como una trama, como un telar, como un tejido que se construye en escena con la luz, el espacio, el modo en que se interviene, el vestuario y los accesorios; todo concurre en esa urdimbre difícil de ser alcanzada por el pensamiento; los caminos artísticos son difíciles de traducir, tienen su propia lógica, nos podemos aproximar con conceptos pero hay una experiencia sensorial intraducible.

“Acumulación sensible” es otro término que nos ayuda mucho en el proceso. Un espacio donde los actores pueden aproximarse al tema abriendo su sensibilidad frente a lo que este les plantea, usando todas las asociaciones que les vengan a la mente en el momento. Surge a partir del juego, y el resultado es después analizado para saber si tiene lugar en el proceso de composición o de aproximación al tema que estamos trabajando.

Este es un recurso para que no nos gane “la cabeza” y así poder buscar un material orgánico, integral, con emoción y entendimiento; no solo con razón.

El proceso de acumulación de material del actor se debe concretar en una selección de partes (viene de “partitura”), donde es preciso descartar los materiales excesivamente abstractos. El objetivo apunta a encontrar un lugar en el espectador. Así, lo que hacemos en escena se transforma en un reflejo que viaja hacia su mente. Eso es lo que se confronta con lo que Santiago García llama “la enciclopedia del espectador”.

Cuando creemos encontrar algo que intuimos que funciona, lo guardamos en lo que llamamos “eslabón”; una pequeña unidad que tiene principio, medio y fin y que espera ligarse a otro eslabón para así seguir construyendo una cadena. Cada “eslabón” debe ser independiente y puede ser cambiado de lugar.

El orden de los eslabones tiene que ver con una continuidad que va apareciendo en la exploración de la situación. Encontrarla es fundamental para tener una dirección, un eje ordenador; a partir de la situación podemos saber lo que sucede, dónde sucede, a quién le sucede. La situación determina un espacio que se crea o que se habita con determinadas presencias o personajes que van apareciendo.

El principio es jugar con los eslabones de diferentes maneras y en órdenes distintos; así vamos creando una correlación entre situación-espacio-acción-presencia-personaje.

Este es un material en permanente proceso de reedición y que se orienta en función de la acción principal.

La libertad de jugar con pequeñas unidades de acción revela momentos insospechados y no previsibles en la situación, y nos aleja del camino lineal hacia el conflicto principal.

Eslabón madre: es una unidad que tiene vida y fuerza suficiente para acoger pequeños eslabones, los que sueltos parecen no tener lugar y aparentemente no pueden crecer. Esta parte del proceso me trae a la mente lo que vi hacer a un jardinero, que devolvía a la tierra, por un tiempo, a sus moribundos bonsáis, para tomar fuerza telúrica antes de regresarlos a sus pequeñas macetas.

De ninguna manera quisiera que este testimonio sobre nuestra experiencia se entienda como criterios absolutos. Prefiero no hablar de métodos sino más bien de herramientas, instrumentos de trabajo que nos son útiles. Cada proyecto nos obliga a sacar herramientas distintas. Siempre que nos hemos lanzado a nuevas búsquedas ha sido porque nos habíamos encontrado con los límites de nuestras técnicas y teníamos que cuestionar lo relativo y pasajero de aquello que creíamos saber.

En el andar dramático de Yuyachkani hemos aprendido a escuchar lo que los procesos nos dicen. En la respuesta a esa escucha es donde aparece lo nuevo.

Vista en el tiempo, la obra de Yuyachkani, bien podría leerse en paralelo con momentos gravitantes de nuestra realidad social y política. Es allí donde se han gestado nuestros diferentes procesos creativos; porque nos ha interesado dialogar con nuestro tiempo y proponer un teatro crítico, inconforme.

La dinámica política, social y artística así lo demanda, al vivir en un país convulsionado por la violencia, la corrupción y el atropello permanente a los más elementales derechos sociales económicos y culturales.

Desde el principio nuestras creaciones colectivas han transitado por muy diversas texturas dramáticas y caminos derivados del diálogo con nuestros espectadores.

Si leyéramos el texto escrito de nuestro inicial “Puño de cobre” (1971), veríamos en él sola-

mente una suma de información temática, lejana a una dramaturgia teatral “convencional”, ya que fue realizado en registro de teatro documento, para referirnos a una importante lucha de trabajadores mineros, obra articulada en base a canciones, manifiestos, cartas de los protagonistas, entrevistas, fragmentos de una novela, y noticias de diarios.

Estos documentos fueron organizados considerando la cronología de los acontecimientos narrados. Sin embargo, a partir de ese material creamos una propuesta teatral con alusiones directas a la realidad concreta a la que nos queríamos referir, lo cual funcionó muy bien con los espectadores.

Fue a partir de difundir este trabajo que pudimos empezar a conocer nuestro país por dentro y descubrir los desafíos de comunicación que supone su diversidad cultural.

Esta práctica nos condujo por caminos desconocidos, en los que había que estar dispuestos a trabajar en espacios muy diversos, generar escenarios y entender que las artes escénicas tienen en las expresiones populares una fuente inagotable que viene de la danza, la máscara, la música, el vestido y el uso del espacio, es decir, nos conectó hasta hoy con una memoria escénica ancestral a la que con simpleza se suele denominar “folklore”.

Muchas veces estas expresiones culturales aluden a formas genuinas de eso que llamamos teatralidad, y que sin embargo no tienen un lugar en la historia oficial de las artes escénicas. Desde entonces recorreremos un camino híbrido que nos acerca a esos niveles de teatralidad presentes en la cultura popular, en la danza, la música y en el uso de espacios.

La vida nos ha dado el privilegio de recorrer casi todo el Perú haciendo teatro, y llegar a espectadores muy diversos.

Menciono especialmente lo estimulante que ha sido el asistir a la comunión que encontramos entre espectadores y danzantes durante las fiestas tradicionales. Ha sido muy importante conocer a un espectador alerta que va en busca del espectáculo en el que siente la necesidad de estar cada año, y a un danzante al que le es vital estar en la fiesta, para la que se prepara con mucha anticipación.

Su danzar casi siempre tiene que ver con una fe y una promesa que cumplir, por eso no escatima ningún esfuerzo ni dinero para concretar su participación. Paga por ello invirtiendo en su traje, máscara y accesorios, así como los costos que demandan organizar la fiesta (comida, bandas de músicos, arreglos del templo y otros).

En esas fiestas, al igual que en las tradiciones teatrales de Asia, el público conoce de antemano la trama de lo que va a suceder, y aún así asiste especialmente a espectar cómo será la re-presentación ese año. El argumento no resiste modificaciones, y las pequeñas variaciones las hacen los actores danzantes en su interpretación. Incluso muchos de ellos perduran en sus comparsas por años.

Bien podría ser esta una metáfora de esa otra fe que hemos intentado construir en nuestro grupo, preparándonos con el teatro para expresar nuestros sueños y esperanzas. De alguna manera, nosotros también pagamos para hacer lo que hacemos, al igual que los danzantes que se preparan para su fiesta patronal aunque no siempre tengan los recursos económicos suficientes para hacerlo.

Nuestro trabajo escénico se nutre de fuentes culturales diversas; ahí hay lugar para un amplio diálogo multidisciplinario y para todas las mezclas posibles provenientes de lo que investigamos en lo plástico, lo musical, lo performativo, las diferentes culturas corporales, las acciones en espacios no convencionales,

Así, nuestro actor ha nutrido su bagaje cultural, su memoria emotiva y corporal, su imaginario, no con un sentido utilitario inmediato sino para ampliar y dar forma a su conocimiento, buscando y encontrando su propio camino de creación.

También es cierto que intentando organizar el material nos hemos encontrado, no pocas veces, “instalados”, quizás por la fuerza de la costumbre, dentro de estructuras dramáticas convencionales, casi esperando que la narración verbal (“el cuentito”) nos resuelva la estructura.

Dramaturgia es una palabra que debe escribirse con “s” al final. Deberíamos hablar de dramaturgias porque las hay muchas en el tejido escénico. Tenemos en la improvisación una herramienta fundamental para acosar el material y transformarlo en acción dramática. Improvisar para escribir en el espacio y no sólo para encontrar la ruta que nos lleve al texto literario, que es donde muchas veces los procesos de investigación terminan.

Partimos de la idea de que el espectador que viene a vernos no sólo está interesado en el resultado, sino también en el proceso. Nos interesa que el público conozca lo que su presencia motiva en los actores. No puedo imaginar un espectáculo sin imaginar un espectador que ha sido evocado permanentemente en el proceso, pues finalmente trabajamos para generar un vínculo con él.

Cuando tomo decisiones escénicas suelo pensar en espectadores ideales que ubico imaginariamente en la sala, mientras yo mismo me coloco en la cabeza y en la presencia de ellos. De esta manera trato de crear una propuesta que sea diversa, que tenga varias direcciones y que apunte a varios tipos de sensibilidad, a varios espectadores diferentes a la vez.

Si me preguntan qué entiendo por dramaturgia ahora, diría que es la organización de la acción para provocar una experiencia de actores y espectadores en un espacio compartido. Nuestra búsqueda intenta colocar al espectador en el centro, y a veces incluso hacemos ejercicios para sustituir la acción dramática por todo aquello que sucede en el intercambio de presencias que se da entre “actores” y “espectadores”. Exploramos también diferentes modos de esa relación, sintiendo cómo pasa el tiempo, cómo nos reconocemos frente al otro y cómo generamos un vínculo a partir de ese reconocimiento.

COMO EN EL DEPÓSITO DE UN MUSEO

“Sin título-técnica mixta” rompe los límites, revisa el sitio del espectador y lo invita a ingresar a un ámbito común donde él también trabaje su cuerpo y se mueva en el espacio con nosotros.

Se trata de que sea un espectador-creador, que complete con su imaginación y su acción lo que la escena le propone al moverse en el espacio.

Para lograr este vínculo nuestros actores han utilizado múltiples recursos técnicos; no para exhibir habilidades, sino para hacer vibrar su presencia y permitir que fluya la conexión con el espectador.

En “Sin título-técnica mixta” sumamos lo vivido en nuestros diferentes procesos de aprendizaje, que muestran situaciones de representación correspondientes a momentos distintos de nuestro trabajo. También depositamos ahí aquello que ha brotado cuando la realidad concreta nos ha pedido presentar antes que representar. Y, claro, a raíz de estos nuevos procedimientos, más de una vez nos hemos preguntado qué podían decir nuestros personajes de la

ficción frente a la complejidad de los personajes puestos por la realidad ante nosotros. La documentación que allí se muestra incluye las variaciones por donde ha transitado nuestro comportamiento escénico; incluso hay testimonios escritos en el vestuario de los actores, todo expuesto a modo de inventario, en un soporte que, precisamente por eso, llamamos técnica mixta.

Llegar al montaje de “Sin título-técnica mixta” fue como casi siempre en nuestros procesos, un acercamiento intuitivo; pero esa intuición no siempre fue escuchada, posiblemente porque sabíamos que nos empujaba a zonas desconocidas de donde sabemos que es difícil salir. Hay que atreverse a enfrentar el caos que no siempre estamos dispuestos a ver, entregarse a él para luego intentar salir de la vorágine provocada por la profusión de materiales diversos que aparecen más bien en torno a lo corporal y lo visual; en donde las diversas texturas, que reclaman conexiones que les permitan habitar un espacio común, acaban desentrañando una lógica distinta de la que sigue la ruta de la dramaturgia convencional que privilegia la exposición, el nudo y el desenlace.

Ha sido aprendiendo a escuchar los materiales provenientes de diferentes lenguajes (visuales, sonoros, corporales, literarios, preformativos, etc.) que han aparecido nuevas formas de organizar la acción, o sea nuevas maneras dramáticas.

Tengo presente lo dicho por Artaud: “Los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito”.

Aspiro a que nuestros espectáculos sean como sesiones abiertas, convocadas a manera de “evento”, con una estructura base que cambie con los espectadores y que los haga diferentes cada vez. Desde hace más de cien años el teatro ya no es la historia que se cuenta, ya no es solamente lo que se narra o dice. Seguir insistiendo en esa opción es renunciar a esa porción infinita del espacio de nuestro trabajo que está en el imaginario del público, enfrentado a propuestas integrales que estimulan todos sus sentidos como espectador. ¿Por qué insistir en ese lugar común de que el teatro empieza cuando el actor habla?

LA CULTURA DE ACTOR. EL CUERPO DESHABITADO

Durante más de 30 años de oficio, he compartido de manera privilegiada la búsqueda de mis compañeros para encontrar un cuerpo nuevo, atento, decidido, dilatado, memorioso -por decirlo en una palabra- presente.

He visto y acompañado largos procesos de trabajo orientado a lograr un estado físico y mental para estar en esa otra dimensión de la realidad que la escena demanda.

“Presencia” podría ser el hilo conductor y la palabra clave para señalar el camino de aprendizaje que han seguido nuestros actores desde el inicio; este camino ha tenido acentos y particularidades acordes a nuestra vida de grupo

Podríamos llamar “presencia heroica” a lo que buscábamos corporalmente durante los primeros años, un cuerpo especialmente tenso y categórico de alguna manera contrapuesto con la “presencia del estar” que buscamos ahora, sustentada en la pregunta, la incertidumbre y el asombro (Esto implica un lugar más allá del cuerpo codificado, es como una reacción orgánica cuando el cuerpo ha aprendido y responde.) Entre una y otra hemos transitado por diferentes exploraciones, desde los ejercicios colectivos que hacíamos en círculo buscando la “expresión corporal”, hasta el “training personal” que fue encontrando cada actor incorpo-

rando calidades diversas de presencia provenientes de las artes marciales, las danzas orientales, las danzas tradicionales peruanas; todo ello en una confluencia, donde el actor hace danzar su memoria ancestral.

La *presencia* ha sido pues nuestro eje, nuestro punto de partida, nuestra palabra clave que ha sabido guiar el sentido de nuestra técnica desde los inicios, mutando con acentos particulares en cada momento de nuestra historia personal y de nuestra historia grupal. El concepto de antropología teatral desarrollado por Eugenio Barba ha sido un permanente eje ordenador de este proceso.

La *presencia* del actor tiene como base fundamental su cuerpo y su energía. Trabajar estas herramientas para amplificar el cuerpo del actor en el espacio escénico requiere una calidad de energía diferente a la energía cotidiana. Por eso es importante la conciencia de un entrenamiento que se base en el control y la distribución de la energía en el espacio y el tiempo, re-conociendo el cuerpo, sensibilizándolo con la información que este le brinda, des-articulándolo y poniéndolo en disposición.

También nos hemos orientado en la búsqueda de un “actor múltiple” mediante el entrenamiento de diversos lenguajes afines con las artes escénicas, buscando diferentes maestros y disciplinas para indagar; un actor capaz de proyectar su presencia en una calle, en una plaza, en todo espacio posible. Un actor que cante, baile, toque instrumentos musicales, tenga nociones de acrobacia, etc. Esta fue nuestra respuesta como grupo a las nuevas exigencias que se nos planteaba al hacer teatro.

Esas “destrezas” que los actores llevan consigo, han sido resultado de respuestas diferentes que hemos tenido que dar en cada momento de nuestra historia

Con la violencia política que asoló y enlutó nuestro país, durante las dos últimas décadas del siglo pasado, los supuestos básicos de nuestro trabajo afrontaron nuevos retos. El aliento feroz de crímenes y masacres impunes se instaló también en el campo de la creación artística. Entonces pudimos sentir cómo ese cuerpo, centro y fuente de la acción, se diluía frente a nosotros, pues nada parecía valer los cuerpos de los cientos de peruanos víctimas de la violencia política que vivimos durante esos años.

Los cuerpos de nosotros los peruanos se degradaron a tal punto que comenzó a ser cosa corriente verlos masacrados, mutilados y expuestos a la intemperie, enterrados clandestinamente en fosas comunes o, peor, desaparecidos.

La muerte impune y su secuela de sustracción brutal y arbitraria de cuerpos desvalorizados por violentos y poderosos bandos, se instalaron entre nosotros.

Si nuestros actores buscaban otro cuerpo dentro de su cuerpo, esta vez tuvieron que prestar el suyo, porque en nuestra escena irrumpieron presencias que buscaban su propio cuerpo concreto, material, desprovisto de toda metáfora.

Abandono, viaje, travesía y peregrinación eran las imágenes que nos daban impulso, la manera cómo sentíamos nuestro país en movimiento. Nuestros espectáculos estaban de algún modo reflejando los cambios que se daban en el país, fruto de una época de crisis abierta en el último tercio del siglo pasado y que aún no se disipa.

Así fue que llegamos a la novela “Adiós Ayacucho” de Julio Ortega; al leerla pensamos en el continuo peregrinaje de los familiares de los campesinos desaparecidos que llegaban a Lima a pedir justicia.

En el relato de Ortega, un campesino muerto, masacrado y mutilado, decide viajar a Lima para pedirle al Presidente de la República que le ayude a buscar la parte de sus huesos que posiblemente sus asesinos se llevaron a Lima. La primera reacción que tuve a partir de la lectura de ese texto fue recordar, por asociación, el mito de Incarri, que habla del cuerpo descuartizado del Inca que se recompone debajo de la tierra para renacer.

El personaje de “Adiós Ayacucho”, como un Incarri contemporáneo, no esperaba la recomposición de su cuerpo, sino que decidía ir en busca de los huesos que le faltaban. Para empezar a trabajar con esta idea, instalamos nuestro espacio escénico con la forma de un ritual fúnebre andino en donde se velaban las ropas de un desaparecido. Al ver esa imagen nos dimos cuenta del problema que había ante nosotros y que teníamos que resolver: un muerto que cuenta su historia y desde la primera frase dice quién es y cuáles son sus intenciones: “ir a Lima a recuperar su cadáver” ¿Cómo corporizar un personaje que no tiene cuerpo?

En esta búsqueda nos encontramos con nuestro amigo Osvaldo Dragún que nos recomendó recurrir al humor para contrarrestar el dramatismo de la obra. Así surgió la idea de lanzarnos a buscar personajes juguetones, presentes en comparsas de danzantes tradicionales, una especie de cómico andino. Luego de poner nuestra atención sobre diversos personajes, Augusto Casafranca, protagonista de la obra, se propuso trabajar sobre el “Q’olla” de Paucartambo, Cusco, como un personaje acompañante. Un danzante que de manera casual se encuentra con un velatorio de ropas de un desaparecido, y este le cuenta su historia.

Sobre esta situación se inició una relación que luego se transformaría en una suerte de pacto que hace este Q’olla con el espíritu de Alfonso Cánepa, el muerto al que se vela ritualmente, para que a través suyo se supiera de su historia.

Esta relación enfrentó y resolvió el problema de la ausencia del cuerpo del personaje, y permitió darle al tratamiento los rasgos necesarios de humor que pudieran equilibrar la densidad del material dramático. Así, improvisando e investigando en el espacio, logramos precisar el cuerpo del personaje ausente y el cuerpo del personaje presente. Desde su estreno en 1990 este trabajo sigue presentándose y ha tenido una especial difusión al lado de otros trabajos de acompañamiento que hicimos a las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y reconciliación (CVR) en el año 2001, y así estar presentes en un periodo en el que el Perú comenzó a tomar conciencia del horror de veinte años de violencia que se ensañó, sobre todo, con los más pobres y desposeídos; violencia que ha dejado terribles secuelas, las que resultará ineludible procesar y reparar.

Las Audiencias Públicas fueron posiblemente el trabajo de mayor impacto realizado por la CVR. Estas presentaciones de los afectados por la violencia política ante los Comisionados, que el país entero siguió a través de los medios de comunicación, sirvieron para enterarnos por medio de sus testimonios, del abuso, los crímenes y las violaciones que sufrieron. Ese fue un primer paso para dignificar a los afectados, un acto de limpieza necesario, cuyo sentido mayor fue restablecerles su derecho a decir, a buscar la justicia, y comprometer al país para que “nunca más” vuelva a producirse la barbarie.

En palabras de la CVR, las Audiencias públicas ayudaron a recoger verdades hasta entonces ocultas, pero sólo constituyeron el primer y necesario paso de una amplia tarea. La voz de los afectados no sólo se enfrentaba a la historia oficial heredada del régimen autoritario que presidió Alberto Fujimori, sino a una enorme indiferencia.

En este proceso de acompañamiento, la realidad y la ficción parecieron eliminar fronteras. Algunas veces, durante las Audiencias Públicas, pobladores humildes de origen campesino se acercaron a los personajes a ofrecerles sus testimonios. En Vilcashuamán los campesinos salieron despavoridos cuando fueron encendidos y estallaron los coheteillos de fuegos artificiales que se usan en la obra “Adiós Ayacucho”. Todo se ha mezclado, todo se ha removido al agitarse la memoria. Durante todo este tiempo nos hemos preguntado acerca del sentido y de la pertinencia que podría tener nuestro trabajo en una circunstancia totalmente nueva como esta.

En un taller con actores ayacuchanos, realizado para el acto de entrega del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, un joven actor me dijo que le interesaba estar en el taller pero que no quería hablar de lo vivido “¿Para qué sirve recordar? -se preguntaba- si nada va a cambiar”. “Hace tiempo que viene gente, pregunta y no pasa nada”. Otro joven intervino diciendo que cuando niño jugaba en el cerro a encontrar los cadáveres más destrozados, entonces también se preguntaba “¿para qué?” “No queremos que nos sigan viendo como salvajes que se mataron entre sí. Ayacucho no sólo es muerte, acá vivimos”, me dice una tercera voz, la de una joven actriz. Hechas las aclaraciones, recién pudimos iniciar el taller.

Cerca de los afectados directos de la violencia hemos sentido cómo parecían borrarse las fronteras entre la realidad social y la de nuestros personajes; como es el caso de la señora Angélica Mendoza (Mamá Angélica), todo un símbolo y emblema de la lucha por la defensa de la vida. Su hijo Arquímedes Ascarsa Mendoza, fue secuestrado y desaparecido en Ayacucho el 12 de Julio de 1983. Desde ese día ella se convirtió en la madre de todos los desaparecidos y la de todos los que sufren por ellos. Mamá Angélica ha influenciado e inspirado a la actriz Ana Correa en la creación de la acción escénica “Rosa Cuchillo”, que cuenta la historia de Rosa Huanca, una mujer que en su juventud dormía al costado de un cuchillo plantado en medio de una cruz dibujada en el piso para defenderse de los violadores, y que más adelante será la protagonista de la búsqueda de su único hijo desaparecido, a quien continuará buscando aún después de muerta. Su perro, Huayra, que crió cuando niña y al que un puma mató para robarse una oveja, ha venido por ella y la acompañará en su búsqueda por los tres mundos de la cosmovisión andina: el Kay Pacha (Nuestro Mundo), el Uqhu Pacha (El Mundo de Abajo) y el Hanaq Pacha (El Mundo de Arriba). Todo esto ha demandado a la actriz crear una batería de ejercicios que le permitieran indagar un cuerpo en viaje por estos mundos. Es decir, traducir al cuerpo los principios de esa cosmovisión.

La acción escénica ha sido diseñada para instalarse en mercados populares como un puesto ambulante más. Un módulo de 1.50m x 1.50m con techo y paredes de plástico azul, son la única escenografía de este puesto que ha recorrido los mercados, plazas y atrios de iglesias de Ayaviri, Puno, Urubamba, Abancay, Huamanga, Huanta, Puquio, Huancayo, Huánuco, Tingo María, Ica, Huancavelica, Yauli y Lima.

Rosa Cuchillo llega al mercado, lo recorre como un alma viva que regresa, sube a su escenario, da su testimonio, danza y luego de saludar a los Apus (dioses tutelares del mundo andino), culmina su acción realizando un rito de florecimiento con flores frescas, agua de cananga, agua florida, y aromas de naranja y rosas. Esta acción se convierte en un acto de sanación y de limpieza. La gente recibe los pétalos y el agua y se los frota por los brazos y

la cara, algunos se acercan a Ana e incluso después de la función le piden un poco del agua aromatizada y flores. A veces no alcanza y hay que tomar un poco de lo guardado para la siguiente acción.

Acompañar el proceso de la Comisión de la Verdad ha sido fundamental para el grupo, porque nos ayuda entender cómo nuestro país, el Perú, está cimentado sobre la exclusión. Ahora sentimos que nos espera otra tarea que tiene que ver con la formación teatral y el compartir la memoria de lo vivido en el grupo entregada a las nuevas generaciones. Quizás todavía sea prematuro saber todo lo que nos ha dejado esta experiencia tan intensa, que ha cuestionado hasta la médula nuestros recursos escénicos, y que ha exigido en cada momento replantear el trabajo. Nuestra certeza es que estamos instalados en una zona de frontera, un lugar donde confluyen los diferentes caminos escénicos por los que hemos transitado.

Técnica mixta fue una manera de nominar este momento, que luego de un largo proceso de trabajo dio como resultado un espectáculo en el que de pronto nos dimos cuenta que estábamos construyendo algo así como un memorial con gente y con objetos que fueron llegando, antes que como utilería, como prueba, como testimonio, como información necesaria, finalmente como imagen que activa la memoria y que al mismo tiempo invita al espectador a moverse, a escoger un punto de vista, a decidir lo que mira, lo que oye o dónde se detiene. En “Sin título-técnica mixta” los actores lucharon por incorporar su memoria artística, incorporando diferentes maneras de comportamiento escénico de su experiencia.

“Sin título-técnica mixta” habla de diferentes períodos de la historia del Perú y de la propia historia del grupo; por eso, en ese espacio, que parece el depósito de un museo virtual, también están colocados vestuarios, accesorios de Yuyachkani, procedentes de diferentes momentos de su trabajo.

LA MEMORIA COMPARTIDA

Buscamos en la memoria personal, imágenes y experiencias que dialoguen con la realidad social y ficcional de lo que hacemos.

En “Antígona”, por ejemplo, Teresa Ralli se enfrentó a ese personaje no sólo con las imágenes que provienen de la “Antígona” de Sófocles, sino en confrontación con las suyas propias, la del poeta José Watanabe que escribió la versión, y la de las mujeres afectadas por la violencia que nos dieron sus testimonios. Este marco edifica ese espacio que llamamos “memoria compartida”.

Teresa trabajó con la experiencia que significó para ella el vivir frente a lo que fue la residencia del embajador japonés, y fue testigo involuntario de la toma del lugar por parte del Movimiento Revolucionario Tupac Amaru, en diciembre de 1996, viviendo todo el largo asedio que precedió al asalto y recuperación de la residencia.

Vivió esa situación extrema, vio como se desarrollaron los acontecimientos, como ciudadana y como vecina. Y todas las imágenes sobre la que construye su Antígona proceden de esa experiencia.

Estos ejemplos tienen como constante el desafío planteado a cada actor para que construya su dramaturgia a partir de su propia experiencia, y a partir de las acciones de su personaje y de lo que hace en cada momento de la obra, para encontrar un comportamiento escénico que sea coherente y consecuente; para esto es necesario tener siempre presente la totali-

dad del comportamiento para matizarla.

El entrenamiento físico y la técnica deben estar al servicio de esa totalidad y no verse cada uno por separado; debemos preguntarnos qué puente hay entre la mecánica física y la sensibilidad.

La acción física recibe la emoción. Para repetir hay que encontrar el comportamiento de la emoción, no la emoción en sí misma. El arte del actor convoca la sensibilidad mediante la acción; para que este momento de plenitud suceda, el actor debe enfrentar el miedo para poder someterse al riesgo; perder el miedo es alcanzar la libertad para crear.

El ejercicio físico debe llevar a construir significado por medio de la sensibilidad del actor. Para que esto suceda tengo siempre presente que el actor debe vaciarse por dentro. El espacio vacío del que habla Peter Brook no debe ser entendido solamente como el espacio escénico, el primer espacio a ser vaciado es el interior. Es ahí donde comienza su trabajo, el que confrontará con una posibilidad de verdad, de exposición, de mostrarse en el sentido de exponerse.

Su tarea es atreverse al riesgo escénico, y para esto debe trabajar su miedo. Un actor con miedo está atento a ser juzgado, a lo que estarán pensando de él. Mientras tenga miedo no tendrá libertad y sin libertad no se puede crear y se tiende a instalarse en zonas de seguridad que aparentemente lo protegen, pero en realidad limitan sus posibilidades creadoras. Quiero aquí mencionar “No me toquen ese valse”, el espectáculo que nos permitió darle un lugar a la subjetividad y a la experiencia personal en nuestro trabajo. Desde entonces, cuando hago una propuesta, parto de lo que piensa el actor, de lo que siente frente al tema. Trabajar la memoria compartida le exige al actor crear una zona de testimonio personal a partir de su propia experiencia, que emana una convicción que puede sustentar. Luego aparecerán elementos que ya no le pertenecen tanto, a partir del diálogo que va construyendo con los demás. Es allí donde vemos aparecer una tensión entre persona y personaje, entre ficción y realidad, es la zona de frontera de la memoria compartida.

¿EN QUÉ ESTÁ YUYACHKANI AHORA?

“El último Ensayo” es nuestro más reciente trabajo. Sucede en un cinema antiguo donde un grupo de artistas realiza el último ensayo antes del homenaje que se le va rendir a una diva legendaria. Ella no ha vuelto al Perú desde que se fue, hace varias décadas, y no se ha confirmado su retorno.

Los artistas, que aún tienen que hacer ajustes en el programa, le presentarán a la diva fragmentos de su vida y le mostrarán sucesos claves del siglo en el que ella triunfó.

Durante los meses previos a “El último ensayo”, si alguien ingresaba a la sala de Yuyachkani, temprano en las mañanas, con seguridad nos encontraba bailando tango.

Pienso que el tango, siendo tan preciso, es un ejercicio que tiene mucho que ver con el sentir a partir del hacer; seguramente en este último ensayo están acumuladas las sensaciones de esos meses de tango.

En el grupo siempre nos preguntamos cuál es el entrenamiento que corresponde a cada trabajo. En el momento en que lo vamos haciendo, claro, hay lineamientos generales que transitan por lo que llamamos cultura de actor, es decir, un entrenamiento que cada quien hace de acuerdo a su momento de aprendizaje -y esta es una actitud que tratamos de preservar - intereses de búsqueda o el de trabajo sobre dificultades personales. Este training, con sus

diversas posibilidades lo proponen y realizan los actores, cada quien de manera independiente.

Algunas veces he sido un poco ligero cuando me he referido a los recientes trabajos colectivos, en los que están todos los actores, como una suma de unipersonales. Seguramente no lo es tanto pero sí es una tendencia entendible en un colectivo con años de trabajo en común. Esta vez, hemos tenido mayores momentos de entrenamiento con reglas comunes para todos.

Así llegamos al tango y buscamos en él, antes que la destreza o la espectacularidad, una manera de volver al abrazo, de sentir el pulso del cuerpo del otro y danzar con él, con la confianza de ser guiado, en este caso guiada, porque en el tango es el hombre el que abre los brazos y guía (cuánto bien nos ha hecho esta regla, que no la pusimos nosotros sino la maestra). Hubo al inicio algún desconcierto, en la sala se oían pocas palabras, solo la música, los pasos y claro, de vez en cuando, el inevitable “déjate guiar”.

Encontramos en el abrazo la manera de volver a la escucha, a sentir la respiración, a valorar la mirada, el tiempo, la distancia, la cercanía, el estar juntos en un espacio que se comparte. El estar contigo, frente al otro y frente a los demás. Algo aparentemente elemental y conocido. Y precisamente por eso fácil de perder.

Esta premisa de trabajo tiene su mayor sentido de verdad cuando parte de uno, no del personaje, y desde allí se conecta con el otro para iniciar un juego de tránsito-traslado de la presencia al personaje. Hay ahí una frontera que aparece por momentos, es ahí donde esencialmente queremos llegar; lo logramos quizás por segundos, estoy convencido que nos orientamos en esa dirección pero nos gana el oficio y nos instalamos con mayor comodidad en la situación de representación.

La búsqueda de esa delgada línea donde se junta el arte con la vida, es la razón y la paradoja que da sentido a nuestro trabajo ahora.

Para buscar el tránsito del actor entre la presencia y el personaje, tengo la imagen del arco iris como el lugar de inicio que recorre la presencia del actor al pasar de la quietud que presenta al desconcierto, la incertidumbre y certeza de la representación. En la naturaleza el arco iris no tiene un inicio ni un final claro, por otro lado su gama de colores sugiere zonas de mezcla, de transiciones dadas por el color.

Investigamos para encontrar distintas calidades de energía y de comportamiento en escena. Entre la certeza que afirma y la negación rotunda hay una zona de neblina, de desconcierto. El arco iris es esa zona entre la presencia (persona) y la representación (personaje). La energía tiende hacia el extremo y luego tiende a regresar, siempre en movimiento, aunque sea imperceptible. Estar y no estar, entrar y salir del personaje, transformarse frente al espectador, no esconder nada o casi nada.

La polaridad desconoce matices y por tanto no elabora una dramaturgia de actor fina. Este trabajo parte de la presencia del actor no del personaje, va de la quietud al movimiento sabiendo de antemano que la quietud es más que el movimiento porque lo contiene.

Las primeras imágenes de este proyecto tienen como punto de partida una serie de pinturas del artista Enrique Polanco referidas a edificios de la ciudad, más específicamente de Lima antigua; estructuras arrasadas por el tiempo y el abandono son devueltas en sus lienzos como arquitecturas radiantes de color, sitios recuperados quizás por una suerte de nostalgia, espacios sugerentes que parecen invitarnos no solo a volver a mirarlos sino también a habitarlos.

El proyecto en su inicio pasaba por ampliar estos cuadros en gran formato, poblar la sala de esas imágenes, como una maqueta gigante de cuyas puertas, ventanas y cortinas salían y asomaban las gentes ¿Con qué historias? ¿Con qué intenciones? Eso sólo se puede saber transitando los lugares, habitándolos.

Es aquí donde el actor debe hallar el entrenamiento orientado al proyecto concreto que hacemos, aquí el actor debe encontrar el impulso orgánico que lo active, soltando el cuerpo al espacio como reacción, buscando la acción que lo lleve a descubrir ese comportamiento escénico que lo hará moverse con comodidad y sobre todo con verdad en aquello que buscamos.

La fragmentación, las mezclas visuales y sugerencias de imágenes, tienen que ver con proponer, juntar en un mismo espacio, íconos desarticulados, como piezas para armar. Una metáfora que nos habla de la tarea pendiente que tenemos los peruanos con nuestra propia historia.

“El último ensayo” está lleno de claves, según me han dicho algunos amigos que han venido a ver la obra. Suponiendo que esto sea de alguna manera cierto, también nos interesa llegar a ese espectador que no conoce necesariamente el código, al que sólo le interesa esa primera sensación que viene de lo más simple que sucede en la escena. Llegar a él no es tan fácil.

“El último ensayo” se instala en una zona lúdica, sensorial y fragmentada, juega con varias historias paralelas, la del grupo Yuyachkani, la historia de la diva, la del Perú en el siglo XX. Todo tratado a manera de biografías apócrifas.

Nos situamos por momentos dentro de ese gran contexto que es el mundo. Exploramos con imágenes proyectadas en la pared que nos dan la sensación de cómo la historia se repite aquí o en cualquier parte del globo. Y nuestra tendencia no es precisamente aprender de la experiencia.

Las relaciones del poder en situación de representación, lo simbólico, la institucionalidad y la política como espectáculo. El poder como performance, la formalidad en la que se expresa el poder y cómo ésta se reproduce en todos los estratos sociales, incluso en ese grupo de artistas que preparan un homenaje.

En este cine viejo de actores pobres se reproducen estructuras de poder. Una performance del espectáculo de lo simbólico.

Queremos reflexionar sobre los íconos que manipula el poder, sobre el lugar que nos ha dado el imperio como país exótico. El patrimonio monumental representado en cartón piedra. Es también un modo de tratar de aproximarse a la realidad peruana incorporando la visión del artista sobre la historia, la otra historia, la que no se termina en la escena, la que continúa en la sociedad del espectáculo.

Queremos hablar de esos muchos gestos inútiles (saludos a la bandera), aquellas señas rimbombantes que no construyen nada que no sea la re-afirmación de lo establecido, que viene a ser más de lo mismo.

La historia del Perú es un tema recurrente en nuestras obras. Lo diferente esta vez es que intentamos una suerte de aproximación lúdica a la “historia” para jugar con alusiones a personajes conocidos y tratados de manera “no oficial”, incluso inventando acontecimientos que son tratados escénicamente como si hubieran realmente sucedido. Sabemos que las aproximaciones a la “historia” pueden ser diversas y, de hecho, depende de quién lo haga.

Nuestras conflictivas relaciones en el escenario son el reflejo de cómo se dan en la vida y

de cómo sentimos que las vivimos. Las canciones que entonamos juntos podrían entenderse como un acuerdo. Por eso son corales. Esto tiene que ver con la necesidad de fortalecer esa zona común, de frontera, de puente, de confluencia y de mezcla, que es donde edificamos nuestra identidad cuando aparece algo común en lo que nos vemos todos.

En realidad es un deseo que así sea, porque el Perú está fundado en la exclusión antes que en la integración de lo diverso.

El otro día un amigo que vino al teatro me dijo que la obra tiene una perfecta desarticulación. Me parece que, de alguna manera tiene razón porque estamos jugando con otras formas de organizar el material escénico, buscamos una lógica distinta que movilice la imaginación del espectador y que despierte el creador que tiene dentro. Es esa nuestra búsqueda constante.

Finalmente hemos aprendido a asumir al grupo como una diversidad, donde hay intereses distintos; a asumir que somos diferentes también, que hay integrantes que tienen una fuerte base andina, que aportan, desde su actitud, a que Yuyachkani afirme y trabaje a partir de la tradición cultural andina; hay también compañeros que prefieren trabajar la mezcla vertiginosa de lo urbano, sin que eso sea excluyente. Yuyachkani hace posible esa confluencia. Hemos aprendido a darle un lugar a lo personal; quizás una de las razones las que hemos durado tanto tiempo juntos, es porque hemos aprendido la lección que nos enseñó “Los Músicos Ambulantes”, a respetar la música del otro, a convivir en medio de las diferencias, a poner por delante aquello que nos une, y a tener espacios personales, de búsquedas personales.

Yuyachkani me ha planteado una convivencia donde la ética y la estética no están separadas, donde cada proyecto asume una postura ética y política frente a la realidad con la que trabajamos.

Me parece fundamental estar instalados en esa frontera arte-vida; a la que me he referido varias veces. Si no hubiera habido esa confluencia, no tendríamos tanta fascinación por ubicar nuestra experiencia de vida en lo que hacemos, encontrar el lugar, darle un sitio y hacer nuestras propuestas éticas en concordancia con nuestra vida colectiva.

El teatro La Candelaria tenía 5 años de vida cuando nosotros empezábamos a reunirnos para formar el grupo; en ese entonces parecía una enorme diferencia de edad, ahora, casi 40 años después, 5 años de diferencia no parecen ser muchos.

De ustedes aprendimos algo fundamental, que el teatro lo teníamos que inventar, era urgente, justo, necesario y placentero aunque nuestras obras no fueran complacientes y practicarán más bien, como solía decir Enrique Buenaventura, una relación polémica con los espectadores.

Me gusta estar acá compartiendo este momento con ustedes, hace rato que debíamos hablar más de cerca y cara a cara. Ahora eso es más frecuente y creo que en parte se debe al impulso de las mujeres de nuestros grupos que son las que luchan porque tengamos espacios de encuentro.

Gracias.

Conferencia dictada por Miguel Rubio Zapata

Miércoles 28 de mayo de 2008 / Auditorio León de Greiff / Universidad Nacional de Colombia

MI TRAYECTORIA EN LOS FESTIVALES DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO

Por José Luis Ramos Escobar

Cuando se inició el Festival de Teatro Puertorriqueño en 1958, la dramaturgia nacional recibió un empuje formidable para su consolidación. Los montajes de obras puertorriqueñas, hasta entonces esporádicos y sin una repercusión significativa en el público, lograron un espacio protagónico en el ámbito cultural del país. Junto con la creación del Instituto de Cultura dos años antes, el establecimiento de la Orquesta Sinfónica y el Festival Casals, el Festival de Teatro Puertorriqueño configuró un proyecto cultural que comenzó a cambiar las coordenadas artísticas del país. Se intensificó el desarrollo creativo de nuestros dramaturgos que ahora tenían un medio de divulgación que reconocía los méritos de sus obras y permitía al aumento de espectadores ávidos de nuevas propuestas de representación. Los estrenos de las obras de René Marqués, Gerard Paul Marín, Manuel Méndez Ballester, Myrna Casas y Luis Rafael Sánchez, entre otros, constituyeron eventos sociales que trascendían la esfera teatral y comenzaban a configurar un nuevo mapa cultural en la sociedad puertorriqueña. En mi caso, los festivales me cambiaron el rumbo y me lanzaron al escenario para siempre, como explico a continuación.

Mi primera experiencia teatral fue presenciar *Bienvenido, don Goyito* en el Teatro Tapia, como parte del Festival de 1965. Mi hermano Jaime Ruiz Escobar, que en tantas cosas me inició, me trajo desde Ponce a ver la obra de Manuel Méndez Ballester. La experiencia me marcó para siempre. Ver a Elín Ortiz Reyes caracterizando de manera magistral al jíbaro don Goyito me puso a soñar con crear personajes e historias para el escenario. Cuatro años después me atreví a subirme a ese escenario para actuar un personaje menor en *Sacrificio en el Monte Moriah* de René Marqués, obra del festival del 69 que por poco no estrena porque René se escandalizó al ver la propuesta escénica de Victoria Espinosa y ésta se retiró de la dirección por los gritos de aquél. Por suerte hicieron las paces y Vicky regresó a la dirección. Fue una de esas discrepancias entre dramaturgo y director que tanto conocí luego como escritor.

En 1973 recibí una llamada desde Cuba de Walter Rodríguez. Habían escogido su obra *La descomposición de César Sánchez* para el Festival Puertorriqueño y me pedía que la dirigiera. Si atrevido fue él al escoger a un director novel para dirigir su obra en el festival más atrevido fui yo al aceptar. El elenco fue de primera: Miguelángel Suárez, Luz Minerva Rodríguez, Elia Enid Cadilla, Víctor Arrillaga, Juan González y José Reymundí. Nos disfrutamos el montaje de principio a fin porque Producciones Candilejas logró reunir a un equipo de gente muy valiosa: Julio Biaggi para la escenografía, Eduardo Bobrén para la iluminación, Félix H. Rivera musicalizó con Rafael Aponte Ledée como compositor, en fin, gente de teatro con vocación y dedicación. La obra fue escogida como la mejor del festival, mérito de todo el equipo de trabajo.

En 1988 mi obra *Mascarada* fue incluida como adición al XXIX Festival. Fue un montaje que combinó estudiantes del Departamento de Drama con actores profesionales como José Reymundí, Sonia Paniagua y Raúl Carbonell, hijo bajo la dirección de Dean Zayas. La escenogra-

fía estupenda de Checo Cuevas dio el trasfondo para mis atormentados personajes, fruto de la fragmentación familiar del país.

En 1994, el Instituto de Cultura Puertorriqueña me comisionó la obra *Mano dura*, que se montó como parte del XXXV Festival. Fue la primera de tres obras que me dirigió Mario Colón para los festivales. En 1998 dirigió *El salvador del puerto* para el XXXVIII Festival y en 2004 *Salsa gorda* para el XLV Festival. Mario es un director que sabe sintonizarse con el dramaturgo para lograr plasmar en el montaje una propuesta provocadora que tenga resonancia en los espectadores.

Mano dura fue publicada por la Editorial del Instituto de Cultura justo para el estreno. La práctica de comisionar obras y publicarlas para el estreno se discontinuó, pero debe ser rescatada. Ofrece dos instancias valiosas para fortalecer a los festivales. Al comisionar a un dramaturgo se reconoce su contribución a la escritura dramática y a la par se estimula la creación de obras concebidas específicamente para el Festival de Teatro Puertorriqueño. Esa especificidad le añade una doble dimensión de complejidad y resonancia a las propuestas teatrales de cada año. Por otro lado, la publicación de la obra como texto reconoce la fugacidad de la representación y le brinda a la misma vida más allá del telón final. Todos sabemos que cuando termina la última función y comienza el desmontaje, todos sentimos que nos están desarmando la que fuera nuestra casa por dos escasos fines de semana. La publicación tiene un mérito adicional: permite al público contrastar la propuesta del autor de la del director y los actores. Ese cotejo enriquece la perspectiva del espectador que puede correlacionar los códigos de la escritura dramática con los del texto espectacular del montaje. Si hubiese existido una posibilidad así cuando se estrenó *Tiempo muerto*, el público se hubiese percatado de que el director Leopoldo Santiago Lavandero había cambiado el final de la obra para terminar con el suicidio de Juana, final quizás más efectista, pero apartado de la forma de tragedia que proponía Méndez Ballester. El dramaturgo tuvo que esperar hasta 1988 para restituir el final que había escrito.

El salvador del puerto, obra mía que obtuvo el Premio a la Creación Diego Sánchez de Badajoz en Extremadura, España en 1995, sólo se podía montar en el Festival de Teatro Puertorriqueño por la envergadura y exigencias de la obra. Aun con la ayuda del Instituto, hubo que recabar apoyo de instituciones públicas y privadas, además del sacrificio personal del grupo de trabajo. La producción de Jaime Ruiz Escobar no escatimó recursos y el montaje tuvo grandes méritos. Idalia Pérez Garay fue nominada como mejor actriz y José Antonio Colorado fue premiado por la mejor composición musical. El montaje de *El salvador del puerto* nos planteó la debilidad presupuestaria de los festivales y la necesidad de retomar la práctica instituida por Francisco Arriví de que el Instituto fuese el productor de las obras. El teatro en Puerto Rico (y en casi todos los países del mundo), como sabemos, no es una actividad económica autosuficiente. Precisa del apoyo de aquellas instituciones que tienen como finalidad la promoción artística y el enriquecimiento cultural de la comunidad. La ganancia que genera un festival como el nuestro nunca es económica, lo cual no quiere decir que no aspiremos a representar ante salas llenas. Pero es como contribución al patrimonio cultural que debemos visualizar la producción teatral para el Festival. El arte como mercancía debe entenderse dentro del ámbito del comercio. Nuestra actividad teatral produce bienes patrimoniales y como tal debe estar resguardada de los vaivenes de la oferta y la demanda del

mercado. A la par, el Instituto como productor puede recabar apoyos de otras dependencias del gobierno así como de la empresa privada para que los montajes no desmerezcan por un presupuesto menguado ni que los productores terminen hipotecando su futuro para cubrir los gastos de la representación.

Otras dos obras mías han sido incluidas en los festivales: *¡Puertorriqueños?* en el XL Festival del 2000 y *Derecho a morir* en el XLVII festival del 2007. *¡Puertorriqueños?* fue un montaje memorable de José Félix Gómez para Teatro del Sesenta, tanto por la recepción del público como por la crítica que la escogió como la mejor producción del año, la mejor obra, la mejor actuación por la insuperable caracterización que hizo Idalia Pérez Garay de Chabela, y la mejor escenografía, otra joya de Checo Cuevas.

Derecho a morir fue mi más reciente participación en los festivales de teatro puertorriqueño, ya en su sede del Teatro Francisco Arriví. Dean Zayas, que había dirigido *Mascarada* en 1988, se hizo cargo de escenificar esta obra que se inscribe en los tiempos conflictivos post 11 de septiembre y las medidas de seguridad nacional que Estados Unidos tomó como consecuencia de dicho ataque a las Torres Gemelas.

He sido pues espectador, actor, director y dramaturgo en los festivales de teatro puertorriqueño. Como espectador, he sido partícipe de experiencias de comunión entre público y teatristas que me han enriquecido tanto en mi concepción de la realidad como en mi vinculación existencial con el mundo que me rodea. Como actor, me adentré en la relación conflictiva de los creadores y comprendí que el teatro exige complicidad y trabajo colectivo, lejos de los egos excluyentes y de decisiones unilaterales. Como director tuve el privilegio de escenificar una obra de gran peso dramático y de una demandante estructuración de la trama. La obra tuvo tal impacto que el elenco y yo tuvimos que ir a foros en universidades y escuelas para discutir las razones para la descomposición de César Sánchez, descomposición que obviamente se ramificaba hacia otros linderos de la sociedad puertorriqueña del momento. Fue una especie de bautizo de fuego. Como dramaturgo, los festivales registran mi desarrollo en la búsqueda de una teatralidad propia que funde las peculiaridades de nuestro imaginario caribeño con formas innovadoras de construcción dramática y de escenificación teatral. Los festivales han ampliado la recepción de mis obras y me han permitido insertarme en la discusión pública sobre lo que somos y lo que aspiramos a ser, siempre desde el ámbito artístico, lejos de dogmatismos tercos y de intrascendencias ideológicas.

Planteada mi trayectoria en los festivales, me surgen varias interrogantes sobre el futuro del Festival de Teatro Puertorriqueño. Hemos perdido espectadores y ya no existe esa espera ansiosa por los estrenos del festival. Las propuestas dramáticas a menudo se ven reducidas al pequeño formato de obras de cámara debido a las restricciones presupuestarias y los altos costos de producción. No existe una promoción coordinada que valide las obras del Festival como aportaciones significativas al quehacer cultural del país. En cierta manera, somos nuestro propio público pues los espectadores en su mayoría son gente de teatro. Y finalmente, los festivales son sanjuaneros, pues no existen iniciativas como las de Francisco Arriví de extender al resto de la isla las representaciones. Quizás debemos comenzar por ahí.

Urge desmetropolizar al Festival de Teatro Puertorriqueño. Hay que crear un circuito en las principales ciudades y pueblos para estrenar las obras, de manera que la recepción que reciban y las críticas que se les hagan sirvan como proceso de maduración del montaje para

cuando llegue a San Juan. En muchos países del mundo se utiliza este proceso, permitiendo no sólo que se enriquezcan las propuestas sino que se extiende la actividad artística a las diversas regiones del país, cumpliendo así con la función de difundir las obras a poblaciones que ha menudo se ven excluidas y marginadas del quehacer cultural. Los llamados teatros regionales o de provincias son una necesidad para revitalizar al Festival y alcanzar nuevos públicos.

En segundo lugar, hay que afrontar los costos crecientes de producción con iniciativas grupales y comunitarias. Los griegos utilizaron un sistema interesante: dividían la ciudad por vecindarios y regiones y asignaban a cada uno una obra, de manera que los habitantes de cada lugar tenían la responsabilidad de auspiciar y apoyar el montaje. Ese auspicio se hizo también en la Edad Media mediante las cofradías. Creo que un proyecto de esta índole sería más pertinente y necesarios que los múltiples festivales del mangó, la piña, el aguacate o la maraca que reciben apoyo legislativo y que ocupa la atención y el presupuesto de los gobiernos municipales. Cada comunidad haría suya una obra, lo que sin duda traería nuevos espectadores a las salas.

La publicidad debe también ser grupal para que el Festival recupere brillo y trascendencia. En este sentido, sería vital la cooperación de la empresa privada, cuyo aporte al país no debe limitarse a la economía sino que debe asumir un compromiso con el desarrollo integral del país. Además, si se establece la presencia comunitaria, las empresas pueden visualizar su contribución como otra forma de mercadeo de sus productos, además de la forma tradicional de filantropía que esperamos de ellos. Un festival como el Puertorriqueño debe captar la atención del país y recibir despliegue publicitario amplio en términos plásticos, radiales, escritos, televisivos y cibernéticos.

Finalmente, hay que recurrir a la tradición teatral para darle colorido, presencia y espectacularidad al Festival. El teatro de calle puede aportar montajes fuera de los teatros para atraer al público y proclamar la fiesta que debe ser el Festival. Fuegos artificiales, acrobacias, experimentos arriesgados, pantomimas insospechadas, despliegues circenses, en fin toda la gama que la historia del teatro pone a nuestra disposición para impactar a la sociedad y hacer patente nuestra presencia insoslayable y nuestro compromiso permanente con nuestro arte y con la sociedad en que vivimos.

¿Utopía? Sin Utopía la vida sería un ensayo general para la muerte, en palabras de Joan Manuel Serrat. En nuestras manos está hacer de esa utopía una realidad.

BODAS DE SANGRE. ESTO NO ES LORCA

CRÓNICA DE UN MONTAJE QUE GENERÓ POLÉMICA EN MONTEVIDEO

Por Mariana Percovich

Dedicado a Estela Medina

Como dice Patrice Pavis en su último libro *La puesta en escena contemporánea* (Armand Colin, Paris 2007), la interpretación de los clásicos depende de la relación que el teatro tiene con la tradición, y esa relación no deja de evolucionar, porque el pasado es objeto de una revisión permanente. Pero después de montar para la Comedia Nacional de mi país un texto como *Bodas de Sangre* (1933, Federico García Lorca) me interesa hacer algunas reflexiones sobre esta compleja relación en Montevideo, la ciudad en la que hago teatro, con el teatro de Lorca, que llevó a que algunos dijeran cosas como éstas luego de ver el espectáculo en el Teatro Solís:

“Justicia para Lorca” o “¿Qué valores guardamos, qué les legamos a las generaciones que nos sucederán? ¿O acaso estamos ante el surgimiento de una nueva manifestación cultural que hecha por tierra el ideclinable valor de la tradición y la calidad para canjearlo por el arriesgado “todo vale” y “todo es cultura”. Entonces deberíamos también admitir dócilmente la lapidación de la justicia talibán para la mujer adúltera, o la ablación del clítoris de las muchachas en ciertas tribus africanas” Genial ¿no?

Pero provocar tales reacciones apasionadas, y que *Bodas* fuera vista por más de diez mil personas, transformando el espectáculo en algo que la gente quería ver, en el teatro oficial, es lo que me lleva a estos apuntes.

Cuando Héctor Manuel Vidal montó *La Boda* de Brecht en la Comedia Nacional de Uruguay, lo hizo en el año 1986 en una sala donde la familia de la obra y los espectadores se mezclaban, veíamos a una familia uruguaya, celebrando un casamiento, y estaban vestidos de manera contemporánea, ropa de casamiento de clase media de los 80, y nosotros metidos en el medio. El espectáculo era estupendo. Héctor, colocó un graffiti a las a la salida de la sala “Esto no es Brecht”. Genial. Me hubiera encantado que se me hubiera ocurrido a mí.

Curiosamente - dijo Antoine Vitez- veinte años son suficientes para que un texto se vuelva tan viejo como *La Eneida*. Toda precaución que se tome para su supervivencia (fotos, grabaciones, notas), es inútil. Setenta años muy intensos nos separan de *Bodas de Sangre*. Había que montarla en el teatro público más grande del país (1.200 lugares) y para una platea contemporánea.

Cada época, cada cultura tiene su propia concepción de los clásicos. El clasicismo es una época asociada a la antigüedad, asociada a un reclamo de orden, armonía, coherencia, entre razón y efecto. Si alguien hoy, monta un griego con ropa contemporánea, a nadie le sorprende. Entonces por qué tanto escándalo con Lorca... Uno se puede explicar lo compleja y delicada que resulta la relación con los clásicos locales, es decir los textos que forman el repertorio clásico local. Esos son los textos más delicados, porque se los considera “sublimes” e intocables.

En Uruguay, gracias a Margarita Xirgu, Lorca es un clásico, generalmente y salvo la bella ex-

cepción de Eduardo Schinca en 1987 de *Doña Rosita la Soltera* también en el Solís, con una escenografía surrealista increíble, o su montaje de 1998 en El Galpón, de *Así que pasen cinco años*, en general Lorca se hace en paleta baja, marrón, negro y gris; mesas, sillas, guitarras españolas y lamentos y suspiros trágicos por doquier, o se busca un tono “refinado” elegante y bastante quieto, se sufre mucho y suele ser aburrido.

Parece haber un canon para hacer a Lorca. Pero Schinca demostró que no, que se puede hacer de otra manera.

Cuando uno estudia a Lorca y lee sus conferencias, sobre el duende, el teatro o la musa, cuando uno lee los libros de Ian Gibson o de Paul Binding, uno puede hacerse una imagen distinta, más cercana a la belleza colorida de Schinca, más apasionada y desmelenada.

Como directora, necesitaba transponer la acción dramática a una nueva referencia espacio temporal: no quería reproducir miméticamente un pueblo rural de la España profunda de los treinta, sino hablar del teatro hoy, en un gran escenario italiano vacío- espacio simbólico de un teatro representativo “mayor”, generar imágenes intensas en el espectador por ausencia, metáfora y metonimia. Es suficiente hoy en día, que un actor diga “Habitación pintada de amarillo” o “Al centro una mesa con mantel” para que el espectador se imagine todo. Podemos hacer esas cosas y darle libertad al espectador para imaginar su propia mesa ideal. Ni provocación ni parodia, desacralizar el lirismo lorquiano no es una voluntad de choque, es una necesidad de encontrar la pasión profunda del propio Lorca y no almibarar su lirismo. De ser verdaderos, en un mundo mediático que nos miente todo el tiempo diciendo “esto que ves es la realidad”.

La reconstrucción arqueológica es una ilusión pero muchas veces se habla de ella como un ideal para el montaje de los clásicos. ¿Reconstruir el pasado? ¿Reconstruir el juego del actor, las formas de actuación y de representación de los años treinta? No me interesa. ¿Volver a las escenografías del Lorca de los años 40, 50 o 60? Gades en los 80, nos mostró otra *Bodas de sangre*, en su momento fue impactante, veinte años después la volví a ver y me pareció cursi y casi naif.

Si me planteaba la reconstrucción del “cómo hacían a Lorca sus contemporáneos” reducida a un ejercicio de estilo, que en realidad puede terminar siendo una propuesta de exotismo teatral el espectador de hoy podría quererse matar, porque el espectador no está interesado en el detalle arqueológico.

A mi me interesa comunicarme con una platea (que resultó el teatro enterito lleno hasta arriba) de uruguayos de hoy, 2008.

Tampoco puedo ser absolutamente coherente, al recrear un mundo, para mi como mujer de teatro del XXI, es casi imposible ver el mundo de una sola manera, porque, además, la obra contiene en su tercer acto un cambio radical: de los ambientes íntimos y costumbristas pasamos al bosque, espacio del inconsciente, y allí aparece “un leñador joven vestido de blanco” que es La Luna y aparece La mendiga que es La Muerte disfrazada y que tiernamente el Lorca de los treinta pedía que no se la anunciara en el programa como tal. Es decir que el dramaturgo y hombre de teatro, crea un personaje, La Mendiga y quería que el espectador descubriera durante el espectáculo que en realidad era “la muerte mala”. Tierno.

Hoy en día no tenemos más sistemas interpretativos únicos del mundo, o globalizantes, todo es líquido y veloz y todo se transforma con apretar un botón.

En *Bodas*, no cambié el tiempo y el lugar: simplemente mostrábamos que era en un teatro y que estábamos representando. Porque nadie se puede “creer” más que esa gente que está ahí adelante “es de verdad” el artificio se muestra, se exhibe. Que los actores y actrices bajaran a la platea del Teatro Solís, para celebrar la fiesta de boda, no era un recurso de pretendida “vanguardia”, porque si yo pensara que eso es “vanguardia” me deberían internar por reblandecimiento mental. La idea era todo lo contrario: permitirle al público ver a los actores de la Comedia muy de cerca, a esa madre terrible que hacía Estela Medina, actriz icónica de la ciudad en su último trabajo en la Comedia, además, tan de cerca, que la vieran en su humanidad más cruda, mientras actúa. Y que se sintieran ficcionalizados como los invitados a la Boda.

La abstracción de la sábanas planteadas por Osvaldo Reyno, escenógrafo, como único objeto escenográfico, al no funcionar como una referencia única y definida, le otorgan más universalidad al cuento de *Bodas*, y creo que hicieron más esencial, una historia sobre la pasión, el matrimonio, la fidelidad y el dinero, que son problemas nuestros, de todos, no solo de los españoles rurales de los treinta.

Alguien me pasó la noticia de que en África, hoy, una decena de jóvenes de un barrio pobre de Nairobi ensayan *Bodas de Sangre* porque encuentran similitudes entre la violencia del cuchillo y los matrimonios arreglados de su país y los temas de Federico en su obra. Genial. No cambié ni la intriga, ni el orden de los acontecimientos, intercalé como leit motiv, al Amargo y al Jinete, y los tres poemas de Lorca sobre ellos, y estos dos personajes eran en el tercer acto la Luna y La Muerte, señoras del espectáculo, hechos por dos hombres. Porque eso también es posible en este tiempo: un personaje se puede multiplicar en infinitas figuras, y pasar de la dimensión psicológica a la coral en un segundo. No dudé en usar en un mismo espectáculo convenciones diversas y mezclarlas, teatralidades diversas en la misma puesta: actuación representativa de Medina, que controla y restablece el orden, junto a una actuación más metonímica y desdoblada de Una voz, una especie de relator que tomaba rápidamente a personajes menores como La Muchacha o La Vecina, jugando con el público en absoluta complicidad. Es decir que ésta *Bodas* contenía metáfora y metonimia, realismo y simbolismo, teatro y teatralidad expuesta. La sábana podía ser objeto doméstico y realista o metáfora de lo que el espectador quisiera o trapo para jugar en manos de La Muerte.

Movimiento permanente y de energía del actor se mezclaba con la inmovilidad ceremonial de La Madre en su famosa escena del “cuchillito”, y debíamos dialogar con la misma escena hecha por Margarita Xirgu con una voz finita, y el recuerdo de lo “sublime” de cierto sector del público, ese que fue el más reactivo en contra del espectáculo y que dijo que esta puesta era un “mamarracho”.

Quizás la diferencia mayor vinculada al concepto de “fidelidad”, que es más siglo XX que siglo XXI, tiene que ver con una conciencia post Brecht y especialmente post Müller, de poder trabajar con un texto como “material”. Un material del que podemos partir para generar algo nuevo.

El escenario del Teatro Solís, el mayor y dorado teatro nacional, italianísimo, fue transformado en un paisaje mental lorquiano, yo supongo que nadie pretende en que ese grupo de jóvenes de Nairobi, representen a Lorca de determinada manera, según “mis” valores. ¿Por qué debería hacerlo entonces una mujer del Uruguay del siglo XXI?

REGRESAN LAS PALABRAS

Por Isaac Chocrón

Permítaseme primeramente recordar algunos momentos de mi pasado de dramaturgo para justificar así mis convicciones sobre el futuro, sobre esas nuevas fronteras que yo espero surgirán en el teatro.

Pertenezco a una generación que luchó para lograr que sus obras llegaran al escenario y enfrentarán al público, en una época en que tales testimonios individuales eran considerados, si no innecesarios, al menos prescindibles. La década del '60 y buena parte de la del '70 fue en realidad el reino de los directores, así como también el de una serie de experimentos que coincidieron en la convicción de que el texto, las palabras, debían subordinarse al espectáculo. Mencionaré dos de las variantes más comunes en Latinoamérica: la "Creación Colectiva" donde el director y sus actores improvisaban y luego memorizaban de alguna manera lo que se había ensayado, asumiendo todos ellos el papel del dramaturgo, y la "Participación del Público", donde quiénes pagaban para ver el espectáculo eran instados a contribuir con comentarios o alteraciones. Estos y algunos otros "experimentos" prescindían de cualquier texto escrito por un individuo.

En Venezuela parecía algo tan cierto lo que dio en llamarse frecuentemente "la muerte del dramaturgo" que tres de nosotros con timidez y sin desesperar, decidimos en 1967 fundar un grupo de teatro donde pudieran presentarse nuestras obras y las de otros dramaturgos. Cuando discutimos qué nombre le pondríamos, Román Chalbaud propuso de inmediato "El Nuevo Grupo", primordialmente para acallar los comentarios asombrados de quienes consideraban arcaica nuestra idea: "¡Qué extraño!" o "¡Qué absurdo!" o "¿Para qué llevar a escena obras nuevas? Si prefieren textos, escojan un clásico y adaptenlo o, mejor, tómenlo como punto de partida para hacer algo realmente nuevo".

Recuerdo que en aquel entonces me gustaba citar a menudo, dos párrafos de William Faulkner en su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura, que acababa de recibir. Hoy siguen siendo válidos y pertinentes. Primero dijo: "Resulta muy fácil decir que el hombre es inmortal simplemente porque resistirá, que cuando el último tañido de destrucción haya retumbado y desaparecido en la última roca inservible que yacerá inmóvil en el último atardecer rojo y moribundo, que incluso entonces habrá un sonido más: el de su pequeña voz incansable, hablando todavía. Me niego a aceptar esto. Creo que el hombre no solamente resistirá sino que prevalecerá".

Mis dos amigos dramaturgos y yo pensábamos que prevaleceríamos en medio de esa ebullición que nos rodeaba y, encontramos incluso más fuerza y esperanza en el segundo párrafo de Faulkner: "El hombre es inmortal, no por ser el único entre las criaturas que posee una voz inagotable sino porque tiene un alma, un espíritu capaz de compasión y sacrificio y resistencia. El deber del escritor, el del poeta, es escribir estas cosas. Su privilegio es ayudar al hombre a resistir animándole el corazón, recordándole el valor y el honor y la esperanza y el orgullo y la compasión y la misericordia y el sacrificio que fueron la gloria de su pasado. La voz del poeta no tiene por qué ser solamente un memorial del hombre, puede ser uno de los soportes, de los pilares, que lo ayuden a resistir y prevalecer". Nótese que Faulkner utilizó una palabra tan teatral como "soportes" (props) para redondear sus ideas.

Dudo de que exista una mejor definición de lo que debería ser la misión del dramaturgo: usar su “voz inagotable” como “soporte” para ayudar al hombre a “resistir y prevalecer”. Y así nos embarcamos en nuestra aventura de “El Nuevo Grupo”, tan difícil al principio que debimos establecer una norma de supervivencia: si contábamos con diez espectadores que hubiesen comprado su boleto, se hacía la función. Muchas fueron las veces en que hubo más gente sobre el escenario que en la platea. Sin embargo, poco a poco fueron acercándose más y más personas que no sólo querían ver nuestras representaciones sino unirse al grupo. Compartían nuestra convicción de que el punto de partida del espectáculo teatral nace de un texto que proponga una nueva manera de ver y pensar y sentir cosas que el público creía que ya sabía.

El Nuevo Grupo funcionó y prosperó en los siguientes veinte años, hasta 1987, cuando debido a las crecientes responsabilidades externas de nosotros tres preferimos clausurarlo. Román se había convertido en el más importante director de cine del país; José Ignacio Cabrujas era el más exitoso escritor de series televisivas, y yo había sido designado para dirigir la recién creada Compañía Nacional de Teatro. Los tres hemos estrenado nuevos textos junto a las sucesivas generaciones de dramaturgos que han sido requeridos por los más importantes grupos en funcionamiento. ¿Qué ha ocurrido? Que las palabras han recuperado su valor como evocadoras de imágenes.

Durante las décadas previas se pensó que las imágenes debían transmitirse únicamente a través del diseño escenográfico, la tramoya sofisticada, la compleja iluminación, la música envolvente, incluso los olores. Lo que los directores teatrales trataban de hacer era competir con el cine y los videos en lo que estos mejor lograban: proporcionar imágenes al espectador. Querían demostrar que el teatro cumpliría mejor su tarea, sustituyendo la imaginación del público. Lo que erróneamente olvidaban es la complicidad implícita entre las palabras y los espectadores. Las palabras regresaron y seguirán regresando porque uno de los rasgos esenciales del teatro es su inmediatez con respecto al lugar donde se representa. Una pieza debe pasar la prueba de su propio lugar y sólo a partir de entonces, como una piedra lanzada en aguas profundas, aparecerán los círculos concéntricos. Su validez se basa en la autenticidad del testigo. Una obra de teatro es el testimonio de un tiempo y de un lugar en que sus personajes viven una situación tensa.

Este tiempo y lugar y personajes se activan mediante las palabras y, es también a partir de las palabras que surgen imágenes de gran consistencia. Basta recordar las grandes épocas del teatro, carentes de nuestros recursos técnicos, para darnos cuenta de que las palabras pueden transmitir colores, acciones, descripciones que el público sentirá y verá a través de ellas. En el teatro griego, durante el Renacimiento, en la Commedia dell’ Arte y primordialmente en la época isabelina, encontramos palabras que crean de manera muy competente un mundo de imágenes. Lo que dice el Coro en el Prólogo de “Enrique V” de Shakespeare ilustra lo que debería ser una nueva frontera para un nuevo teatro.

Recordarán que al comienzo, el Coro pide disculpas en su nombre y en el de los actores por atreverse a “Traer a este indigno tablado tan gran tema. ¿Este reñidero de gallos puede abarcar los vastos campos de Francia? ¿Lograremos hacer entrar en este O de madera, los cascos que estremecieron al aire de Agincourt?”. Propone, por tanto, al público que “utilice la fuerza de su imaginación”, que “disimule nuestras imperfecciones con sus pensamientos”

y agrega finalmente que “estos pensamientos han de ataviar a nuestros reyes”. De allí en adelante, se despliega durante los cinco actos un panorama de aconteceres y emociones que galopa en ancas de la imaginación del público.

El teatro debe volver a capturar el embeleso de las palabras, el poder y la movilidad y la relatividad de las palabras. En épocas como la nuestra donde reina la confusión, en el teatro necesitamos palabras que expongan, analicen, sugieran, impliquen y si es posible, hagan más llevaderas nuestras vidas. Sólo mediante las palabras pueden transmitirse ideas y sentimientos, y es por eso que resurge el dramaturgo como creador de ese mágico espectáculo llamado teatro. El público quiere sentirse confrontado, no asombrado. Nuevamente están propicios los tiempos para ese infalible doble hipnotismo entre lo que el dramaturgo presenta y lo que el espectador agrega a ese testimonio. Ese doble hipnotismo se basa en el público que interrumpe voluntariamente sus convicciones, a fin de aceptar la situación propuesta por el autor - una aceptación que implica la formulación de conclusiones individuales al final de la representación- y simultáneamente en la presunción del dramaturgo de que el público aceptará su situación inicial como punto de partida para comenzar a plantearse las preguntas que son la esencia de su obra. Las piezas de teatro están hechas de preguntas y sus personajes deben ser gente.

Esta es la nueva frontera que se abre en estos tiempos de angustia. Irónicamente, lo que el teatro necesita y lo que el público parece querer es algo muy antiguo: que los dramaturgos vuelvan a ser poetas, como se les llamó durante siglos. Poetas que interroguen y confronten e inquieten con sus imágenes y que, en última instancia, logren cambiar, aunque sea en una pequeña medida, las vidas de sus espectadores a través del cambio en las vidas de sus personajes. Sólo con un recurso cuenta el dramaturgo-poeta para lograrlo: sus palabras, que los actores interpretarán confiriéndoles dimensiones adicionales

SAMUEL BECKETT EN LA ARGENTINA

Por Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires

Desde los contactos iniciales con el teatro de Samuel Beckett a comienzos de la década del 50, la Argentina ha concretado un fecundo trayecto de recepción que incluye la totalidad de la obra beckettiana, textos y paratextos: piezas dramáticas, poemas, novelas, cuentos, ensayos, cartas y cuadernos de dirección. Intentaré ser muy breve para referirme a una materia tan amplia, que no debería dejar de lado la intensa actividad beckettiana en las provincias. Propondré coordenadas generales para el estudio de la recepción de Beckett en la Argentina y luego me detendré en dos acontecimientos destacables de los últimos diez años. Se han publicado hasta hoy numerosos trabajos sobre el tema¹, sin embargo se trata de una tarea sin fin por la extensión, variedad y complejidad del corpus y por las exigencias que plantean los nuevos estudios de recepción en tanto área del Teatro Comparado, disciplina que analiza los fenómenos teatrales en contextos internacionales y supranacionales. Los estudios comparatistas de recepción se interrelacionan prolíficamente con los de Poética Comparada y Cartografía Teatral (Dubatti, 2002).

CUESTIONES DE INTERNACIONALIDAD

De acuerdo con los lineamientos teórico-metodológicos del comparatismo teatral -que sistematizan un conjunto de problemas no formulados o encarados por la teatrología en el pasado-, la “fortuna” de Beckett en la Argentina incluye el estudio de:

- a) los espectáculos teatrales, locales o extranjeros, sobre textos de Beckett o vinculados directa/indirectamente a su poética, presentados en la Argentina: de la puesta de *Esperando a Godot* dirigida por Jorge Petraglia en 1956 al reciente *Festival Beckett Buenos Aires* en mayo-junio de 2006. Debe incluirse aquí la presencia de Beckett intermediada, ya sea en tanto instaurador de discursividad (generador de una archipoética o poética abstracta que se ha convertido en patrimonio internacional)² o a través de la presencia intertextual en otros autores y teatristas (la puesta beckettiana de *King Lear* por Jorge Lavelli en el Teatro San Martín, 2006; la presencia de Beckett en *4:48 psychosis* de Sarah Kane, especialmente resaltada en la puesta de Luciano Cáceres, 2006).
- b) la dramaturgia argentina: la productividad de los intertextos de Beckett en la obra de Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Roberto Cossa y otros.
- c) la crítica teatral y otras formas discursivas del periodismo teatral y cultural (notas de fondo, columnas de opinión, entrevistas, reseñas bibliográficas, necrológicas, crónicas): páginas de Ernesto Schoo, Kive Staiff, Gerardo Fernández y muchos otros en diarios y revistas.
- d) el ensayo (artículos, estudios académicos, libros) sobre Beckett o vinculado a él (por ejemplo, sobre tendencias teatrales en las que Beckett participó): los trabajos de Laura Cerrato, María Isabel Cárdenas de Becú, Eduardo Pavlovsky, David Lagmanovich, Lucas Margarit, entre muchos.

1 Véase un listado no exhaustivo en la Bibliografía que cierra este trabajo.

2 Para la distinción de archipoética, micropoética y macropoética, véase Dubatti 2002.

- e) las traducciones argentinas de textos de Beckett, editadas o inéditas, representadas o no: de la temprana versión de Pablo Palant de *Esperando a Godot* (Editorial Poseidón, 1954) a la traducción inédita de la directora Leonor Manso para su puesta de 1996.
- f) las ediciones argentinas de los textos de Beckett (no importa el origen de su traducción), tomando en cuenta los paratextos que los acompañan: prólogos, apéndices, contratapas, solapas, ilustraciones, diseños de tapas. Cabe destacar aquí especialmente la existencia de la revista especializada *Beckettiana*, dirigida por Laura Cerrato en la Universidad de Buenos Aires.
- g) la constitución de una biblioteca de ediciones nacionales y extranjeras: circulación y disponibilidad de ediciones de y sobre Beckett en bibliotecas privadas o públicas, embajadas, exposiciones, librerías y otros espacios de venta y/o consulta.
- h) Beckett en las escuelas de teatro: sus textos en ejercicios, ensayos, muestras de fin de curso, experiencias que no se visibilizan en cartelera.³
- i) Beckett en los programas oficiales de enseñanza literaria (educación formal secundaria, terciaria, universitaria de grado, postgrado y doctorado). Es destacable el trabajo del Seminario Beckett en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, coordinado por Laura Cerrato.
- j) Beckett en los talleres literarios (véase al respecto Dubatti 2006)
- k) Beckett en los organismos de investigación (CONICET, proyectos radicados en Secretarías de Investigación de Universidades nacionales y privadas, Instituto Nacional de Teatro, centros independientes).
- l) enciclopedia e imaginario beckettiano del público espectador/lector (incluido el espectador viajero: el argentino que toma contacto con espectáculos de Beckett en el extranjero y trae al país esa información; o el extranjero que ve espectáculos sobre Beckett en la Argentina y los confronta con su enciclopedia anterior).
- m) la realización de acontecimientos temáticos dedicados a Beckett: congresos, jornadas y homenajes, como las *II y XII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* respectivamente en 1996 y 2006, o el encuentro que hoy nos reúne en la Academia Nacional de Ciencias.
- n) la labor de intermediarios (no incluidos en las categorías anteriores): empresarios, productores, representantes, gestores culturales.
- o) los intertextos de Beckett en la literatura argentina no teatral (poesía, novela, cuento): de la novela *Dirección contraria* (1997) de Eduardo Pavlovsky al cuento ilustrado *Fulanos* (Montevideo, 2004) de Gerardo Hochman/Pez, basado libremente en *El despoblador* y origen del espectáculo homónimo presentado en el Teatro de la Ribera (2004) y en el Teatro San Martín (2005).
- p) Beckett en las artes plásticas y la fotografía⁴.
- q) las salas teatrales, bares y espacios identificados con Beckett, generalmente acondicionados y decorados temáticamente (como el Bar Beckett de El Salvador

3 La importancia del trabajo con textos de Beckett en las escuelas se manifestó, por ejemplo, en el Homenaje a Samuel Beckett realizado en el Teatro IFT en 1990 luego de la muerte del autor.

4 Quiero destacar especialmente la Foto-Instalación del artista mendocino Javier López Rottella, de la Serie Homenaje a Samuel Beckett 1997, una de cuyas obras reproducimos en la tapa de *Samuel Beckett en la Argentina* (Dubatti comp., 1998).

4960/4968 en el barrio de Palermo, o el Beckett Teatro de Guardia Vieja 3556 en el barrio del Abasto).

- r) Beckett en la radio, la televisión, el cine, el video⁵.
- s) Beckett en la web (páginas argentinas dedicadas al autor).
- t) Beckett y las ciencias argentinas (entre ellas, el psicoanálisis: textos de Leonardo Gorostiza, Liliana Bilbao y otros)

La complejidad es atributo de cada una de estas áreas de estudio. Con esta guía organizamos en 1996 las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (Universidad de Buenos Aires), cuyas actas fueron publicadas bajo el título de *Samuel Beckett en la Argentina. Estudios y testimonios de Teatro Comparado* (1998), volumen que reúne estudios de Laura Cerrato, David Lagmanovich, Elina Montes, Graciela González de Díaz Araujo, Laura Cilento, entre otros, y testimonios de Leonor Manso, Jorge Petraglia, Miguel Guerberoff, Luis González Bruno y otros teatristas argentinos sobre sus experiencias beckettianas. Algunos valiosos trabajos de aquel encuentro quedaron inéditos (véanse Blanco, Da-Re, Devesa, Longhini, Lacconi-Scavuzzo y López en la Bibliografía).⁶ Con esta misma guía de áreas de estudio hemos organizado un archivo de materiales -35 cajas hasta hoy- que son testimonio de la riqueza de la productividad beckettiana en la Argentina.

BECKETT EN LOS ESCENARIOS ARGENTINOS

Me detendré en el primer ítem [a] (espectáculos teatrales), dentro del que deben distinguirse al menos seis modalidades de relación de los espectáculos con el universo discursivo beckettiano. Podemos agrupar esas modalidades en dos tipos: la que reconoce y trabaja manifiestamente con la entidad *a priori* de un texto o textos beckettianos; la que no reconoce la entidad de dicho texto previo ya sea porque se vale sólo de algunos elementos constitutivos de dicho texto o porque no trabaja con ningún texto en particular sino con los rasgos de la poética del autor. Al primer tipo corresponden cuatro modalidades:

1. **puesta en escena de texto beckettiano.** Caso: *Esperando a Godot* dirigido por Leonor Manso o por Omar Aíta. El trabajo del director se sujeta a las instrucciones del texto anteriores a los procesos de puesta, se reconoce el título original y se declara el autor. El trabajo de montaje otorga a la labor de dirección un carácter transitivo: se trata de poner en escena un texto dramático que preexiste a la escenificación y que la determina.
2. **reescritura escénica.** Caso: *Variaciones sobre B...* del Periférico de Objetos o *Movitud Beckett* (1984-1985) dirigido por Ricardo Holcer y Máximo Salas. Los procesos

⁵ Destaquemos entre otros los ciclos de películas y videos sobre textos de Beckett organizados en 2006 por el Centro Cultural Rojas de la UBA y por la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín. El radioteatro es uno de los aspectos más difíciles de rastrear. Destaquemos Los que caen, obra para radio de Beckett que se presentó en el Centro Cultural Rojas en noviembre de 2006 y se emitió en vivo por Radio Nacional, con dirección de Nicolás Diab, Sang Min Lee, Hernán Rizzo Patrón y Leandra Rodríguez, producción de la Compañía E y Teatro La Carbonera, con el aporte de LEAR (Laboratorio Experimental de Arte Radiofónico) y la Escuela Eter. Los actores de dicha experiencia fueron Dora Milea, Carlos Nicastro, Bob Barr, Omar Dris, Gonzalo Córdova, Juan Carlos Uccello, Rosario Güenaga, Sang Min lee, Florencia Svarychevsky, Osmar Núñez y Liliana Iñiguez.

⁶ En noviembre de 2006 organizaremos las *XII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*, que estarán nuevamente dedicadas al autor de *Los días felices*.

de dirección toman como punto de partida el texto (o textos) inicial(es) y lo(s) someten a cambios relevantes que devienen en la creación de un texto relativa o radicalmente nuevo y diverso. El texto beckettiano deja de otorgar transitividad a la labor de dirección, que se transforma en (re)escritura escénica (en el espacio y a partir de los cuerpos de los actores). Puede aparecer un título nuevo y la declaración del autor puede ser indirecta -“basado en textos de Beckett”, “inspirado libremente”- o incluso velada -algo frecuente cuando no se dispone de los derechos. En muchos casos esta operación de reescritura escénica pasa inadvertida por el cambio de título y el posible desplazamiento del nombre de Beckett a un segundo plano.

3. **adaptaciones.** Caso: *Mercier y Camier*, adaptación de Luis González Bruno de la novela homónima, dirección de Miguel Guerberoff. Se trata de la transposición genérica de una novela al teatro. Los procesos de reescritura privilegian el pasaje de un sistema semiótico a otro. Véase Susana Blanco 1996.
4. **inserción.** Caso: *Manchas en el silencio*, dirección de Martín Bauer, *Suma y sigue y Pantomima en Blanco y Negro* de Julio Castronuovo. Se trata de la inclusión de un texto o textos de Beckett como partes de un todo nuevo. Se reconocen los textos de Beckett sólo como tramos de un todo diverso de su textualidad.

Al segundo tipo corresponden:

5. **presencia intertextual de un texto (o micropoética) o de un grupo textual (macropoética).** Caso: *La China* de Sergio Bizzio y Daniel Guebel con dirección de Rubén Szuchmacher (intertexto de *Esperando a Godot*). Absorción y transformación de elementos de un texto o textos beckettianos reconocibles en los diferentes niveles de otro texto radicalmente nuevo y diverso respecto del universo discursivo beckettiano, tanto en el texto dramático de origen como en la poética del texto espectacular.
6. **presencia de la archipoética beckettiana (poética abstracta), no de un individuo textual (micropoética) o de un grupo textual (macropoética),** Caso: *Poroto* de Eduardo Pavlovsky, dirección de Norman Briski, o *Rey Lear* dirigido por Jorge Lavelli. Modelo abstracto (archipoética) de origen beckettiano, “mundo Beckett”, suerte de ampliación y continuación textual dentro de la territorialidad poética beckettiana.

HACIA UN INVENTARIO DE ESPECTÁCULOS

A esta complejidad se suma la amplitud del corpus real. No existe aún un listado exhaustivo de los espectáculos argentinos y extranjeros vinculados a Beckett representados en la Argentina (Buenos Aires y las provincias). Debe destacarse como primera contribución el trabajo inédito (no concluido) de Marcela Lacconi y Mariana Scavuzzo realizado bajo nuestra dirección. El Centenario del nacimiento de Beckett ha multiplicado los espectáculos en 2006. A diferencia de lo sucedido con otros teatristas-faro en la historia del teatro argentino (L. Pirandello, B. Brecht o A. Miller), el interés por Beckett crece día a día. Al inventario debe sumarse -según exige el Teatro Comparado- un análisis no sólo de lineamientos generales de la poética teatral de cada espectáculo, sino también de sus detalles. Para caracterizar cada espectáculo importa “el detalle del detalle del detalle”, como afirma Peter Brook en el film

documental *Brook par Brook* (dirección de Simon Brook)⁷.

Recordemos sintéticamente las puestas de textos de Beckett realizadas entre 1956 y 1983 en Buenos Aires y las provincias, es decir, entre el primer estreno en cartelera de una obra de Beckett hasta el cierre de la dictadura. Por razones de espacio enumeramos sólo las más relevantes (entre paréntesis se indica la sala teatral del estreno, cuando no se detalla corresponde a Buenos Aires):

- 1956: *Esperando a Godot*, dir. Jorge Petraglia, por el Teatro Universitario de Arquitectura (Casa de Mendoza)
- 1958: reposición de *Esperando a Godot* dir. Jorge Petraglia (Teatro Norte)
- 1960: *Esperando a Godot* y *Krapp o la última cinta magnética*, dir. Jorge Petraglia, por el Teatro Universitario de Arquitectura (Instituto de Arte Moderno)
- 1960: *Acto sin palabras I*, por Julio Castronuovo (T. Enrique Larrañaga)
- 1961: *Final de partida*, dir. Julio Castronuovo (T. Enrique Larrañaga)
- 1961: *Suma y sigue*, con Georgina Uriarte y Julio Castronuovo. Primera parte incluye *El cantar de los Cantares*, *Traspié entre las estrellas*, *Transido* y *Cantata sobre la tumba de Federico García Lorca*. Segunda parte: *Acto sin palabras I*.
- 1963: reposición de *Esperando a Godot* dir. Jorge Petraglia (Teatro Candilejas)
- 1965: *Pantomima en Blanco y Negro*, dir. Julio Castronuovo (Teatro ABC). Espectáculo integrado por diversas pantomimas, que incluye *Acto sin palabras I*.
- 1965: *Happy Days*, Cía. Británica Brenda Bruce y Donald Sinden (T. Odeón)
- 1965: *Los triángulos*, dir. Oscar Barney Finn, por el Grupo Yenesí (Teatro 35). Incluye tres piezas breves: *Acto rápido* de Eduardo Pavlovsky, *Viejo Matrimonio* de Griselda Gambaro y *Opus* de Beckett.
- 1965: *Esperando a Godot*, dir. José María Paolantonio (Teatro Epoca de Santa Fe)
- 1967: *Upa-la-la!*, dir. Julio Castronuovo, sobre textos de Beckett (*Acto sin palabras II*) y Alberto Adellach (Teatro de la Fábula).
- 1967: *Final de partida*, dir. Julio Castronuovo (Teatro de la Fábula)
- 1968: *Los días hermosos*, dir. Jorge Petraglia y Luisa Vehil. (Teatro Liceo)
- 1968: *Esperando a Godot*, dir. Jorge Pachano (Teatro del Altillo).
- 1968: reposición de *Krapp o la última cinta magnética*, dir. Jorge Petraglia (Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella)
- 1971-1972: reposición de *Esperando a Godot* y *La última cinta de Krapp*, dir. Jorge Petraglia (Centro Cultural General San Martín)
- 1971: estreno mundial de *Cenizas* dir. Jorge Petraglia (T. Coliseo, Seminario Municipal de Teatro de San Isidro, Salón Auditorio del Centro Cultural General San Martín)
- 1974: versiones de *La última cinta*, dir. Luis Cerminara y dir. Aldo Lombardero (Alianza Francesa)
- 1975: reposición de *Esperando a Godot*, dir. Jorge Petraglia (CAYC)
- 1978: *Cita con Beckett*, por María Rivera. Incluye fragmentos de teatro y de textos narrativos (Manzana de las Luces)
- 1979: *Esperando a Godot*, dir. Hugo Urquijo (Teatro San Martín)

⁷ De allí la validez de los estudios de historia del presente, que facilita un acceso directo a los materiales de cada espectáculo mientras se encuentra en etapa de producción, en cartel y en postproducción.

- 1980: *Final de partida*, dir. Juan Cosín, por el Equipo Teatro Payró (Teatros de San Telmo)
- 1981: *Final de partida*, dir. Raul Bernal Meza (Teatro Huentala, por el elenco de la Alianza Francesa de Mendoza).
- 1982: reposición de *Esperando a Godot*, dir. Hugo Urquijo, con importantes cambios en la puesta (Teatro San Martín).

La postdictadura (1983 hasta hoy) marca un incremento y diversificación de los espectáculos vinculados a Beckett, con lecturas innovadoras y una fuerte presencia en las provincias. Destaquemos sólo en Buenos Aires los aportes de Ricardo Holcer y Máximo Salas (*Movitud Beckett*, 1984-1985), Miguel Guerberoff (el director argentino que más ha trabajado sobre la textualidad beckettiana: ha puesto en escena desde 1984 versiones de *Acto sin palabras I y II*, *Los días felices*, *Company*, *Mercier y Camier*, entre otras)⁸, el Periférico de Objetos (*Variaciones sobre B...*, 1991), Luis González Bruno (*Impromptu de Ohio* y *Aliento*, 1986; *Qué dónde*, *Vaivén*, 1990; *Beckett oral y público*, 1991; *Play*, 1996), Ricardo Miguélez (*Bequere-que qué?*, 1986, a partir de *Acto sin palabras*; *Final de partida*, 1992), Alfredo Alcón (*Final de partida*, 1991; *Los días felices*, 1994), Daniel Ruiz (*Solo*, 1992), Leonor Manso (*Esperando a Godot*, 1996), Omar Aíta (*Esperando a Godot*, 2006), los once espectáculos incluidos en el Festival Beckett 2006, sumados a una extensa lista de espectáculos de Buenos Aires y las provincias que nos excusamos por no poder incluir aquí. Destaquemos las puestas en idioma original de *Esperando a Godot* (grupo Les Interdits, dir. Alicia Di Stasio, 1989, Alianza Francesa, y en 1991 en Teatro Babilonia) y *Los días felices* (dir. Sergio Amigo. Centro Cultural Leopoldo Marechal, 1997). A ello se agregan los espectáculos de la temporada internacional, entre ellos *Yo no*, *Impromptu de Ohio* y *Meciéndose* (1986, Nuevo Grupo de Caracas, dir. Ugo Ulive, de Venezuela, en el Teatro San Martín), *Beckett* (Teatro do Grupo Sobrevento, de Brasil, 2001, en el Teatro Nacional Cervantes) y *Los días felices* (dir. Arthur Nauzyciel, con Marilú Marini, primero en francés en 2004 y una segunda temporada en castellano en 2005, Teatro San Martín).

“ESPERANDO A GODOT” EN 1996

Detengámonos a continuación en dos avatares singulares de la recepción de Beckett en la postdictadura. Del ítem [a] (espectáculos teatrales, locales o extranjeros, sobre textos de Beckett o vinculados directa/indirectamente a su poética) queremos destacar la puesta en escena de Leonor Manso de *Esperando a Godot* (1996, Teatro La Trastienda)⁹ en algunos detalles singulares. La traducción de esta versión fue realizada por Manso, diccionario en mano, a partir de los originales de la primera versión del texto y la confrontación con las traducciones de Pablo Palant y Ana María Moix. Tal como ha observado Nora Longhini (1996),

8 Los trabajos de dirección de Miguel Guerberoff resultan especialmente valiosos para pensar su uso de la archipoética beckettiana en puestas en escena de textos de otros autores o adaptaciones teatrales de novelas: *El castillo* de Franz Kafka, *Alceste* de Eurípides, *Cuento de invierno* de Shakespeare, entre muchos.

9 El elenco del estreno estuvo integrado por los actores: Pompeyo Audivert (Vladimir), Patricio Contreras (Estragón), Alicia Berdaxagar (Lucky), Miguel Guerberoff (Pozzo) y Pablo Messiez (Muchacho). En 1997, en la primera reposición que sólo se mantuvo unas pocas funciones en La Trastienda, Guerberoff fue reemplazado por Luis Ziembrovsky. La segunda reposición, en abril de 1997, en el Margarita Xirgu, conserva a Patricio Contreras y Pablo Messiez, e introduce en el elenco a Perla Santalla (Lucky), Mario Pasik (Vladimir) y Natalio Hoxman (Pozzo).

Manso introdujo por primera vez en la historia de las puestas locales el voseo argentino y un vocabulario próximo a la oralidad rioplatense. El texto ha sido respetado fielmente, con solo pequeñas modificaciones que funcionan como guiños al espectador porteño respecto de la situación argentina del momento. Entre ellos, cuando Vladimir y Estragón intercambian ofensas e improperios, el reemplazo del insulto “crítico” por “funcionario”, chiste que lograba un efecto cómico directo en el público. Si la puesta de Petraglia acentuaba el componente clownesco y lúdico, y la posterior de Urquijo incluía numerosas “sorpresas” en el dispositivo escénico, la de la directora Leonor Manso se caracterizó por una tensión sutil entre absurdo y realismo. El suyo es un *Esperando a Godot* más situado en la percepción inmediata de la realidad argentina del menemismo, y tal vez a ello se deba el secreto de su impacto en los espectadores. El mérito de Manso, esencialmente desde la dirección de actores, radicó en el efecto de ambigüedad que multiplicaba la capacidad simbólica del texto entre la referencialidad social (Vladimir y Estragón como dos *homeless*) y la a-referencialidad postmoderna (los personajes de estatuto jeroglífico). Vladimir y Estragón evocaban el imaginario de los desocupados, de la nueva miseria generada en la Argentina por su “ingreso al Primer Mundo” en los noventa. Godot (el patrón, el empresario, la clase dominante y pudiente beneficiada por el menemismo) se cargaba simbólicamente con los reclamos sociales, la resistencia antiliberal y la insatisfacción política. Consecutiva o simultáneamente, esas mismas imágenes se disparaban hacia una representación sin referencias directas, autónoma, al margen de las categorías de lo social histórico. De esta manera *Esperando a Godot* en los noventa adquirió un carácter inédito en la historia de las puestas beckettianas en la Argentina: fue potenciado como símbolo de la múltiple indigencia del fin de siglo. Por un lado, se hacían presentes la miseria, el hambre, la falta de trabajo, la exclusión, la desigualdad y la desprotección social del hombre; por otro, el costado metafísico: el hombre como ser perplejo, abandonado y desesperado frente a la carencia de un destino certero, enfrentado al silencio de un Dios muerto o inexistente. Esta vuelta de tuerca social aplicada a la textualidad beckettiana explica el nuevo entusiasmo de los intelectuales y teatristas de izquierda por un autor que décadas atrás era rechazado por muchas de las formaciones del teatro independiente.

BECKETT Y DELEUZE: EL “TEATRO DE ESTADOS”

La presencia de Beckett articula la totalidad de la obra de Eduardo Pavlovsky. Es sabido que la asistencia a una función de *Esperando a Godot* en la versión dirigida por Jorge Petraglia en 1956 significó para Pavlovsky una transformación. “Cuando vi por primera vez *Esperando a Godot* -nos señaló Pavlovsky en una entrevista- descubrí un teatro diferente, que me hacía salir del género de la comedia, que me tocaba corporalmente, que me expresaba en mi vida, que me explicaba la vida de otra manera... Me dije: no sólo te gusta el teatro para actuar, sino que además hay un lenguaje que te involucra. *Esperando a Godot* me abrió un panorama existencial: de golpe me encontré en el escenario con un lenguaje que era el mío. *Godot* no me habla del lenguaje de la angustia como lo hacían los libros, sino que me da un carácter existencial de la nueva concepción de la angustia como identidad. Me vi en el escenario. Empiezo a bucear en Beckett, a leerlo” (Dubatti, 2001, p. 15). Beckett se convierte en un componente relevante en la poética de su “teatro de vanguardia” escrito entre 1961 y 1969 (*Somos*, *La espera trágica*, *Un acto rápido*, *Robot*, *La cacería*, entre otras). El tema

ha sido estudiado por Laura Linzuain y Mariana Theiler (1997). Pavlovsky recurre a Beckett para definir su teatro en un metatexto de ese período: “Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia”, que incluye como prólogo al segundo tomo de sus obras (1967, pp. 5-12). Más tarde Beckett reaparecerá en otro ensayo vinculado a las experiencias de *El señor Galíndez: Reflexiones sobre le proceso creador* (1976).

Pero a partir de la década del noventa la reflexión sobre los textos de Beckett marcará un giro fundamental a través de su ensayo “Samuel Beckett. Hoy: Gilles Deleuze” publicado en la revista *Lo Grupal* (1990, pp. 13-34). Del diálogo entre Beckett y Deleuze, Pavlovsky obtendrá numerosas categorías para pensar su propio teatro: otras formas de “subjetivación”, “disyunción ilimitativa”, “silencio ensordecedor”, “teatro no representativo”, “desterritorialización” y “territorialidad de intensidades”, “teatro de devenires e intensidades”, “teatro de la atemporalidad y la acausalidad”, “teatro de puro acontecimiento”, “espacio pre-extensivo”, poesía y “agenciamiento”, “ética y rigor intelectual”. En apenas una veintena de páginas Pavlovsky analiza con radical originalidad aspectos de diversos textos de Beckett, que enumera en la bibliografía con los datos de las ediciones consultadas: *Primer amor, El Innombrable, Poemas, Esperando a Godot, Final de partida, Los días felices, Molloy, Residua, Textos para nada*. La mayoría de las ediciones citadas son posteriores a su metatexto de 1967, dato que ilumina una ampliación de lecturas. “Samuel Beckett. Hoy: Gilles Deleuze” constituye un documento fundamental en la historia de la recepción de Beckett, una nueva concretización, la fundación de una lectura diversa y potente, que orientará el pensamiento de Pavlovsky en numerosos ensayos posteriores.

A partir de los noventa Beckett será además inspirador de su pensamiento político a la hora de imaginar una reorganización del socialismo: “Creo que debemos asumir el peso de la gran responsabilidad histórica. El fracaso del socialismo real y el auge del proyecto neoliberal conservador -con sus éxitos electoralistas- han tenido efectos que no parecen fáciles de evaluar en la izquierda argentina. También es cierto que existe una crisis de la representatividad, que atraviesa hoy los campos de la ciencia, el arte, la política y las ideologías. Todo está en crisis y cuestionamiento (...) Debemos ser cautos y permitirnos a veces balbucear -como diría Samuel Beckett- sin perder el eje central de nuestras ideas por las que nos sentimos socialistas hoy. Es decir, nuestra identidad revolucionaria”, sostiene Pavlovsky en “En busca de la unidad perdida. La izquierda y la juventud”, artículo publicado en la revista *Zona Abierta* en 1992. Hay que destacar especialmente sus ensayos “El fenómeno ‘entre’. Beckett”, “Teatro en Sarajevo” y “Los devenires en Beckett”, en el volumen *Escenas multiplicidad* (1996). Allí Pavlovsky define a Beckett como el creador del “teatro de estados” y sostiene: “*Happy days* sería el paradigma. El personaje femenino inmóvil en un montículo de tierra y el personaje masculino con casi ningún recorrido, dialogan entre sí. Al final de la obra del personaje femenino sólo se ve su boca que continúa hablando. El otro desaparece tras el montículo. No hay recorrido en los personajes. Pero hay una gran intensidad de ‘movimiento’. Los dos saben que hablan sus últimas palabras. Son sedentarios de grandes intensidades. Músculo liso. Teatro de estado puro. Multiplicidad pura. Teatro del acto” (pp. 23-24). Beckett regresa en los libros posteriores de Pavlovsky como una referencia insoslayable: *Micropolítica de la resistencia* (1999, especialmente en el artículo “Beckett y Ionesco”, pp. 75-78, que data de 1992), *Psicodrama y literatura* (1998), *La multiplicación dramática* (2000), *La voz del cuerpo*

(2004) y *Resistir Cholo* (2006).

En 1995 Pavlovsky escribe el monólogo breve *El bocón*, editado ese mismo año por Ediciones Ayllu y reeditado en *Teatro completo I* (1997, 2003). La pieza nunca fue representada. Se trata de un texto de investigación en el que Pavlovsky imagina un hombre que monologa, se autoescucha, narrador monodramático (Abuín González, 1997, pp. 23-26) que se deja llevar por el fluir de su palabra interior, a la manera del monólogo interior directo a nivel casi prelógico (Castelli, 1978, p. 194). Habla sobre sus diversos grados de conciencia en torno de la percepción de la existencia: el orden físico, el emocional, el intelectual, el metafísico, la memoria, la acción. *El bocón* recuerda los personajes beckettianos encerrados en su conciencia, solipsistas, inmovilizados sobre sí, atrapados en sí mismos, contemplativos con algo de autistas, especialmente los de las novelas *Murphy*, *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*. La estructura de notación de la pieza desdelimita su pertenencia genérica al teatro: *El bocón* carece de didascalias (hablante dramático básico) y puede ser leída como un cuento antecedente de la experiencia narrativa de *Dirección contraria* (novela). El protagonista no es una figura de la resistencia, pero sí encarna en su discurso la visión micropolítica, el regreso al uno mismo, el autoanálisis de sí y la autoescucha. A diferencia del actor Cardenal (*Rojos globos rojos*), no está propuesto como un personaje positivo ni posee características de ideólogo. Por el contrario, encarna el balbuceo en su estado más elemental y desarticulado, más fragmentario y errático. Pavlovsky lleva la disolución de los grandes discursos a su extremo, y descubre un límite de tensión negativa en el solipsismo. El texto evidencia la voluntad intratextual: el hablante hace referencia a Casoy (personaje pavlovskiano de *Somos*, *El robot*, *La cacería*). Pavlovsky retoma en esta pieza la concepción del personaje como “voz”, de raíz beckettiana, al que hace referencia el artículo de 1990. El intertexto de Beckett se prolonga hasta sus obras más recientes: *Solo brumas* (escrita en 2005 e incluida en su *Teatro completo VI*, 2006) es una inesperada reescritura de *Esperando a Godot* en la que Godot entra a escena.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV., *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett* (dir. Laura Cerrato), Universidad de Buenos Aires, 1990-2005. 10 volúmenes.
- Abuín González, Angel, 1997, *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Universidad de Santiago de Compostela.
- Bizzio, Sergio, y Daniel Guebel, 1994, *Dos obras ordinarias: La China y El amor*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Blanco, Susana, 1996, “De la novela al teatro: la adaptación escénica de *Mercier y Camier* (1995) a cargo de Luis González Bruno”, trabajo inédito, leído en las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (UBA).
- Cárdenas de Becú, María Isabel, 1978, *Teatro de vanguardia: polémica y vida*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda.
- Castelli, Eugenio, 1978, *El texto literario. Teoría y método para un análisis integral*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda.
- Cerrato, Laura, 1992, *Doce vueltas a la literatura*, Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar.
- , 1995, “A propósito de génesis textual: algunas notas acerca de Beckett dramaturgo y Beckett director”, *Inter Literas*, Universidad de Buenos Aires, n. 4, 17-18.

- , 2000, *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalmada*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Da-Re, Viviana, 1996, "Algunas observaciones sobre la traducción de *Esperando a Godot* de Pablo Palant", trabajo inédito, leído en las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (UBA).
- Devesa, Patricia, 1996, "El intertexto de Samuel Beckett en el teatro de Roberto Cossa. Notas sobre *El viejo criado*", trabajo inédito, leído en las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (UBA).
- Dubatti, Jorge, 1998, comp., *Samuel Beckett en la Argentina. Estudios y testimonios de Teatro Comparado*, Universidad de Buenos Aires, Eudeba y Libros del Rojas. Actas de los plenarios y ponencias (selección) de las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*.
- , 2001, *Eduardo Pavlovsky. La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2002, "El campo de estudios del Teatro Comparado", en su *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2006, "Cuatro episodios, un autor [Beckett]", *Enlaces. Psicoanálisis y Cultura*, a. VIII, n. 11 (junio), p. 129.
- González de Díaz Araujo, Graciela, 1998, "Vigencia de Samuel Beckett en Mendoza 1960-1996", en *Samuel Beckett en la Argentina. Estudios y testimonios de Teatro Comparado*, Universidad de Buenos Aires, Eudeba y Libros del Rojas, pp. 23-39.
- Gorostiza, Leonardo, 2006, "Una letra sin más allá (Joyce, Beckett y Lacan)", *Enlaces. Psicoanálisis y Cultura*, a. VIII, n. 11 (junio), pp. 130-138.
- Hochman, Gerardo, 2004, *Fulanos*, Montevideo, Hardenville. Ilustraciones de Pez.
- Hopkins, Cecilia, 1993, "Beckett en Buenos Aires. Un relevamiento de las puestas en escena de textos beckettianos", *Beckettiana*, n. 2, pp. 23-40.
- Lacconi, Marcela, y Mariana Scavuzzo, 1996, "Contribución para el estudio de la circulación teatral de Samuel Beckett en Buenos Aires 1956-1996", trabajo inédito, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, CILC, leído en las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (UBA).
- Lagmanovich, David, 1998, "Vanguardia y silencio: la poesía de Samuel Beckett", en *Samuel Beckett en la Argentina. Estudios y testimonios de Teatro Comparado*, Universidad de Buenos Aires, Eudeba y Libros del Rojas, pp. 205-217.
- Linzuain, Laura, y Mariana Theiler, 1997, "Samuel Beckett en el primer Pavlovsky", en J. Dubatti (comp.), *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllu, pp. 61-74.
- Longhini, Nora, 1996, "*Esperando a Godot*, dirigido por Leonor Manso, una puesta de los 90", trabajo inédito, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, CILC, leído en las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (UBA).
- López, Teresa, 1996, "Beckett en el nuevo teatro argentino: *La China* de Sergio Bizzio y Daniel Guebel", trabajo inédito, leído en las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (UBA).
- Margarit, Lucas, 2003, *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*. Buenos Aires, Editorial Atuel.
- Pavlovsky, Eduardo, 1967, *Match y La cacería*, Buenos Aires, Ediciones La Luna. La primera en colaboración con Juan Carlos Herme. Con prólogo de Pavlovsky: "Algunos conceptos sobre el teatro vanguardia", pp.5-12.
- , 1976, *El señor Galíndez (con Reflexiones sobre el proceso creador)*, Buenos Aires, Editio-

rial Proteo.

-----, 1989/2000, *Multipliación dramática*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda. En colaboración con Hernán Kesselman. Nueva "edición corregida y aumentada": *La multipliación dramática*, Buenos Aires, Editorial Galerna y Búsqueda de Ayllu, 2000, que incluye un capítulo nuevo, "Y casi treinta años después, en el 2000... Nuevos caminos entre el arte y la psicoterapia", pp. 117-158.

-----, 1990, "Samuel Beckett. Hoy: Gilles Deleuze", *Lo Grupal*, n. 8 (mayo), pp. 13-34.

-----, 1992, "En busca de la unidad perdida. La izquierda y la juventud", *Zona Abierta*, a. V, n. 17, enero-febrero.

-----, 1995, *El bocón*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Ayllú.

-----, 1996, "El fenómeno 'entre'. Beckett", "Teatro en Sarajevo" y "Los devenires en Beckett", en su *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllú. En colaboración con Hernán Kesselman y Juan Carlos De Brasi.

-----, 1997/2003, *Teatro completo 1*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Los Argentinos). Segunda edición: Atuel, 2003.

-----, 1998, *Psicodrama y literatura*, Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina), Ediciones Búsqueda de Ayllu.

-----, 1999, "Beckett y Ionesco", *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/CISEG.

-----, 2004, *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*, Buenos Aires, Astralib.

-----, 2006, *Resistir Cholo. Cultura y política en el capitalismo*, Buenos Aires, Topía.

-----, 2006, "Solo brumas", *Teatro completo V1*, Buenos Aires, Atuel.

-Pellettieri, Osvaldo, 1993, "El primer teatro de Beckett en Buenos Aires", en *El teatro francés en la Argentina*, Buenos Aires, Galerna, pp. 55-61.

-----, 1997, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno 1949-1976*, Buenos Aires, Galerna.

-----, dir., 2001-2003, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* Buenos Aires, Galerna, tomos II, IV y V.

-Propato, Cecilia, 1998, "El elemento siniestro en las obras del Periférico de Objetos", en J. Dubatti, comp., *Poéticas argentinas del siglo XX. Literatura y teatro*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, pp. 387-396.

HERENCIA Y ACTUALIDAD

APUNTES SOBRE EL TEATRO INDEPENDIENTE ARGENTINO

Por Roberto Perinelli

En la actualidad el teatro independiente de Buenos Aires ha adquirido por méritos propios condiciones de amplia visibilidad. No parece haberse tomado debida nota de esta situación y, tampoco, que estas circunstancias inéditas han estimulado bienvenidos espacios de reflexión que tratan de explicar un fenómeno que los propios protagonistas, acaso por estar muy inmersos en la tarea, no llegan a entender en todos sus aspectos.

Recientes reuniones de teatristas en el Teatro del Pueblo - organizados por una nueva institución denominada Colectivo Teatral -, apoyaron la discusión en cuestiones de coyuntura que, sin duda, intrigan y preocupan, desde las relaciones con el estado, ya sea nacional o provincial (que, dicho entre paréntesis, tienen una fluidez que jamás tuvieron), hasta la eterna y conflictiva relación con la prensa y el encuentro o desencuentro entre salas y elencos. Lo que resaltó en estas reuniones es la bienvenida presencia de gente joven, de arribo reciente al escenario y, por lo tanto, con escasa información de que lo que están viviendo tiene un origen, donde muchos de esos conflictos, con mayor o menor virulencia, ya existían y a veces hasta fueron resueltos, aunque esas soluciones no tengan valor actual.

Sin ánimo de situarme como el sabio de la tribu, me animo a señalar, en primer lugar, como diferencia con los tiempos pasados, esa ya mencionada fluidez de relaciones con los ámbitos gubernamentales que de ningún modo gozó el Teatro Independiente desde su fundación, allá por los años 30 (donde también se lo llamaba vocacional, experimental, de vanguardia y, para denigrarlo, filodramático). Bastaría la consulta a los libros de memorias de Pedro Asquini, un luchador que no se frenaba ante el primer rechazo que recibía desde el primer escritorio de los despachos oficiales, para darse cuenta de los cambios con la actualidad, donde el desinterés, si existe, es solo parcial, de algunos funcionarios y sin el grado de insolencia que varias veces tuvo que soportar el fundador de Nuevo Teatro. Para los funcionarios de la cultura actuales, el Teatro Independiente forma parte de la agenda, a veces aunque esto les pese.

Esta condición de visibilidad y de respeto no parece haber sido entendida del todo por los teatristas que hoy debaten durante los encuentros mencionados. A veces se utiliza la queja con la misma aspereza de antaño para calificar a tal o cual funcionario que, por supuesto, tiene la obligación de responder a las inquietudes de sus gobernados (en este caso los teatristas independientes) pero, también, debe encuadrarse por fidelidad política en un marco administrativo que, para usar una palabra gastada pero siempre efectiva, puedo calificar como kafkiano. Pongo en juego, para decir esto, mi larga trayectoria en los ámbitos de cultura de la ciudad de Buenos Aires, donde todo proyecto puesto en marcha traía consigo una satisfacción acompañada por cien disgustos.

En función de todo esto me gustaría enumerar, bajo el paraguas de simples apuntes, las diferencias entre el ayer y el hoy, con el ánimo de tomarlo como punto de partida de un trabajo de mayor enjundia y mayor rigor documental que anotaré para desarrollar en el futuro.

El Teatro Independiente Argentino nació con un espíritu confrontativo, de reacción y ataque contra el teatro comercial (y popular), que se retraía de cualquier aventura escénica para actuar sobre lo seguro, lo que con poco esfuerzo llenaba la taquilla. El capo cómico

en proscenio era el atractivo y todo lo demás eran reclamos de insomnes voluntariosos que pedían cambios de repertorio, poniendo atención en nombres - Giraudoux, Anohuil, Sartre, Salacrou, Claudel, Ibsen, Strindberg, entre otros -, que para los empresarios eran solo sonidos extranjeros sin ninguna elocuencia. Cuando Barletta puso en marcha su proyecto, muchos entendieron que en vez de una trinchera, había que tender un puente con este teatro comercial y popular, uniendo fuerzas y creando un todo representativo del teatro de Buenos Aires y, por qué no, del país.

Nada de esto ocurrió, al menos por dos razones (si seguimos investigando con seguridad encontraremos más): la intransigencia de Barletta (basta leer las normas disciplinarias que regían en el Teatro del Pueblo para confirmar esto), y la miopía del teatro popular que sumido en el naufragio manoteó el salvavidas conocido: la insistencia con el sainete, la tabla de salvación que significaba el aporte de Vaccarezza, rey midas que con su pluma iba a transformar en oro lo que ya constituía metal ordinario, poco atractivo para un público que, no nos equivoquemos, no se volcó hacia el teatro independiente sino hacia otros fenómenos populares, entre otros el cine, que empezaba a ser sonoro, el fútbol, que comenzaba a ser profesional, y al teatro comercial que no cultivaba el sainete, rozaba lo culto o caía en lo vulgar o acomodaticio (fueron los tiempos de *Así es la vida*).

El teatro popular, acorralado, acudió al rechazo de eso tan nuevo que había aparecido en escena; Alberto Novión admitió que no entendía «ni cinco centavos»¹ de eso que se reconocía como teatro de vanguardia. Ante esa actitud, el teatro independiente se hizo propietario sin inconvenientes de ese almacén inacabable de autores de prestigio, de Esquilo para acá, a los cuales Barletta acudió sin temblarle el pulso, acometiendo la puesta en escena de las grandes obras de la literatura universal sin encontrar, al menos en los comienzos, epígonos en el camino que le disputaran el privilegio. A su alcance tuvo «lo antiguo y lo nuevo, lo clásico y lo moderno, lo tradicional y lo innovador»².

En este desencuentro inicial entre teatro comercial (ya sea saineteril o culto) y teatro independiente aún no operaba una presencia hoy inquietante, el tercero en discordia que es el teatro oficial, que en la actualidad es un factor que incide más en la actividad del teatro independiente que en el comercial, al menos en la decisión de establecer el precio de las entradas, donde el teatro independiente debe tomar como referente el que establecen estas instituciones. El teatro comercial actual puede despegarse de esta tutela, doblar los valores de taquilla argumentando que, a cambio, ofrece al espectador la actuación de figuras, por lo general consagradas por la televisión, que sólo podrán ver en vivo sobre esos escenarios. Esta competencia del estado (¿de qué otro modo podemos llamarla?) arremete con mayor perjuicio para la escena independiente cuando las administraciones culturales organizan los monumentales festivales gratuitos; la gente que se deleita bailando tango sobre la despejada Diagonal Norte se olvida de la posibilidad de concurrir a un teatro independiente emplazado a solo dos cuerdas.

1 Citado por Osvaldo Pellettieri en *El Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. 2006. Buenos Aires. Galerna-Fundación Somigliana.

2 Carilla, Emilio. 1958. *El Teatro Independiente en la Argentina (posibilidades y limitaciones)*. Santa Fe. Universidad Nacional del Litoral.

Se puede argumentar, con bastante derecho, que como contraprestación el teatro independiente goza de la protección económica de dos instituciones gubernamentales, tal como el Instituto Nacional de Teatro y Proteatro (organismo similar que actúa en la ciudad de Buenos Aires y que, dicho sea de paso, para este período ha obtenido un importante refuerzo de fondos), pero no solo se trata de economía, los teatristas independientes prefieren más las salas llenas aunque no estallen las cifras de la recaudación.

En este módico cuadro (repito, apuntes para un trabajo de mayor indagación y, en lo posible, profundidad) sobresale la gran diferencia que caracterizó en los comienzos a los “independientes” respecto al “otro” teatro que se hacía en Buenos Aires: la puesta en escena. Es cierto, como argumenta con gran autoridad Osvaldo Pellettieri, que el Teatro Independiente Argentino introdujo una figura, un rol, hasta ese momento inexistente: el de director de escena, lo que produjo un innegable proceso de modernización de nuestro teatro. Los antecedentes existían, claro, y habrá que encontrarlos en Europa, donde el rubro comenzó a tomar entidad a fines del siglo XIX y comienzos del XX, con figuras como Antoine, Stanislavski, Reinhard y Copeau. Entre nosotros marcamos la casi ignota tarea de Ezequiel Soria, del cual todavía se desconoce la verdadera envergadura que tuvo en la empresa de los Podestá a comienzos de siglo: ¿qué fue para la compañía, dramaturgista, director, asistente de dirección, empresario, jefe de prensa, encargado del repertorio? En sus memorias - *Medio siglo de farándula* - Pepe Podestá da datos sobre el ingreso de Soria a la compañía que en cambio de eliminar dudas acentúan el misterio.

«Recargado de trabajo como estaba, me hacía falta una persona que me ayudara en los ensayos y lectura de obras, que atendiera los autores y a los periodistas».

Esa persona fue Soria, que para agregar más confusión al asunto, le pidió a Podestá no figurar de algún modo en el cartel, «que los cargos que iba a desempeñar dijéramos que lo hacía simplemente por amistad»³.

Debemos sumar a estos precedentes a Elías Alippi, quien antes que el teatro independiente abriera el frente de lucha, peleaba por instalar al director de escena como figura insustituible de un arte que iba entendiendo que en el escenario, además de la palabra, actuaban otros signos expresivos.

Si la aparición del teatro independiente había producido reacciones contrarias en el campo profesional por muchos de sus postulados, entre ellos la famosa militancia gratuita, donde el actor no recibía pago alguno por su trabajo, la importancia dada a la puesta en escena fue otro factor de rechazo, muy bien expresado en el párrafo que agregaremos a continuación, firmado por Anton Giulio Bragaglia, un director italiano que actuó en la Argentina y traía consigo ideas y participación en los movimientos de vanguardia futurista.

«Es infinita la hostilidad contra la dirección. Los viejos capo cómicos son celosos, los críticos, suspicaces, los actores, íntimamente rebeldes, y los ignorantes aparecen escépticos. He aquí por qué no tienen fin los ataques a la escenotécnica. Pero la di-

3 Podestá, José J. 2003. *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires. Galerna - Instituto Nacional de Teatro.

rección no ha querido nunca ponerse más alto que el poeta [...] y luego, en el teatro, el poeta está al servicio del teatro y no el teatro al servicio del poeta. Como queremos poetas del teatro y no poetas en el teatro, así queremos directores humildes, para la representación y no para el poeta, es decir, para los intereses generales de la escena»⁴.

El teatro independiente entendió este mensaje que venía de Europa y acaso exageró entronizando al director como el armonizador total del grupo teatral, promotor y orientador, máxima autoridad por donde pasaban todas las decisiones, no sólo las estéticas, sino también las de organización y disciplina. Buenos Aires heredó esa figura, cargada de un autoritarismo que, por fortuna, se está diluyendo a medida que nuevas camadas se van incorporando a la actividad y desconocen esos modelos. No obstante semejante grado de autoridad, estos directores primeros reconocían por encima de ellos un patrón de mayor envergadura, el texto, al cual consideraban parte esencial del drama, como «el hueso para la fruta, es decir, el centro sólido a cuyo alrededor vienen a ordenarse los demás elementos»⁵ (la desvalorización de la literatura dramática en favor de la concreción escénica serán temas que vendrán después, cuestiones de discusión de otras generaciones). Pero fueron estos primeros directores del teatro independiente quienes establecieron pautas de trabajo que hoy son de uso común y que cuando se pusieron en práctica sonaron a escándalo, tal como la necesidad del ensayo, no sólo para “estudiar letra” sino para trabajar otras propuestas expresivas que planteaba el material textual (acción, movimientos, composición de personajes, etc.). Aunque ya han dejado casi de usarse métodos que hoy resultan inoperantes, como el largo y fatigoso “trabajo de mesa” que, dicen, Barletta aplicaba con sumo rigor, estos directores fueron los primeros que estudiaron las posibilidades de modificación del espacio escénico. Enfrentados a una estructura edilicia pensada para el teatro a la italiana, imaginaron cambios que hoy pueden sonar ingenuos pero que en esa época eran absolutamente innovadores. Al respecto tómesese nota del entusiasmo de Asquini en *El teatro que hicimos*⁶, cuando señala que con el estreno de *Medea* y *El amor al prójimo* se «impuso en Buenos Aires, en forma definitiva, el escenario circular». El procedimiento, que Asquini resalta, se aplica con naturalidad en el teatro actual por directores bisoños, a veces sin noticia alguna de que está alterando una canónica manera de teatro frontal que sobrevivió en solitario durante siglos.

La incorporación del director de escena trajo consigo la necesidad de agregar otro rubro: la escenografía. El teatro comercial dedicado al sainete desconocía esta especialidad. Es bastante conocido el hecho de que los cartones y telones pintados, a los que les corresponden más el término de decorado que de escenografía, se alquilaban en sólo dos casas dedicadas al ramo y servían para las puestas de obras diferentes que requerían de ambientaciones parecidas. No hay registro de ello, pero sería curioso enterarse de cuántas obras de conventillo se hicieron con el mismo decorado. El

4 Bragaglia, Anton Giulio. *Problemas de dirección* en *Conducta*, Buenos Aires, N° 6, 1939.

5 Gouhier, Henri. 1952. *El drama vivo*. Buenos Aires.

6 Asquini, Pedro. 1989. *El teatro que hicimos*. Buenos Aires. Editorial Rescate.

mismo caso ocurría con el vestuario, provisto o alquilado por el mismo actor o actriz. Los roperos de estos intérpretes, con seguridad ahora desmantelados, contarían parte de la historia de nuestro teatro con solo abrir las puertas.

Para terminar, es propósito personal señalar algunas cuestiones que me parece están dejándose de reconocer en los debates actuales. Me animo a asegurar que nos queda muy poco de la herencia de ese teatro finisecular que brilló y atrajo hasta los años 30. Circula la certeza de que ya no hay actor capaz de “hacer bien el sainete” y esta opinión se afirma cuando se representa algún clásico de entonces (el último caso fue el estreno de *Cremona* en el Cervantes). En cambio puedo afirmar que sí somos hijos de ese teatro independiente que actuó con la pujanza de una fuerza modernizadora, que introdujo innovaciones que muchos jóvenes hoy asumen con total naturalidad, sin saber de dónde vienen. Como dije, es posible que hoy encontremos cierto primitivismo e ingenuidad en muchos de los procedimientos escénicos aplicados por Barletta y sus émulos, pero también es cierto que fueron hechos que debieron romper con hábitos y costumbres muy arraigados. No descubro nada si afirmo que la lucha entre tradición y modernidad, entre lo viejo y lo nuevo, es una constante en el terreno del arte. Este planteo rigió las relaciones entre el teatro comercial y el teatro independiente, abriéndose una brecha que en los últimos tiempos parece ir cerrándose. Con seguridad quedan intransigentes en uno y otro bando, sin capacidad de distinguir la única diferencia válida en este asunto: se trata buen o mal teatro, sea el que fuere el ámbito donde se lo represente.

Renglones más arriba se reseñó una disputa de los 30', olvidando en la refriega la existencia de una forma germinal que murió casi sin estridencia: el circo criollo y su original manera de tratar la cosa escénica. Los Podestá lo abandonaron por el teatro de proscenio y, huérfano de apoyo, languideció no obstante el empeño de quienes quisieron mantenerlo, sacarlo de su agonía. ¿Qué hubiera ocurrido si esa forma se hubiera desarrollado? Con seguridad tendríamos otro teatro, particular y distinto. Registro al final de esta nota la nostálgica queja de García Velloso, que deja en el aire, sin sostén, una pregunta que no puede tener respuesta.

«A pesar de los teatros suntuosos, yo vuelvo con una ternura mis ojos hacia el circo criollo, que fue la cuna gloriosa donde nació para triunfar la dramática rioplatense. Debí haber sido el circo el continente teatral único; buscamos, sin embargo, el perfeccionamiento de nuestro arte escénico en la asimilación de las formas europeas seculares. Si no hubiéramos abominado del circo, si no hubiéramos cambiado los dos sitios de acción, la pista y el tabladito, por el proscenio tradicional, hoy tendríamos la forma dramática más original del mundo. Qué cosa única, admirable de originalidad, sería hoy nuestro teatro si todo el ingenio y el talento puesto al servicio de un sistema imitativo, lo hubiéramos reconcentrado en expresiones dramáticas que tuvieran como sitios de la acción una pista y un tablado, hemiciclo sin decoraciones»⁷.

7 García Velloso, Enrique. 1994. *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires. Editorial Galerna-Secretaría de Cultura de la Nación.

ALGUNOS RECORRIDOS (AUTO)BIOGRÁFICOS DE LA ESCENA ARGENTINA ACTUAL

ACERCA DE DOMINGO¹

Por María Fernanda Pinta
UBA-CONICET

1- (Auto)biografía y teatro posdramático

*Domingo*² es una obra muy personal, ya que tiene como protagonista a mi abuela de 80 años, quien con esta obra subió por primera vez a un escenario. Aparente trabajo documental, testimonial que al aparecer en el escenario se transforma irreversiblemente en ficción. Ficción y verdad conviven en esta experiencia³.

Salvo por esas palabras no hay indicios, en el espectáculo, de este trabajo *documental, testimonial*, que realiza Eleonor Comelli sobre su propia abuela y, sin embargo, este breve enunciado resulta central en la medida que reenvía toda posible interpretación del espectáculo hacia ese *umbral* entre ficción/realidad.

Una breve descripción de la escena: el espacio representado es el interior de una casa de clase media, con un mobiliario estilo años 50, cuyas piezas (una heladera, una mesa con mantel de hule, unas sillas, un reloj, una vieja radio, un sillón de un cuerpo, una mesa ratona y un perchero) configuran dos espacios definidos: la cocina y el living. Una anciana, vestida con un vestido tipo *batón* camina por la escena haciendo gestos ampulosos mientras murmura una canción; se dirige hacia la radio, la prende y busca en el dial.

Del fondo oscuro emergen tres actores (dos hombres y una mujer) cuya vestimenta, del mismo color que la pared: azul-turquesa, los identifica con ella; efecto que se acentúa al final, cuando inversamente parecen volver a ella. En un primer momento realizan movimientos y desplazamientos repetitivos, cada uno siguiendo su propia *coreografía*, acompañados del ruido producido por las señales de radio. En el transcurso del espectáculo los actores representarán alternada y/o simultáneamente (por medio de la danza y la actuación) a la anciana en diferentes situaciones: una ama de casa que limpia el hogar, que relata recuerdos de juventud, que pelea y también danza con un distintas figuras masculinas que la castigan, la sostiene y manipula como a una muñeca o un cuerpo sin voluntad ni fuerza, pero también una mujer que comparte un juego amoroso con su partener, que baila desenfrenadamente moviendo sus caderas, que grita y que canta en la intimidad de su hogar o en sus fantasías, que parecen funcionar en el espacio de la representación. La abuela, por su parte, los mira como quien observa sus propios pensamientos, otras veces interactúa con ellos como

1 Este trabajo es una ampliación de la ponencia presentada en el *XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, realizado en Buenos Aires del 5 al 9 de agosto de 2008.

2 Ficha técnico-artística: Idea: Eleonora Comelli / Intérpretes: Matías Barbero, Eleonora Comelli, Matías Etcheverry, Debora Longobardi, María Teresa Vlk/ Vestuario: Paula Molina / Escenografía: Lucía Urrere Pon / Iluminación: Ricardo Sica / Diseño sonoro: Fernando Laub / Fotografía: Celeste Arbó / Diseño gráfico: Pablo Pintor / Producción: Aniela Jiménez / Colaboración creativa: Pablo Pintor / Coreografía: Matías Barbero, Matías Etcheverry, Gustavo Friedenberg, Debora Longobardi, María Teresa Vlk / Dirección: Eleonora Comelli. El espectáculo se estrenó en el 2007 en el Teatro del Sur y se repuso en la misma sala para el *Festival de Danza Independiente COCOA 10 AÑOS* (2008).

3 Texto del Programa del *Festival de Danza Independiente COCOA 10 AÑOS* (2008).

quien se refleja en un espejo.

Todo parecería indicar que tanto los actores y sus acciones como las coordenadas espacio-temporales fueran la representación de los recuerdos, las fantasías y/o los sueños de la anciana ama de casa; figuración, podríamos también decir, del inconsciente, en la medida que “en el inconsciente el tiempo se transforma en espacio y el espacio en unidad corporal. En el transcurso de esa transformación, el cuerpo, que funciona como esquema de representación, forma la mediación entre el tiempo y el espacio”⁴. Volveremos sobre este punto.

Efectivamente, en el transcurso de la representación, los cuerpos median entre espacio y tiempos diferentes y su interacción los transforma, incluso, en *figuras-collages* compuestas por fragmentos y superposiciones de unos cuerpos con otros. Es así como, por ejemplo, mientras se escucha la voz en *off* de la anciana relatando recuerdos de su juventud, los actores toman sucesivamente esa palabra con gestos y mímica hasta encarnarla y, lo que comienza como una sucesión, se vuelve acción simultánea hasta que los tres actores (o mejor dicho parte de sus cuerpos) terminan formando un único cuerpo que relata lo que se sigue escuchando en *off*.

Como señala Pavis⁵, en la tradición mimética occidental (aristotélica), no es fácil aceptar que el actor no se limite a un solo individuo porque el personaje se asocia a la representación mimética del ser humano; lo que implica que, en el *teatro dramático*, la relación del actor con su papel no debe ser visible. Aquí esa relación actor/personaje se quiebra en varios sentidos: varios actores representan un mismo personaje quien, a su vez, es una anciana que también se encuentra en escena y que actúa de (o mejor dicho *se presenta*) ella misma; a su vez, el ensamblaje de los cuerpos forman un cuerpo *otro*, una especie de cuarto actor que también representa a la anciana; finalmente, no se apela a una caracterización mimética del personaje en tanto las características físicas (altura, peso, tamaño) y de género de cada actor (tanto la mujer como los hombres representan a la anciana) se vuelven un recurso de extrañamiento y ostentación del carácter representacional no sólo de la escena, sino de toda fantasía, de todo recuerdo.

Uno de los hilos conductores del espectáculo, según señala Comelli⁶, es la exploración acerca de la imagen del otro en la memoria. Cuando uno recuerda, el otro a quien se recuerda es una representación, una imagen que uno crea en su imaginación, al punto que su existencia en el recuerdo está más allá de su muerte real. Por ejemplo, el mismo actor baila primero con la actriz en una danza en la que parece sostenerla y manipularla como a una muñeca o un cuerpo sin fuerza y, a la vez, jugar un juego amoroso; luego, con una peluca de mujer se sienta frente a la anciana con gestos que lentamente lo vuelven espejo de ella. Es como si ese hombre que fue alguna vez el joven esposo se ha transformado no sólo en un recuerdo de la mujer, sino en ella misma en tanto imagen que vive *en y por* la imaginación de ella. Si la representación de un mismos personajes por varios actores y la construcción de otro

4 Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós, 2000^a, p. 158. El autor cita, a su vez, a Sami-Ali, *L'espace imaginaire*, París, Gallimard, 1974, p. 241

5 Pavis, Patrice, “El personaje novelesco, teatral, cinematográfico”, en *Teatro XXI*, año VI, n° 11, primavera, 2000b, p. 4.

6 Entrevista realiza en Buenos Aires el 1 de julio de 2008.

actor a partir del trabajo de ensamblaje de varios cuerpos desestabiliza la representación tradicional del personaje, la presencia de la anciana en la escena en tanto *ella misma* pone en crisis el cosmos ficcional cerrado y autosuficiente del *teatro dramático* en la medida que atrae el mundo real al mundo de la representación. Pavis⁷ distingue el actor/personaje que finge ser *otro* de la acción real del *performer* que no finge ser otro más que él mismo en la escena. Podríamos objetar que siempre hay representación, incluso en la vida social (las representaciones cotidianas del *self* de las que habla Goffman⁸); en todo caso la diferenciación que propone Pavis nos permite pensar en los diferentes estatutos representacionales de la escena teatral. Ahora bien, sólo es posible *leer* la presencia de la anciana en la escena, en tanto *performer*, como efecto de un texto (las palabras de la directora en el programa) que *enmarca* el espectáculo, le da sentido. No debemos olvidar, si embargo, que este *efecto de enmarcado* es doble: como el marco de un cuadro, el texto le indica al espectador cómo leer lo que está dentro de la escena pero, a la vez, el propio espectador realiza una actividad de *enmarcamiento* en la medida que selecciona, organiza, interpreta e interactúa con la obra artística⁹. Volveremos sobre este punto.

Como señala De Marinis¹⁰, el teatro encerrado en los límites de la convención mimético-representativa se abre paso a otro de contornos más amplios y difusos, en el que el teatro ya no sólo es reproducción de la realidad, de la vida o de un texto, sino y sobre todo producción de lo real, de la vida, de lo social, de textualidad; una concepción productiva del teatro que insiste en el carácter de realidad constitutivo del espectáculo teatral, que siempre está compuesto por acciones, comportamientos y efectos reales por debajo o por encima de los eventualmente ficticios o simulados, que siempre es también la utilización de técnicas materiales reales y objetos verdaderos. Lehmann¹¹, por su parte, observa que no es la aparición de la realidad en cuanto tal lo que caracterizaría al teatro *posdramático*, sino que su utilización autorreflexiva permite pensar el campo de lo extra-estético en lo estético y su mutua interacción.

2- Sueños y memoria del ama de casa

Hombres, dinero, fregar, bebés, casa, planchar, uñas, auto, suegra, cocinar, hijos, hijos, más hijos, el perro, nietos, vestidos, la rubia, ¿qué mira esa tonta?, la plancha se quema, uy: el cerebro de una mujer normal debe ir a mil revoluciones por minuto. Pero cuando sueña, créanme, es un viaje movidito¹².

Tanto el programa de mano como el afiche del espectáculo tiene un fotomontaje en el que

7 Pavis, op. cit., 2000^a, p. 70-72.

8 En Marco De Marinis, "A través del espejo: el teatro y lo cotidiano", *Comprender el teatro*, Galerna, Buenos Aires, 1997, p. 175. El autor se refiere a E. Goffman, *The presentation of self in every day life*, Doubleday, Garden City, N.Y., 1959.

9 De Marinis, op.cit., pp. 181-185. El autor se refiere a Gregory Bateson, "A theory of play and fantasy", *Steps to an ecology of mind*, Ballantine Books, New York, 1972

10 De Marinis, op.cit., pp. 178-179.

11 Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, París, L'Arche, 2002, p. 157-164.

12 María Gainza, "La interpretación de los sueños", en *Página 12*, 28 de diciembre de 2003, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1152-2003-12-28.html>

puede observarse a la abuela en un plano medio sosteniendo con una mano a los tres actores, empujados, que la miran. Comelli señala que, entre otros materiales (como las entrevistas que le hizo a su abuela), tomó como referencia del mundo del ama de casa de la década del 50 los fotomontajes que Grete Stern publicó en la revista femenina *Idilio*. *La serie de los sueños*¹³ (como la llamó la propia fotógrafa) se publicó en una sección que se llamaba *El psicoanálisis te ayudará* en la que el sociólogo Gino Germani y el editor Enrique Butelman (bajo seudónimo) interpretaban los sueños de las mujeres que escribían a la revista solicitando una interpretación de sus sueños. Entre ellos, por ejemplo:

Me veo vestida con mi delantal de trabajo, haciendo equilibrio sobre una chimenea alta y ladeada, siempre al borde de caerme. De repente pierdo un zapato y tras él cae mi plumero dando giros como un trompo. Entonces, insegura, comienzo a tambalearme de un lado a otro, y, de golpe, me despierto. Y ahí estoy, en mi cuchitril de siempre, aterrada, pensando que si cierro los ojos nuevamente tal vez termine estrellada contra el piso. ¿Sería usted tan amable de descifrar qué quiere decir todo esto? Le agradece, La Desequilibrada¹⁴.

Obreras, mucamas y amas de casa escribían a la revista firmando con seudónimos del tipo *Desesperada*, *Mendocina narigona* o *Negra fea*¹⁵. Obsérvese que tanto los consejeros de la sección como las lectoras/consultoras ocultaban su identidad firmando con seudónimos (los primeros, tal vez, para guardar su reputación, las segundas burlándose de ellas mismas); en cambio, Stern firmaba con su propio nombre, consideraba este trabajo como otra de sus creaciones artísticas para el cual desarrollaba un trabajo fotográfico de estética surrealista que iba a tono con el tema tratado: los sueños como expresión del inconsciente.

En la serie puede verse la cabeza de una mujer transformada en brocha gorda, otra acosada por un hombre con cabeza de tortuga, otra muy pequeñita en la cima de una gran escalera en el medio de un camino, otra que contrae matrimonio con el doce de oro, otra trepando desesperadamente por la tabla de lavar, otra de proporciones gigantescas caminando por las calles de un pueblo en miniatura, etc. La técnica del fotomontaje abre un campo metafórico más allá del sentido primero de cada uno de los elementos de la composición; en estas fotos, el mundo femenino no tiene el aspecto confortable, seguro, protegido y familiar, las mujeres tampoco son sumisas y hacendosas como las que mostraban las revistas femeninas.

La memoria como hilo conductor del espectáculo lleva a la directora a explorar, como señalábamos más arriba, el lugar del otro en los recuerdos y también qué se recuerda, qué se olvida, aquello que se cuenta una y otra vez, las trampas de la memoria que muchas veces mezcla lo que sucedió, lo que se fantaseó, lo que se soñó y lo que otros nos contaron. Verdad y ficción, como señala Comelli en el breve texto que hacíamos referencia más arriba, conviven en el espectáculo como convive la memoria y los sueños; convivencia en la que la verdad y la memoria es relativa y la ficción y los sueños son, a su modo, verdaderos; en esta convivencia metáfora y metonimia juegan un rol central.

13 Entre diciembre de 2003 y enero de 2004, patrocinada y organizada por la Fundación CE-PPA se llevó a cabo en el Centro Cultural Recoleta la exposición *Sueños, fotomontajes de Grete Stern, serie completa*, con la curaduría de Luis Priamo. En <http://www.fundacionceppa.org/sitio/h/02b1sternsuenos.php>

14 Gainza, op. cit., p. s/n.

15 Ibidem.

Dos ejemplos: mientras el marido escucha el fútbol en la radio, la joven esposa limpia el piso, lentamente se acerca al hombre y también lo limpia, él intenta sacársela (literalmente) de encima; finalmente, ante la insistencia de la joven mujer, el hombre la encierra en la heladera. A lo largo de la escena los movimientos de limpieza primero y la disputa, después, se vuelven movimiento coreografiado, el movimiento cotidiano y rutinario deja de ser funcional para transformarse en un movimiento *otro*. La actriz tiene unos soquetes que remiten a la escena que mencionábamos más arriba, anterior a la de la limpieza, en la que la actriz y los actores toman la palabra de la anciana que, en *off*, relata recuerdos de su juventud. Uno de los recuerdos, precisamente, es sobre su padre, quien le hizo poner unos soquetes para asistir a un evento que ella consideraba importante; por el tono y la repetición de “-¡Unos soquetes!”, el espectador advierte que la situación fue vergonzosa y ridícula para la anciana. Si bien los tres actores repiten la misma anécdota, es la actriz quien lleva puestos los soquetes que reaparecen en la escena de la limpieza, en la misma actriz, como objeto metonímico de esa otra escena/relato de juventud. Los movimientos coreografiados por los movimientos cotidianos, el marido que la encierra en la heladera por el padre que la obliga a usar algo que la avergüenza configuran operaciones metafóricas que operan extrañando la vida cotidiana del ama de casa, que compara espacios, tiempos y personajes distintos y a la vez similares en sus roles domésticos y sociales.

En otra escena, uno de los actores, vestido de forma similar a la anciana, baila animadamente junto a ella hasta quedar solo, en una danza frenética que termina cuando se desploma exhausto mientras se oye un grito en *off* de mujer. El vestido se vuelve objeto metonímico en relación a la anciana y su portador imagen especular (aunque no mimética, como señalábamos más arriba) de ella; por otro lado, los movimientos animados de una danza improvisada y juguetona se vuelven movimientos precisos, de gran destreza técnica, en una danza exaltada que la anciana ya no puede acompañar y que se acaba a la vez que se escucha ese grito femenino. Nuevamente la espiral metafórica que configura la escena opera extrañando la inocente danza inicial para abrir otro campo de significación.

La anciana tiene puesto un guante que previamente había sacado de la heladera, cuando el hombre encerró a la joven mujer en la heladera; el guante está envejecido, volviéndose objeto metonímico de la anciana quien, a modo de despedida, acariciará a cada uno de sus compañeros de remembranzas, sueños y fantasías, para finalmente desaparecer, junto a ellos, mimetizándose en la pared con un vestido azul-turquesa.

¿Pero acaso no habíamos dicho que los tres personajes y la casa misma parecían ser los sueños, los recuerdos de la anciana? Si ella desaparece junto a los otros personajes, ¿Quién proyecta esas fantasías sobre la escena? Y aquí vuelven a resonar las palabras de Eleonora, la nieta: “*Domingo* es una obra muy personal, ya que tiene como protagonista a mi abuela”. Como señala Trastoy, las narraciones de vida llevan también las huellas de quien ha sido el mediador en la medida que, al escribirla y publicarla, no omitirá su propia identidad personal; es en este sentido que la narración de vida se vuelve cotejo de subjetividades y confron-

tación de universos discursivos, de contextos existenciales¹⁶.

3- Umbrales de la escena (auto)biográfica

Como señala De Marinis¹⁷, la idea del mundo como escenario es muy antigua y de ninguna manera exclusiva de nuestro tiempo; sin embargo, desde hace algunas décadas, puede observarse un pasaje de la imagen del *theatrum mundi* a la de la *sociedad del espectáculo*. Este pasaje opera tanto en el campo de las ciencias sociales y las humanidades como en el campo del arte. La investigación de la realidad en términos de espectáculo ha tenido, en las ciencias, tres perspectivas: como un proceso de desrealización que atraviesa toda la trama social (en el ámbito de la filosofía); como sociedad del espectáculo/ información donde se han subvertido las relaciones entre hecho y noticia, realidad e imagen (en el ámbito de la comunicación); y como *sub specie spectaculi* o *theatri*, o sea el teatro como modelo explicativo de la sociedad (en el ámbito de la antropología y la sociología). Paralelamente, el teatro contemporáneo ha mostrado igual interés por las ciencias humanas y sociales a la hora de aproximarse a la realidad, en la medida que brindan herramientas de análisis como la noción de *liminalidad*¹⁸ de sumo interés en lo que hace al estatuto híbrido, limítrofe (realidad/ ficción) constitutivo de la representación.

Desde el intento de las primeras vanguardias históricas a comienzo del siglo XX a las neovanguardias de la segunda posguerra, el arte ha intentado acercar el arte a la vida; lo que ha significado, en el caso del teatro, restituirle su condición de acontecimiento viviente. Pero ¿qué vida es la que se busca restituir? “No es una pregunta ociosa o banal porque lo que el nuevo teatro nos presenta es una verdadera inversión del esquema tradicional teatro/vida en cuanto fundado en las oposiciones falso/verdadero y ficción /realidad”¹⁹.

Una forma de responder a esta pregunta es poner en juego las nociones de *marco* y *liminalidad*. Como señalábamos más arriba, el *marco* (desde el círculo mágico a la caja a la italiana y cualquier otro tipo de dispositivo teatral) enmarca aquello que tiene lugar en su interior, le otorga sentido a la escena en tanto espectáculo teatral y, a su vez, lo separa del *continuum cotidiano*. De esta manera, el *marco* se constituye en *umbral* entre la ficción y la realidad. Sin embargo, este *enmarcado* se vuelve proceso de significación en la medida que participa un espectador cuya mirada motiva esa fractura, una puesta entre paréntesis del *continuum cotidiano* y genera un *área de veda* en la que se prohíbe entrar; el espectador espera ver y verse, aprender y hacer²⁰ en tanto la escena, el actor y su acción se vuelven representación del hombre como actor social.

En el teatro argentino actual, numerosos espectáculos y ciclos han trabajado en torno a la *liminalidad* a partir de la (auto)biografía como exploración acerca del valor y la significación

16 Beatriz Trastoy, *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y los 90 en la escena argentina*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2002, pp. 135-136.

17 De Marinis, op.cit., pp. 171-177.

18 De Marinis se refiere a V. Turner, *The ritual process*, Aldine Publishing Company, Chicago, 1969, entre otros títulos del mismo autor.

19 De Marinis, op. cit., p. 177.

20 Gastón Breyer, *Teatro, el ámbito escénico*, Centro Edit. De América Latina, Buenos Aires, 1968.

de la (propia) vida en el mundo contemporáneo. ¿Cómo operan la noción de *marco* y *umbral*? Tres ejemplos:

En *RE-GENIAS / Diarios íntimos 1985-1997. Ensayo de divulgación personal* (2008), Carla Crespo y Tatiana Sapir llevan a escena el relato de sus diarios íntimos y en la gacetilla señalan:

Dos chicas leen fragmentos de sus cuadernos íntimos, bailan coreografías pop, montan imágenes de otras mujeres fantaseadas, proyectan fotos de infancia musicalizadas, exponen teorías sobre las representantes femeninas de la música mainstream, conceptos lacanianos sobre la mujer, y esperan como recompensa final que un príncipe pop les dedique el bis. (...) El espectáculo es un montaje escénico de material autobiográfico (diarios íntimos escritos entre los 10 y 21 años) y las asociaciones visuales, físicas, formales y escénicas que (nos) provocan esos textos hoy en su re-lectura.²¹

Crudo (2008) de Mariela Asensio y José María Muscari es un espectáculo sobre la figura del propio Muscari. El *blog*²² es una especie de bitácora de viaje en la que los artistas narran el día a día del espectáculo y de su vida privada/artística e invitan al público a votar acerca del espectáculo y dejar comentarios.

Para el *Biodrama XIV*, Vivi Tellas reúne viejos y nuevos *Archivos*²³, sobre los que Alan Pauls, en el sitio web del Teatro Sarmiento escribe:

¿Y qué demonios hacen en la caja las guías, los profesores de manejo, los filósofos, los DJs, todos esos secuestrados que ya no quieren volver a ser libres? ¿Actúan? No: re-viven. (...) Pero entonces actuar no es un saber, ni una destreza, ni el fruto de un arrebató de inspiración: es la forma que adopta un modo de existencia cuando un par de ojos ávidos lo convierte en una obra de arte.²⁴

Obsérvese que en los tres ejemplos el límite entre realidad/ficción son porosos, pero siempre hay un *espacio vedado* reservado a la representación: en el primer caso, el relato en tercera persona del primer párrafo (“*dos chicas leen, bailan*”, etc.) se diferencia de la primera persona (“asociaciones que *nos* provocan esos textos”) del segundo; en el segundo caso, el *blog* es del espectáculo (incluso el material de la vida personal de los artistas *posteado* en el sitio está en función de las líneas dramáticas propuestas por el espectáculo) y, cuando se lee “esto no es ficción” arriba de una foto de Muscari y Asensio enredados en cables y micrófono como estrellas *pop*, el efecto es el de “esto no es una pipa” junto a la imagen de la pipa de Magritte. En el tercer ejemplo, el límite entre realidad/ficción lo establece la *caja* (el marco), la acción (*re-vivir*) que “las guías, los profesores de manejo, los filósofos, los DJs” hacen dentro de ella y, sobre todo, el *par de ojos ávidos* cuya mirada convierte (enmarca) en obra de arte la vida de ciertas personas.

Esos *ojos ávidos* son los del artista y, en este último caso, Vivi Tellas que reúne en este *Biodrama* dos proyectos que trabaja paralelamente desde hace algunos años: *Biodramas* (como

21 Gacetilla recibida por mail, julio de 2008. Las itálicas son del texto original.

22 <http://crudoteatro.blogspot.com/>

23 <http://www.archivotellas.com.ar/>

24 Alan Pauls, *BIODRAMA XIV- Archivos*, en <http://www.teatrosanmartin.com.ar/htm/obras/archivos0.html>

asesora artística del Teatro Sarmiento) y *Archivos* (como directora teatral). Las problemáticas acerca de la relación ficción/realidad y teatro documental están presentes en ambos proyectos, su conjunción en el *Biodrama XIV* no sólo subraya esta interacción, sino que pone de relieve la figura de Tellas en su doble rol artístico²⁵. Pero esos *ojos ávidos* son también los del espectador, en el blog de *Crudo*, después de la leyenda “esto no es ficción” sigue: “esto es inclasificable / veni vos y decinos que es CRUDO...”; el espectador es el otro polo del proceso de significación.

Estos y otros espectáculos (auto)biográficos obligan al espectador a *reenmarcar* el fenómeno teatral más allá del espectáculo en tanto acontecimiento real/ficcional. Estas propuestas escénicas requieren otros elementos como programas de mano y sitios web que resignifican la puesta en escena, la experiencia estética del propio espectador y coloca al artista en el umbral del círculo mágico.

BIBLIOGRAFÍA

- Breyer, Gastón, *Teatro, el ámbito escénico*, Centro Edit. De América Latina: Buenos Aires, 1968.
- De Marinis, M., “A través del espejo: el teatro y lo cotidiano”, *Comprender el teatro*, Galerna, Buenos Aires, 1997
- Lehmann, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, París, L’Arche, 2002.
- Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós, 2000a.
- Pavis, Patrice, “El personaje novelesco, teatral, cinematográfico”, en *Teatro XXI*, año VI, nº11, primavera 2000b.
- Pinta, María Fernanda, “Escenas e imágenes sobre la vida de las personas”, en *Revista Teatro CELCIT*, nº 28, 2005, URL: www.celcit.org.ar/sec/pub/cat/sum/sumarios.php?num=28
- Trastoy, Beatriz, *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y los 90 en la escena argentina*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2002.

25 Con respecto a *Biodramas* y *Archivos* ver: María Fernanda Pinta, “Escenas e imágenes sobre la vida de las personas”, en *Revista Teatro CELCIT*, nº 28, 2005, URL: www.celcit.org.ar/sec/pub/cat/sum/sumarios.php?num=28

TEATRO Y GASTRONOMÍA

HACIA NUEVAS FORMAS DE AUTORREFERENCIALIDAD ESCÉNICA.¹

Por Beatriz Trastoy

(Universidad de Buenos Aires)

La comida y sus variantes asumen una creciente importancia en la escritura dramática y escénica argentina de los últimos años, en tanto postulación autorreferencial del hecho teatral. No me refiero sólo a la metaforización de la comida, a la manera de *Cocinando con Elisa* (1997) de Lucía Laragione, en la que detrás de la supuesta iniciación en los secretos del arte culinario, se configura una historia siniestra de poder, sometimiento y horror, sino, mucho más concretamente, me refiero a la comida y a la bebida reales que consume el espectador antes, durante o después del espectáculo.

Esta modalidad culinaria tiene matices y gradaciones diferentes que van del simple refrigerio (la copita de *limoncello* ofrecida en *Cortamosondulamos* (2002) de Inés Saavedra; la infusión de menta o el vasito de cognac servidos en la auténtica cocina de la casa-fábrica en la que se representaba *Alicia murió de un susto* (2003) de Mariana Chaud y Moro Anghileri, ésta última también directora de la obra; las picadas, cuyos ingredientes armonizaban con la temática de las obras *Tres filósofos con bigotes* y *Mi mamá y mi tía*, de la serie Archivos (2004) creada por Vivi Tellas, hasta la cena completa que degustan los espectadores y que, en algunos casos, comparten con los intérpretes.

La consumición obligatoria y, a veces, el permiso para fumar durante el espectáculo, que caracterizan al café-concert y que lo diferencian de las salas teatrales convencionales, se reformula y refuncionaliza con respecto al modelo popularizado en los años 70. Así, algunos espectáculos de narración oral incorporan el consumo de comidas o refrigerios: en *Cuentos en noches de verano o de invierno* (según las estaciones), entre 1990 y 1994, se servía una cena completa durante el desarrollo de la función. Con el nombre de *Cuentos de amor a la hora del té*, el mismo espectáculo (que incluía la mencionada infusión acompañada de masas) se desarrolló durante 1995 en el teatro Lasalle de Buenos Aires. Asimismo, en otros espectáculos de narración oral no sólo se comían spaghetti o té con tortas, según los casos y los horarios de presentación, sino que la estructura de los mismos se organizaba según un menú que el público elegía libremente y que, por lo tanto, hacía que cada función fuera diferente de todas las demás.

La modalidad de café-concert -pero con oferta de un menú temático- se plantea en *Faldas Largas* (2000), escrita por Rolo García y Mario Vidoletti, también intérprete y director, en cuyo texto sólo se emplea la vocal “a”. De acuerdo con este principio constructivo del texto, el público consume solamente tartas, papas, rabas, tapas, pan. En *El humor después de los 30* (2000), basado en tres cuentos de Roberto Fontanarrosa, se ofrecía un plato de spaghetti para convocar reminiscencias de almuerzos domingueros de campeonato, ya que la temática del espectáculo estaba vinculada al fútbol y a la sobreprotección materna. Del mismo modo,

1 Una versión más amplia de este trabajo fue leída en el VI Congreso Nacional de Semiótica “Discursos críticos”, organizado por la Asociación Argentina de Semiótica, organizado por el Instituto de Lingüística (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) y el Área Transdepartamental de Crítica de Arte (IUNA), abril 2005.

José María Muscari, autor, intérprete y director de *Shangay [sic]-Té verde y sushi en 8 escenas* (2004), ambienta la ruptura de una pareja gay en el marco de un restaurante chino. Los espectadores saborean en sus respectivas mesas maní japonés, sushi, champagne y té verde, mientras escuchan los avatares de la discusión y visualizan momentos de la historia erótica de los amantes.

En esta misma línea de incorporación escénica de la comida se plantean modalidades más succulentas y participativas, como los simulacros de celebración de bodas. Carlos Furnaro y Pablo Sodor, quienes antes habían producido *Tamara* (1990) de Krinzac y Rose, dirigida por Baccaro, donde se ofrecía cena con champagne, presentaron *Fiesta de casamiento* (1993), en la que una endeble trama dramática daba lugar a la puesta en escena del ritual propio de una fiesta de boda: se cenaba, se bebía, se bailaba, se sacaban las tiritas de la torta, se repartían *souvernirs*. Con similar estructura participativa, *El casamiento de Anita y Mirko* (2003) dirigido por Corina Buschiazzo y Ricardo Talento integrantes del grupo comunitario Los Calandracas, es una experiencia de teatro barrial de la que participan cincuenta actores no profesionales de todas las edades y en la que el precio de la entrada incluye un plato sencillo y optativo, bebida y torta de casamiento. En ambos casos, el público asumía el rol de invitado a la boda y participaba activa -y voluntariamente- interaccionando con los actores.

Tan horizontal como las fiestas de bodas mencionadas, aunque más íntimamente participativa, resulta *Derechas* (2003) de Bernardo Cappa y José María Muscari, también director, espectáculo en el que el público comparte la cena -empanadas, vino, helados- sentado a la misma mesa con los diez personajes (cinco madres de entre 60 y 70 años, y sus respectivas hijas), mientras se desarrolla una historia de intrigas y resentimientos que encubre el verdadero conflicto de las mujeres: el reclamo de la herencia de Eva Perón.

Otra de las estrategias usuales vinculadas a lo culinario fue la de cocinar en escena y servir a los espectadores los platos realizados. Tal es el caso de *El cocinero (historia brutal de la comida)* (2001) de Pablo Alarcón y Carlos Nine: mientras el protagonista preparaba salmón ahumado y panecillos caseros aromatizados con rúcula, que luego él mismo servía y que los espectadores acompañaban con buenos vinos, se comentaban recetas históricas famosas como las tortas fritas de Mariquita Sánchez de Thompson, el pastel de papas de Perón o la pizza con champagne, emblema político de la década del 90. En esta misma línea, también son destacables los siete únicos platos de guiso de lentejas que se cocinaban como parte de la historia narrada en *Cardenal (el fullback de los sueños)*, versión libre del grupo Trampolín de San Carlos de Bariloche (Río Negro) sobre *Rojos Globos Rojos* de Eduardo Pavlovsky, presentado en la Fiesta Regional de Teatro de Trelew, 2003, del director Adrián Beato, platos que luego eran compartidos a cucharadas por la totalidad de los espectadores.

Las muy variadas formas de incorporación de la comida y de las percepciones asociadas -gustativas, olfativas e, inclusive, táctiles, como también sucede en el llamado teatro *oscuro*, en el que la ausencia total de iluminación es suplida por otros estímulos sensoriales- reciben un tratamiento dramático y escénico cuyo análisis detallado, aunque indispensable, excedería los límites establecidos para el presente trabajo, permite elaborar, si no conclusiones, al menos algunos lineamientos que, desde luego, exigen ulteriores investigaciones en torno de mi hipótesis inicial, es decir, la idea de que la mirada autorreflexiva que caracteriza las diferentes tendencias de la renovación teatral argentina surgida y desarrollada desde media-

dos de los años 90 desplaza especificidades discursivas, en la medida en que pone en escena especulaciones teóricas antes reservadas al ámbito de la crítica periodística y de los estudios académicos.

En principio, la insistencia en incluir aspectos gastronómicos en los espectáculos de narración oral escénica se debe, quizás, a las características mismas de un género sumamente reciente en nuestros escenarios, ya que surge a fines de los 80, y que, por lo tanto, es poco conocido y escasamente valorado por el gran público, por la crítica especializada e, inclusive, por algunos de sus propios realizadores. En efecto, Aldo Barbero, uno de los integrantes del elenco de tales espectáculos, considera que la tendencia creciente a incluir lo gastronómico pretende atraer en especial a los matrimonios de mediana edad, para los cuales hay una restringida oferta teatral². Tal afirmación conlleva la implícita idea de que las comidas o los refrigerios intentarían completar ciertas -supuestas- deficiencias de un género, injustamente considerado menor, como así también atraerían a espectadores masculinos, frecuentemente reacios a oír cuentos. La problemática de género (sexual) parece involucrarse con la problemática de los géneros (teatrales) y desplegar así múltiples significaciones de alcances sociales y económicos.

En el caso de las mencionadas modalidades participativas, el espectador es doblemente invitado: a la fiesta y al espectáculo teatral, por un lado, y, por otro, a construir un rol, a delinear un personaje acorde con la temática y con la estética de la obra, a ser, en fin, en tanto actor, su propio dramaturgo y su propio director de escena. Asimismo, los espectáculos en los que se cocina en escena y en tiempo real, le proponen al público no sólo esperar la comida que se le servirá, sino, ser consciente, a través de los olores percibidos, de cada una de las distintas etapas de su elaboración. Por analogía, se le recuerda así al espectador que lo importante no sólo es esperar -a la manera tradicional- el final de la obra, la resolución de los conflictos, sino ser capaz de apreciar mejor, de disfrutar más los resultados, de reflexionar sobre los pasos del proceso de creativo que, como los platos degustados, comparte emocional y sensorialmente con los creadores y con los otros espectadores.

En las dos obras de Muscari, *Derechas* y *Shangay...*, además de la comentada y más obvia propuesta participativa, la comida despliega otros sentidos vinculados a diferentes ideologemas de alcances sociales e, inclusive, políticos. Las guirnaldas de lamparitas y triángulos de papel multicolores y las banderas argentinas que decoran la sala en la que se desarrolla *Derechas* remite a los festejos vecinales, a aquellos que solían realizarse en los clubes de barrio, en los comités políticos o, tal como parece sugerirse en la obra, en las unidades básicas del Partido Justicialista. En consonancia con este ambiente popular, las empanadas servidas a los espectadores no sólo conllevan una marca específica de región cultural, un imaginario de etnicidad, sino que, junto con locros y carbonadas, son emblema de la cocina argentina de mujeres por oposición al asado que, en tanto preparado por hombres, devino símbolo de la masculinidad, auténtico orgullo gastronómico de los argentinos elevado al rango de comida nacional³. El género se problematiza esta vez en la comida como marca de tradición y descri-

2 En Pablo Zunino, "Los jardines de las mil y una noches", *La Nación* [Espectáculos], Buenos Aires, 5 de enero de 1994; p. 1.

3 Jeff Tobin, "Patrimonialización gastronómica. LA construcción culinaria de la nacionalidad"; AA.VV, *La cocina como patrimonio (in) tangible*. Primeras Jornadas de Patrimonio Gastronómico. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2002; 27-46.

minación. Por otro lado, las empanadas, con su carga simbólica, refuerzan y, al mismo tiempo, parodian la iconografía del Partido Justicialista que, con astucia y voluntad manipuladora, al hacer propios los colores de la bandera nacional, buscó erigirse en la ideología política argentina por antonomasia. El “derechas” del título aludiría, entonces, tanto a la supuesta rectitud moral de madres e hijas, cuyo enfrentamiento repite los conflictos entre verticalismo pertinaz y trasvasamiento generacional que agobiaron durante décadas al peronismo, como así también al baldón filofascista que tradicionalmente se le atribuyó.

Una importante clave interpretativa de *Shangay...* radica también en la comida, que se encuadra en el desborde pluriséptico de la moda del kitsch orientalista. Las mixturas culturales (apología de la *new age*, posters de imágenes de la Sagrada Familia con rasgos asiáticos; argentinas que se hacen pasar grotescamente por geishas japonesas en un restaurante chino; el muy argentino maní japonés, inexistente en Japón) más que resultado de un proceso de asimilación étnica, remiten a las imprecisiones habituales en el imaginario porteño referido a la especificidad cultural de los extranjeros⁴. En efecto, dichas mixturas parecen repiten paródicamente el gesto simplificador e indiscriminado con que el criollo de principios de siglo designaba a los miembros de las colectividades de inmigrantes, gesto que se transformara en uno de los recursos cómicos fundamentales de los sainetes. Actualmente, los taiwaneses, chinos continentales, coreanos, japoneses, tailandeses y vietnamitas representan para los argentinos culturas apenas diferenciadas y diferenciables, ignoradas y hasta despreciadas, mera proliferación de rostros de ojos rasgados, supermercados barriales y restaurantes exóticos, cuya presencia comienza no sólo a volverse significativa, sino también a generar nuevos discursos sociales, muchas veces, de ribetes descalificatorios.

La mediación operada por la cultura transforma el alimento en comida y ésta, a su vez, en tanto bien cultural, es epítome de un modo de construir la nacionalidad, una estrategia de enriquecimiento y conservación de la propia tradición, una forma de percibir y de relacionarse con el mundo. La comida es también, como sostiene Tobin⁵, un modo de conocer, un modelo de investigación sobre la realidad y los vínculos intersubjetivos que la atraviesan. Por ello, *Shangay...* satiriza los nuevos gustos gastronómicos de los porteños, signados por el esnobismo y, en cierta medida, también por el racismo que se encubre tras la supuesta preferencia por la comida étnica, ya que los países limítrofes no están incluidos en ella. Los argentinos no frecuentan los restaurantes peruanos; el pescado crudo que se rechaza con asco en el cebiche, es aceptado como marca de refinamiento en el sushi y en otros platos de la recientemente rejerarquizada cocina japonesa⁶. Las preferencias gastronómicas también se asocian con la fascinación por el poder: la mezcla de vulgaridad y ostentación de riqueza que caracterizó la década del menemato se condensó en la fórmula “pizza con champagne”, la moda del sushi se impuso en tiempos del presidente De la Rúa, ya que fue uno de los símbolos identificatorios de los grupos de jóvenes poderosos que lo asesoraron, sin demasiada

4 Véanse de Valeria Baranchuk *Shangay -Té verde y sushi en 8 escenas*. Entrevista a José María Muscari” y “Bifurcaciones del mundo en *Shangay- Té verde y Sushi en 8 escenas* de José María Muscari”, en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n° 2, diciembre 2005, www.telondefondo.org

5 Jeff Tobin, ob. cit.

6 Gloria Sanmartino, “El cebiche no es el sushi. Los restaurantes peruanos en Buenos Aires”, AA.VV, *La cocina como patrimonio (in) tangible*. Primeras Jornadas de Patrimonio Gastronómico. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2002; 191-198.

fortuna, y actualmente los primores culinarios en torno del redescubierto cordero patagónico parecen acompañar la gestión kirchnerista. Si sobre gustos no hay nada escrito, *Shangay...* demuestra, en cambio, que son muchas las formas de ponerlos en escena, de representarlos, de volverlos desenmascaradores de ciertas prácticas sociales discriminatorias y de los discursos que las sustentan.

Leída en clave metateatral, la incorporación escénica de la comida no puede, entonces, banalizarse considerándola expresión de un teatro puramente hedonista o bien frívolamente *culinario*, en sentido brechtiano, ni, mucho menos, como el resultado de un casi ingenuo ardid comercial para atraer a un público que busca teatro y cena por el precio de una entrada. No se trata tampoco de un teatro concebido en el marco del sistema rásico del Natyasastra, ya que, si bien se vale como éste de procedimientos similares a los de la elaboración gastronómica, que combina y transforma elementos para obtener nuevas mixturas de sabores y olores, no plantea el placer como objetivo exclusivo y alternativo a la catarsis, ni hace del manjar compartido su principio constructivo. La incorporación de la comida en numerosas expresiones del teatro actual no busca tampoco impugnar los fundamentos del trabajo del actor occidental, ya que no reproduce las conductas del intérprete rásico, quien además de ofrecer compartir su performance, se conmueve “no como puede ser conmovido el personaje sino como puede serlo el participante”⁷.

Al sintetizar naturaleza y cultura, la incorporación de la comida y de sus muchas variantes a los diferentes tipos de espectáculos se convierte en un procedimiento que iconiza escénicamente el discurso acerca de la mediación que el teatro opera entre la creación artística y la sociedad que la genera y contiene. En efecto, plantea escénicamente la reflexión sobre la construcción del gusto (culinario y teatral) como resultado de la tensión entre lo individual y lo colectivo, como expresión de clase social, como emblema de pertenencia o de exclusión, de aceptación o de rechazo, de encomio o de sanción⁸.

A través de la comida, numerosos espectáculos resignifican, con un guiño casi platónico, los sentidos *bajos*, el gusto y el olfato, los que menos ha explorado el teatro occidental, fundado y desarrollado en torno de lo que se ve y de lo que se oye. Al recordarnos de este modo que hay otros sentidos -muchas veces postergados o directamente negados- los cuales también permiten reconocer y comprender, el teatro nos advierte sobre la forma, los alcances y los condicionamientos culturales y sociales del *sentido* o de los *sentidos* que otorgamos a lo que se nos ofrece desde en el escenario.

7 Richard Schechner, *Performance. Teoría y práctica interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000; p. 265.

8 Pierre Bourdieu, *La distinción. Critiques sociales du jugement*. Paris, Editions de Minuit, 1979.

TEATRO EN EL ALTIPLANO

Por Jorge Pignataro Calero

Desde el 9 hasta el 20 de abril pasados, tuvo lugar la VI edición del Festival Internacional de Teatro de La Paz (Bolivia) abreviadamente conocido como FITAZ; y surgido en 1999 a iniciativa de la actriz y directora Maritza Wilde con motivo de haber sido declarada ese año La Paz “capital iberoamericana de la cultura”. La nombrada actriz ya había intentado la experiencia festivalera en 1997 en Santa Cruz de la Sierra secundada por el director cruceño René Hohenstein; pero como una manifestación más del notorio antagonismo entre Santa Cruz y La Paz esa colaboración no prosperó acordándose que habría Festival en los años pares en La Paz, y en los impares en Santa Cruz, secuencia que se ha mantenido hasta el presente. La declaratoria por la UNESCO del 2000 como “año de la cultura de la paz en el mundo” dio pie a la consigna “Por la paz en el mundo” adoptada por el FITAZ como propia, con el agregado de los temas de la interculturalidad de los que el teatro es inmejorable exponente desde tiempos inmemoriales; y que en Bolivia es una constante pues allí conviven etnias como la quechua, aymara, guaraní, caucásica y todos los mestizajes imaginables. En ese marco el Festival de este año abrió su cartelera a tres continentes invitando -entre otros- a espectáculos teatrales de inusual presencia en Sudamérica como Indonesia (que lo inauguró) e India (que finalmente no pudo asistir por no coincidencia de vuelos), al tiempo que amplió los espacios dedicados al teatro vernáculo y particularmente al de niños que goza de especial atención, con sendas muestras paralelas. Todo ello como preámbulo de la programación extraordinaria que durante todo el año 2009 se llevará a cabo para celebrar el Bicentenario de la Revolución de Julio de fundamental importancia en la afirmación institucional de Bolivia. La atención que organismos públicos y empresas privadas prestan al arte escénico, y la entusiasta respuesta que éste encuentra tanto por parte del público como de sus practicantes, tropieza sin embargo con algunas dificultades o carencias que enlentecen su desarrollo a corto plazo: escasez de salas y de docentes, debilidad de la crítica y ausencia casi total de la investigación teórica. La Paz cuenta con el hermoso y muy bien conservado teatro municipal “Alberto Saavedra Pérez” que data de 1845, dentro del cual se inserta también el pequeño Teatro de Cámara; y con la sala Modesta Sanjinés en el moderno edificio de la Casa de la Cultura, que hasta hace poco se dedicaba casi exclusivamente al teatro para niños los sábados y domingos y recién este año recibió en su cómodo escenario a espectáculos para adultos, como el destacable *Cautiverio feliz* del grupo chileno Tryo Teatro Banda. Ambos teatros son los más tradicionalmente adecuados, y los demás espectáculos se las tienen que arreglar con espacios no convencionales de variable comodidad, como los Museos Nacional de Arte o el de Etnografía y Folklore, algún local que fue comercial como el llamado “Bunker”, el gimnasio de la Universidad Católica, y -cuando su programación lo permite- alguno de los tres cines de la flamante y ultramoderna Cinemateca Boliviana. Pese a disponer de generoso espacio en la prensa no abunda la crítica teatral, que generalmente se reduce a unos pocos centímetros a una columna y se demora en narrar argumentos antes que señalar valores. La Universidad Católica dedicó al teatro el último número de su excelente revista “Ciencia y cultura” que incluyó notas históricas (hay una rica tradición escénica en Bolivia), textos dramáticos y breves reflexiones. La creciente docencia se limita

por ahora a talleres y cursos -especialmente radicados en Santa Cruz-; y la pujanza de los teatristas más jóvenes da muestras evidentes de gran interés, intensas vocaciones, entrega entusiasta al ejercicio de la escena, afán de conocer a los nuevos autores y experimentar toda técnica interpretativa, así como surgen nuevos autores como Eduardo Calla (*Yo soy ese tipo de gente...*) y los grupos proliferan con denominaciones pintorescas como Teatro del Purgatorio, Kikinteatro, La casa del perro, Los cirujas, Alguien o El masticadero. Sobre todos ellos sobresalen algunos magisterios indudables, como el de David Mondacca, que se multiplica ofreciendo unas singulares *Veladas brechtianas*, el unipersonal *Eureka* del argentino Andrés Balla, o dirigiendo *Criaturas* del argentino Alberto Adellach; o la estupenda actriz Patricia García en la citada obra de Calla pero, sobre todo, en una excelente versión de *Happy days* de Beckett; o la veterana Norma Merlo encarnando a Lady Macbeth; o el argentino César Brie, cabeza visible del Teatro de los Andes, que cómodamente pasó de dirigir y protagonizar en 2006 la comprometida *Otra vez, Marcelo...* sobre el asesinato del líder Marcelo Quiroga Santa Cruz, al divertimento *120 kilos de jazz* interpretado este año por el múltiple y eficaz histrión Daniel Aguirre Camacho.

Fuera de los espectáculos bolivianos, los hubo también de una docena de otros países, destacándose particularmente los sudamericanos Argentina, Brasil y Chile. La primera ofreció dos exponentes de ambiciosa intención y diferente sesgo humorístico con tintes de absurdo, aludiendo a la Segunda Guerra Mundial y el nazismo (*Disección*), y a la quema de libros durante la dictadura militar argentina (*Biblioclastas*), ambas de seguro impacto. El segundo presentó un estupendo musical (*Brasil pra tudo canto*) de gran despliegue de adrenalina, como se usa decir ahora. Y los trasandinos ya citados más arriba demostraron ser muy eficientes y disfrutables (aún por los adultos) cultores del teatro para niños (*El gato con botas* y *La payacienta*). La presencia de España fue muy dispar, pues incluyó una rebuscada y tediosamente conversada versión lejanamente inspirada en *Juan de Mairena* de Antonio Machado; junto a *Muuu...* un ocurrente e imaginativo juguete para niños ¡de menos de dos años! por el grupo El teloncillo. Lo demás fue prescindible, demostrando los riesgos que se corren cuando se confía la selección a enviarse a un festival a incompetentes burócratas diplomáticos en lugar de especialistas.

Quedan a salvo las crecientes calidades que, a contrapelo de dificultades de diverso tipo, viene demostrando el teatro boliviano. La singular circunstancia de que quien esto escribe haya tenido oportunidad por razones profesionales de asistir sucesivamente en el lapso de una década a cuatro de los seis FITAZ, le permite testimoniar sin ninguna duda los progresivos avances y el enriquecimiento de valores que se está dando sostenidamente en la escena boliviana.

UNA APROXIMACIÓN A CIERTA DRAMATURGIA MEXICANA: LUIS AYHLLON - EDGAR CHIAS

Por Bruno Bert

La generación de dramaturgos mexicanos que ahora está alrededor de los 35 años (con cierta flexibilidad, claro) tuvo un efímero momento de auto reconocimiento colectivo a través de “Telón de Aquiles”, una organización que no tardó en disolverse luego de dejar constancia de que en ese momento comprendía cerca de veinte escritores jóvenes de las más diversas tendencias y los más disímiles talentos. La diáspora hizo desaparecer a algunos y agregó a otros y en estos momentos resulta interesante hacer un diagnóstico de las direcciones que toman estas escrituras tan contestatarias de los cánones tradicionales que rigieron a las generaciones anteriores, aquellos “hijos de Usigli”, que forman el cuerpo teatral de la segunda mitad del siglo XX. He tomado de ese nutrido y disperso grupo a dos nombres que me parecen especialmente significativos y he intentado una breve aproximación a seis obras que cada uno de ellos me hizo llegar bajo su elección personal.

L.A.

Micro autobiografía inducida:

El universo literario de Luis Ayhllón tiene la forma de un laberinto. Por ende, abundan las pistas falsas, los caminos truncados y los objetivos espejados; las geografías creadas como un territorio elusivo sobre una base de ruina. Es como si en realidad su teatro se asentara sobre un universo a la vez pretérito y contemporáneo, pero esencialmente destruido en un proceso interminable que aún no concluye a pesar que ya es poco lo que queda como material combustible. Ese universo base, contiene a México, pero no necesariamente se circunscribe a él. Más bien es un territorio global donde las tradiciones, las historias y los mitos se encuentran mezclados, en fragmentos, como en desorden luego de una catástrofe que enfrentara a las personas sin importar demasiado su procedencia.

Entonces, lo primero homogéneo en su teatro -al menos en las seis obras trabajadas: “El libro de Dante” (2006), “Música para el fin del mundo” (2004) “Unplugged” (2008), “Los camellos” (2008), “La nueva familia”(1998) y “Los caracoles estresados” (2008)- es, paradójicamente, la fragmentación. De las cosas, de los espacios, de las historias y por supuesto de los personajes. Y, aún más abajo, también el lenguaje que designa, menciona, inventa y miente como un aparato descompuesto, como una computadora de quinta generación que intenta corregirse a sí misma sin tener parámetros claros sobre los que apoyar su recomposición. El lenguaje es la base, junto con la imagen desintegrada de la familia nuclear, también rescatada más como una hipótesis de trabajo que como una realidad concreta. Entonces, para ser breves, tomemos cuatro puntos de apoyo: *los temas, los personajes, las estructuras (narrativas y espaciales) y las historias.*

LOS TEMAS

Estos son generalmente complejos y parecieran siempre nacer de las preocupaciones esenciales del hombre en comunicación con los otros y con el mundo. *La música*, por ejemplo, en relación subterránea con la ciencia por un lado, y con la metafísica por el otro; como un

ente contenido en el hombre, como un elemento ordenador del que nacen consecuencias extra-ordinarias. La música está siempre presente, aún en los silencios, aún en las disonancias, en la ausencia de armonía. Y es extraño, porque gran parte de la estética de este autor parece vincularse al cómic, es decir un arte espacial que excluye la exclusiva temporalidad de la música. Sin embargo reaparece una y otra vez, algunas de manera secundaria, y sin embargo de forma importante. En oportunidades se caga de sentido, en otras de sentimiento y en casi todas de presagios que funcionan más allá de la razón concreta. La música es un tema pero también podría pensarse que es una llave que abre unas puertas hacia otros temas de manera casi subrepticia para la atención del que lee, ya que estoy hablando de literatura dramática y no de montajes teatrales. Otro tema es *la familia*. También aquí es interesante, porque siempre se trata de personajes construidos, es decir que se arriba al tema a través de una figuración disfuncional que más que caricaturizar a la familia la reconstruye del basurero social logrando seres que se bañan en el lugar común pero que simultáneamente, son absolutamente alejadas a cualquier figura asociada al naturalismo. Las relaciones parentales madre/ padre/ hijo/ hermanos/ etc. aparecen deformados y casi irreconocibles. Son claramente personajes, no personas, es decir temas y no circunstancias. De entrada en obras como “*La nueva Familia*”, por ejemplo, los personajes son: Nora, *la madre maniática depresiva*; Neto, *el padre neurótico con diabetes* y así. El tema nunca es una fotografía (como tampoco lo son los personajes), sino una pintura, un dibujo, una serie de manchas un tanto pegajosas como suelen ser las relaciones familiares. Es decir que las relaciones humanas de cercanía, sus antecedentes y sobre todo sus consecuencias, hacen parte de las obsesiones fundamentales del autor junto con su preocupación por las estructuras y su minuciosidad en la experimentación con el lenguaje.

LOS PERSONAJES

Las características de estos son de carácter bruegeliano, que por otra parte es uno de los alimentos esenciales de la generación de comics de arte de los 70's 80's; abuelos y padres a su vez de las estéticas contemporáneas como la que ahora estudiamos en Luis Ahyllón. Personajes que son como hormigas: pequeños, desagradables, fáciles de clasificar, casi imposibles de aferrar, de valor mucho más simbólico que real, que revientan sin muchas consecuencias, que existen sin demasiado sentido, e irritan. Que nos transmiten su impotencia, su mezquindad sin remedio, su tenacidad para el dolor, sometidos a presiones terribles, llenos de heridas y algunas veces tan anónimos que ni siquiera tienen nombre o apenas se los designa por su rol, su papel escénico como “la madre”, “el hijo”, “el agente”, etc. Personajes que no renuncian a la teatralidad abierta que les han asignado y que si muestran rasgos humanos sólo será para acentuar más su función se soporte. Se niegan desde el principio a jugar como espejos del público, sino que más bien prefieren constituirse como ventanas por donde vemos mucho más adentro que la superficie de su piel, mostrando sus órganos y glándulas, frecuentemente en descomposición. Son literalmente cobayos, conejitos de indias donde el autor experimenta injertos, mutaciones, cambios y errores hasta que dejan de servir y hay que tirarlos. Y sin embargo existen y por coherencia constructiva y por empecinamiento ideológico se nos hacen verosímiles y cercanos, porque sólo cargan esencialidades con las que podemos despojarnos de identificaciones fáciles para ir directamente a la compartancia

de tumores.

LAS ESTRUCTURAS

Uno de los rasgos fundamentales de las obras de Ahyllón es la experimentación con el lenguaje y las estructuras, y es lo que marca un elemento de identidad en medio de un mundo constantemente cambiante. Las palabras y el universo en que son lanzadas son algo en constante mutación no sólo hacia fuera, hacia el espacio de los sentidos, de las significaciones, sino también hacia dentro, en ese protomundo donde son partículas capaces además de generar ritmos y sonidos. Así como Barba nos ha hablado de técnicas pre-expresivas en el ámbito del actor, así podríamos también considerar que en la literatura dramática de Ahyllón las palabras y las estructuras contenedoras son experimentadas en ese sentido: incluso como un plasma musical, en un mundo primitivo, donde el ruido y la música coexisten luchando por dar identificaciones y roles. A veces siento que se trata de una literatura que busca en su experimentación el equivalente a las preguntas de la física cuántica sobre los primeros minutos del Big Bang, con su secuela de fenómenos, otra vez extra-ordinarios. Sin embargo, no es que desconozcan los antecedentes, que apriorísticamente se nazca de cero, en estas obras lo que hay es un disolver los orígenes para reencontrarlos contaminados con otros tiempos y espacios. Al igual que México como espacio físico y desfigurado pero existente luego del derrumbe estrepitoso de las geografías histórico políticas demagógicas y tranquilizadoras, así, el mundo de las formas recoge palabras, pensamientos, literaturas, influencias y demás pero en un espacio de alto riesgo con vientos muy fuertes corroyendo todo, cambiando los escenarios, llevando y trayendo palabras y formas que condicionan y se vuelven otra cosa. Hasta autores tan lejanos como Argüelles irrumpen entre las páginas de algunos de estos textos, y no sólo bajo la forma de camellos o caracoles estresados, sino en complejas construcciones verbales, barrocas, insolente e irónicas, con su dejo de antigüedades, con su sentido de la provocación y algún que otro gesto trasnochado. Y por último.

LAS HISTORIAS

Si me baso en la más atractiva de las obras recibidas de Ahyllón, que posiblemente sea "*El libro de Dante*", podríamos pensar que a través de un "realismo metafísico", es decir una estructura del lenguaje y comportamiento fácilmente reconocible y que constantemente se va hacia el absurdo, hacia el misterio, con un aire épico-místico que tiene que ver con las antiguas narraciones, con un toque medieval, o incluso de película bizarra, con un dejo de las obras de Sara Kane, la presencia de la muerte y de acontecimientos que no son explicables con el uso de una lógica formal. Todo esto va como haciendo el exoesqueleto de sus historias ¿Recuerdan la novela de Ítalo Calvino del ciclo "*Nuestros antepasados*" que se llamaba "*El caballero inexistente*"? Aquella era la historia de una preciosa armadura, llena de vacío a pesar de la aparente contradicción de los términos. Bueno, hay mucho de esto. Como la fragmentación es un elemento básico, las historias parecen construirse desde afuera, al choque de sugerencias a veces muy consolidadas, a veces tan bastardas como las que vemos en ciertas películas que se basan en obras mundialmente famosas. Hay misterio, hay destrucción, hay guerras, hay muerte, enfermedad, un pasado oscuro y un futuro muy dudoso, mientras el presente es un desangrarse de palabras e intenciones y de ausencia de actos

trascendentes. De golpe el teatro se retrotrae a la era en que unos cuantos alrededor del fuego contaban historias y convocaban miedos mientras lejos está la noche y la pesadilla. Pero también está presente la poesía, algún sentimiento parecido al amor y otras cosas por el estilo. Yo diría que el teatro de Ahyllón es un teatro de riesgo, capaz de jugar con el vacío de nuestro momento social donde todos hablan y hablan en todos los tonos y estilos mientras seguimos apoyados en fragmentos del pasado que se van hundiendo inexorablemente con nosotros encima. Un teatro de tiempos contaminados por la desesperanza.

E.C.

Micro autobiografía inducida:

“He sido de todo, librero de viejo, telefonista en una hot line nocturna, profesor en un kinder, chofer, dudosísimo gestor cultural, editor de una revista de chismes y programador en un teatro que más parece un burdel. Pero nada de eso me gustó de verdad. Todavía estoy tratando de encontrarme. Mientras tanto, escribo. Y he tenido suerte porque me ha hecho ganar un puñado de amigos y varias filas de detractores. Aproveché la Universidad, le saqué dos idiomas y un par de encuentros con maestros brillantes. También los mejores años de estudio y a mi mujer. La Universidad me fue útil y ahora trato de retribuírselo. También trabajo como profesor para la televisión. Algo más: Mi casa no tiene jardín, cosa que seguramente me reprochará mi hija cuando crezca”.

A lo nuestro:

Lo primero que llama la atención, es el valor de la dualidad *dentro-fuera* que adquieren muchas de sus obras. El espacio cerrado contra el espacio abierto; el espacio mental contra el espacio social; el espacio de pertenencia contra el espacio de la expropiación. La frontera ambigua y dolorosa entre los espacios parece ser un punto preferido para instalar su mirada y cierta capacidad de corte. Es decir que aquí la palabra *frontera* adquiere otro sentido. Habitualmente la frontera es lo lejano, el punto máximo de extensión de una identidad. Cuando hablamos de estar en la frontera, nos referimos a una fuerza que tiende a tensarnos hacia el centro, hacia el equilibrio, hacia el punto de partida. Hablamos de la frontera desde lejos y acercándonos a ella para transponerla ó regresar antes del cruce. Pero la ubicación de Chías parece ser la frontera misma, el punto de tensión entre dos identidades, en una tierra seguramente arrasada que sólo tiene sentido a partir de lo que está más allá de ella misma. El punto de la herida. Esto genera una situación bien particular en el lector. En *“De insomnio a medianoche”*, ese espacio ambiguo coincide con la partición entre los días, y entre la realidad y el sueño ó la pesadilla. Es decir que se articula sobre una noción temporal-espacial que tiene por ámbito un lugar neutro como es la habitación cerrada de un hotel, en un tiempo cero donde todas las historias son posibles. En *“Serial”* casi no hay espacio y la frontera es necesariamente la trasgresión constante de un territorio que invade otro en un proceso de tortura y destrucción. En ambos casos el adentro es la enfermedad y el afuera la muerte. Y también en ambos la ambigüedad está presente de manera constante. Lo mismo que en *“Telefonemas”* donde lo desesperante es no hallar nunca el núcleo de una identidad que se transforma en periferia permanente hasta rondar la locura y el asombro.

Creo que el problema de la frontera se halla también en obras como *“Crack ó de las cosas sin*

nombre”, obra que claramente se ubica en el México contemporáneo y en el corazón mismo de la ciudad vieja. Allí es clarísimo que toda ella es un espacio de frontera, como son también fronterizos los seres que la pueblan. El espacio del desvalimiento y la desintegración y más allá de ella, en polos opuestos y complementarios el México “Decente y oficial” por un lado y el otro el que pertenece a la realidad de las bandas y la droga. Los personajes quedan en el espacio intermedio oprimido y literalmente haciéndose polvo mientras articulan un meta-lenguaje sobre construido y sin embargo verosímil.

Creo que este particular ubicarse de Chías es una -no la única, claro- de las razones de su importancia como dramaturgo y de su originalidad. Y esto porque resulta claro que el nuestro es un país de fronteras múltiples, escurridizas, históricamente fundamentales, políticamente contradictorias, culturalmente nebulosas, siempre presentes, siempre escamoteadas, fingidas, mentidas, negadas. El tema de la frontera -y no solamente las de carácter geográfico- es un elemento constituyente de la entidad mexicana y así lo ha incorporado muchas veces al teatro, pero no necesariamente desde esta perspectiva a la vez original y dolorosa. Pero claro que hay otras características llamativas: una es *el lenguaje* y otra *las estructuras*. En el primer caso, es decir el lenguaje, debiéramos señalar no sólo la experimentación con las palabras, que en sí constituyen un elemento de importancia en esta literatura dramática, sino también la manera de manejarse con un texto suficientemente “esponjoso” como para tener la capacidad de incitar a una pluralidad de imágenes y contener variados sentidos posibles..

Naturalmente toda puesta en escena, del texto que sea, implica la incorporación de la tridimensionalidad y por ende la apertura de un espacio para la imagen; pero mientras que abundan los textos que pretenden la fidelidad hasta la ilustración, textos compactos que por su peso tienden siempre a buscar el centro, el peso hegemónico del montaje alrededor del cual gira todo, hay otros, como los de Chías, que están constituidos como los corales, es decir por la agregación ordenada de microorganismos que terminan por constituir un cuerpo liviano y “esponjoso” como decíamos recién. Estos pueden contener corrientes vitales que en lugar de ilustrar lo obvio, juegan a la complementariedad, permiten lo ambiguo y proponen la analogía, es decir el manejo de la estructura poética. Y en esto importan los silencios: las obras de este autor están cribadas de ellos, lo que permite una generosa participación del director y de los actores, además del propio espectador, que se ve interesado tanto en el sentido final como en la construcción misma del camino que se recorre en la obra. Tal vez en esto tenga algo que ver una cierta tendencia a la evocación de los recursos del policial, pero no sólo en su versión convencional literaria, sino también a lo que a ella aportaron lenguajes como el cine en sus propuestas de montaje. Y un cierto sentido del humor, efectivo, un tanto solapado y siempre filoso.

Es interesante advertir que se trata de una literatura con una gran capacidad de seducción escénica y sin embargo con una no menos tenaz consistencia literaria en sí, capaz de ser disfrutada como tal. Cuando leo una obra de Chías generalmente se disparan dos mecanismos simultáneos que no están solamente en mí por el doble oficio de lector y director escénico, sino que encuentran un amplio espacio en las estructuras narrativas, porque en definitiva nunca deja de contar historias. Por un lado el mundo de las palabras: Chías no sólo seduce con ellas, sino que él mismo parece seducido por el valor y los límites que contienen. Por lo

general prefiere los diálogos breves, golpeantes, rápidos, y juega a la agregación de posibilidades como si armara un rompecabezas, descartando y retomando direcciones a fin que la suma de las frases tengan una sensación de completud y sin embargo los párrafos escurran hacia otros sentidos posibles.

Da la sensación de construir en la marcha y de sentir un gran deleite por o traidoras que son las palabras, por lo escurridizo que es su manejo y por la consistencia al menos aparente de los mundos que son capaces de fabricar. Bueno, a veces de fabricar y otras de descubrir. Es decir que se ubica en la tradición de los escritores demiurgos y no en la de los escritores testimonialistas: las palabras son su material de trabajo y las convoca, recrea y domina obligándolas a mil formas distintas, y no es sólo un instrumento del que la realidad se sirve a través de las palabras para testimoniar una circunstancia determinada de nuestro espacio-tiempo. No hay un destino manifiesto, no hay un destino siquiera, sólo hay un juego riguroso y de riesgo para construir nuevas realidades alternas que no tienen porque ser de una sola manera, sino que pueden incluso contradecirse, abriéndose a alternativas opuestas o al absurdo mismo. Entonces, sus palabras son teatrales, es decir preñadas de imágenes físicas y de alternativas analógicas de concreción escénica, como decíamos antes, pero también pueden vivir por sí en el plano poético con una contundencia llamativa.

Me pregunto dónde se rescata México y su circunstancia actual tanto en Ayhllón como en Chías y parecen contestarme desde distintos ángulos: El primero parece hacerlo a través de la exigencia de cambiar el son que bailamos, de variar la música que escuchamos y su sentido, y también a través de la capacidad de refundar un territorio político devastado a través de otros parámetros y expectativas. Dar otro sentido al arte y a su juego dialéctico con lo cotidiano. Chías por su parte le pregunta a Don Benito qué onda y si podemos rescatar las raíces sin tener que comernos los frutos podridos. Pero es una pregunta desde un terreno donde no parece sentirse seguro, ni siquiera para formularla. Mira también sobre qué terreno nos queda y si vale la pena la aventura de una refundación, pero esta vez del hombre mismo. Y a veces dice que sí y en otras que quien sabe. Rescato en ellos aquello de no hacer teatro político pero si en definitiva de hacer política con su teatro.

Luis Ayhllón. Pequeña autobiografía

Comencé a escribir desde niño cuentos con tintes de terror y fantástico. Uno de ellos fue publicado en un número de Tierra Adentro, lo cual me hizo ganar mi primer sueldo como escritor a los 14 años. En esa coyuntura me encontré con el teatro. No a la manera de revelación trascendental, sino como un choque hormonal, parecido al de un primer beso. A los 21 años, con un premiecillo bajo el brazo, me sentí seguro y resuelto. Después de diez años escribiendo dramaturgia, ya no sucede así. Considero, como Pinter, que cada trabajo es un fracaso. Cada vez menos creo en la genialidad y el confort. Mientras más incómodo sea un proyecto, mejor. No es mi chamba sentirme bien, ni repetirme, ni *ser parte de*. Mi proceso de autorreflexión termina y culmina con cada trabajo. Creo en la catástrofe y la crisis; en la creación de universos cambiantes, obras tras obra.

Me fascina Mamet, Schnitkke, Müller, Paul Thomas Anderson, McDonagh, Radiohead, etc. Creo, ahora más que nunca, en la perentoria necesidad de ser centrífugo y tener la mesa llena de madre y media: un artículo de Turner, un diseño de Artschwager, una copia hechiza de Evil Dead, qué se yo. Es lo maravilloso del arte: la mesa está servida.

LA CONTRIBUCIÓN ESCÉNICA DE VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

Por Jaime Chabaud

La irrupción tardía, muy tardía, en México del concepto de puesta en escena hacia mediados de los años 60 y su consolidación a principios de los 70 trajo consigo el obvio surgimiento de la figura del director como creador indiscutible (en ese momento) del fenómeno teatral. Al dominio de los dramaturgos como figura y eje central de la creación se oponía con vigor la del director que declaró su reinado y la muerte de la escritura teatral como principio generador del hecho escénico. Como ocurre siempre ante una negación los dramaturgos reaccionaron con virulencia pero sin poder.

El poder económico-administrativo estaba en manos de los directores que ocupaban cargos públicos en las instituciones de cultura determinando o no la validez de las distintas maneras de hacer el teatro. Sin duda, como nada puede ser negro o blanco solamente, se dio una revolución brutal de los otros lenguajes de la teatralidad que no residen en la textualidad. Con el concepto de puesta en escena el espacio no era más un ámbito figurativo, la escenografía ya no era un simple y patético decorado, la actuación no quería más imitar de manera literal a la vida, etc. Sin embargo, entre las patas, para reafirmarse, los directores-creadores o directores-autores tuvieron que negar la existencia de la dramaturgia mexicana. Le dictaron entonces acta de defunción justo en el momento en que surgía una camada poderosa y abundante de escritores teatrales que luego conoceríamos bajo el nombre de Nueva Dramaturgia Mexicana.

Así pues, las peripecias por las que tuvieron que pasar los autores agrupados bajo el nombre de Nueva Dramaturgia Mexicana fueron las de la vejación institucional y la autogestión. Buscaron crear trincheras desde las cuales decir su nombre y muchos se quedaron en el camino, decepcionados o profundamente amargados y frustrados ante el estado de cosas. Era imposible o casi verificar su trabajo a través de su puesta en escena y la nueva textualidad que entrañaban sus obras nunca alcanzó a explorarse y valorarse en los espacios y con los presupuestos institucionales. Es decir, los bastiones de “prestigio” de la cultura oficial (universitarios u oficiales) rehusaron dar cabida a los nuevos escritores no obstante su fragancia. Una de las trincheras naturales (en segundo grado) que hallaron los autores fue la de la letra impresa y la de lecturas dramatizadas. El empeño de Emilio Carballido y Guillermo Serret a finales de los 70 y principios de los 80 dieron nombre, sentido y dirección a una serie de voluntades empeñadas en hacerse oír.

El pleito director-dramaturgo, es decir la tiranía de los primeros, se puede ejemplificar en un ring, en Guanajuato, durante un Festival Internacional Cervantino, en el Teatro Cervantes. Los luchadores pelearían “máscara contra cabellera” y a tres caídas y sin límite de tiempo. Ellos eran, literalmente en un cuadrilátero que les montaron para la ocasión, Luis de Tavira y Héctor Mendoza -del lado de los rudos, por supuesto- y Vicente Leñero y Víctor Hugo Rascón

Banda -del lado de los técnicos. Humillados y ofendidos se retiraron éstos últimos cuando De Tavira los declaró -una vez más- ánimas en pena y sentenció que, si él quería, podía hacer un espectáculo teatral con el directorio telefónico. Lo que no aclaró, mi amigo Tavira, es que la sentencia era del británico Peter Brook y la dio como suya. “El que esté libre de influencias que tire la primera metáfora.”

La genealogía de la dramaturgia mexicana raras veces suele incluir las batallas extraescénicas. Lo que me propongo glosar con estas líneas, pues, es aquello que no suele ser carne de historiografía y que explica también el estado actual del que gozan los jóvenes dramaturgos de hoy e ignoran por completo. La Nueva Dramaturgia Mexicana, con Argüelles, Carballido, Leñero, González Caballero y Magaña empujando, se vio enfrascada en una guerra desigual que sólo pudieron vencer unos cuantos escritores. Uno de ellos fue Víctor Hugo Rascón Banda que abriría la brecha para cambiar la relación dramaturgo-director con el emblemático montaje de *Armas blancas* a manos de Julio Castillo, en el espacio más *underground* del teatro universitario, El sótano del Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura, en 1982 y de manera definitiva con *Máscara contra cabellera* en junio de 1985, en un montaje de Enrique Pineda con la Universidad Veracruzana que fue seleccionado para inaugurar el Festival de Teatro Latinoamericano de la Ciudad de México el 19 de agosto del mismo año.

Desde mi perspectiva esas puestas en escena y la vinculación de Rascón Banda con directores como Castillo y Pineda en primera instancia y con Marta Luna y Raúl Quintanilla, en segunda instancia, instauran en la segunda mitad de los años 80 una mirada distinta sobre la conflictiva relación dramaturgo-director, el famoso pleito que postró por casi dos décadas a los escritores del ramo. Es Rascón Banda quien abre brecha y accede al fin a los teatros públicos y encabeza festivales gracias a su acercamiento con los directores de escena. Señala así el camino y la posibilidad para que la Nueva Dramaturgia Mexicana al fin se posicione y tenga un lugar en el mapa de la cultura nacional. Porque la relación Tavira-Leñero con el *Martirio de Morelos* no se significa en esta nueva posibilidad de diálogo dramaturgo-director al ser una golondrina que no hace verano. Tavira, durante los 80 y principios de los 90 no volverá la mirada a la dramaturgia mexicana salvo el caso Vicente y Estela Leñero.

Durante la década de los 80 las opciones para un dramaturgo parecían ser las de la ilustración del texto a manos de directores anquilosados que no alcanzaban el rango artístico de la creación escénica o bien la del tan famoso “texto como pretexto” en donde la permisibilidad del director terminaba por hacer irreconocible el material dramático. Esto colocaba al director de escena como “el enemigo número uno del teatro mexicano” según palabras de mi maestro Jesús González Dávila. Las experiencias desastrosas de algunos dramaturgos con los directores más el encono alimentado por Emilio Carballido en una visión y política de “me tocas una coma y te mato”, es decir la exigencia de que le ilustraran los textos fue ampliamente asumida por la Nueva Dramaturgia Mexicana aún con aquellos que deseaban ser sus aliados. La concepción del respeto al texto como si se tratara de las sagradas escrituras abdicaba, en su cerrazón, de la propia naturaleza dual del texto dramático (literatura y espectáculo) y de su posibilidad de traducción escénica. Tan es así que el propio González Dávila no se pudo reponer de uno de sus mayores éxitos si no es que el mayor a manos de

Julio Castillo con *De la calle*, estrenada el 7 de julio de 1987. Abominó el resto de su vida de uno de los montajes podríamos decir mitológicos de su teatro y de la propia Nueva Dramaturgia Mexicana.

Para algunos de los jóvenes escritores que comenzábamos nuestro camino en la segunda mitad de la década de los 80, asistir ese 19 de agosto de 1985 al Teatro Xola para el estreno en la capital, e inaugurando el Festival de Teatro Latino, de *Máscara contra cabellera* fue crucial. Existía la posibilidad del diálogo creativo con los directores de escena, la enemistad podía no ser eterna y el acceso a espacios profesionales y a presupuestos no se vería más como algo remoto. “Rascón Banda sería de los primeros en procurar ir al encuentro -nos dice Armando Partida-, en acceder a las concepciones escénicas de los directores, de aquellos que le han solicitado efectuar modificaciones a sus textos. Incluso ha sido uno de los primeros en escribir a partir de ideas planteadas por ellos(...) Así ha desarrollado conjuntamente su dramaturgia con el director, hasta el momento mismo del estreno, a diferencia de aquellos que consideran al director y a todos los que contribuyen al proceso de escenificación como meros ilustradores de sus textos.”

Salvo casos como el de Oscar Liera donde felizmente se encontraban el director y el dramaturgo en una misma persona (otra vertiente que terminaría por eclosionar en las escuelas de teatro, principalmente en la Facultad de Filosofía y Letras y el Centro Universitario de Teatro), la abolición del pleito entre ambos roles comienza con estas colaboraciones. En su momento, el mismo Víctor Hugo declaraba: “A mí, en otro sentido, no me importa que se modifiquen mis textos o que se supriman escenas, ni tener que escribir otras, tal y como sucedió en *Armas blancas*, si el resultado tiene la calidad que este montaje tuvo.”

Aunque hoy nos puede sonar normal y adecuada, para 1985, en que Rascón hace esta declaración, tales conceptos eran cianuro puro en el imaginario de los enconados dramaturgos. E incluso iba más lejos al agregar que: “Lo más importante de un texto no estriba en que se le presente tal y como está escrito, porque sería echar a andar una propuesta estética elaborada sobre un escritorio, que a lo mejor en el foro no resulta. Es en escena donde cobra vida. Y si el dramaturgo está vivo y puede colaborar con ello hay que aprovecharlo, y no al revés.” Esto contravenía el aserto de la mayoría de los directores que resumían en su frase célebre “no hay mejor dramaturgo que el muerto” y abría la colaboración del autor como “dramaturgista” de su propio texto y de otros como haría Rascón Banda posteriormente con *Querido Diego, te abraza Quiela* o con *Cada quien su vida* de Luis G. Basurto.

En la misma declaración de principios, Rascón daba el puntillazo al sentenciar: “Estoy completamente en contra del dramaturgo dictador, como se puede desprender de lo que dije, pero no estoy de acuerdo en que se modifique la ideología del autor ni su particular visión de las cosas porque esto es como traicionarlo.” La guerra a muerte había visto, pues, el principio del fin. No obstante, todavía en 1989 o 90, en un Encuentro Nacional de Dramaturgos en Guadalajara, se seguía discutiendo que no podíamos ser amigos ni colaborar con nuestros enemigos naturales, los directores de escena. Costaría trabajo y tiempo terminar con el conflicto y los rencores. La conquista de los espacios institucionales para la Nueva Dramaturgia Mexicana fue una batalla que contribuyeron a ganar también dos funcionarios de cultura

a mediados de los 80: Ramiro Osorio en la UNAM y el polémico Germán Castillo en el INBA. El primero abrió espacios a Sabina Berman, González Dávila y el propio Rascón; en tanto el segundo desarticuló la caduca estructura de la Compañía Nacional de Teatro y armó un ciclo de Dramaturgia Mexicana en donde vieron la luz estos mismos autores más Oscar Liera y otros escritores de la generación anterior.

Gracias a esta gesta por espacios y reconocimiento a manos de quienes integraron la Nueva Dramaturgia Mexicana, es que pudo surgir y difundirse una nueva generación de autores entre quienes estamos Luis Eduardo Reyes, Antonio Serrano, Estela Leñero, Luis Mario Moncada, Jorge Celaya y un servidor. Vimos rápidamente estrenarse nuestras obras en espacios y con presupuestos oficiales todavía hacia finales de la década de los 80 pero no se comprendería sin la lucha de la Nueva Dramaturgia Mexicana ni sin el cambio de relación que iniciaran autores también líderes de opinión como Leñero y Rascón Banda. No hubiese sido posible el voto de confianza que nos dieron las instituciones y sus titulares sin ese camino andado en la conciliación de lenguajes y egos que significó terminar con el pleito director-dramaturgo. Nuestras batallas fueron otras por posicionarnos en el imaginario de la cultura teatral del país y la competencia por presupuestos y espacios arquitectónicos y editoriales resultaron también difíciles pero mucho menos que para la Nueva Dramaturgia Mexicana. Y como siempre pasa, ahora las nuevas generaciones que acceden a todo con una facilidad que a nosotros nos parecía imposible lo piensan como un derecho natural aún antes de demostrar nada. Son los ciclos de la historia del teatro, son los codazos tras bambalinas.

Muchas gracias.

UN FESTIVAL QUE DESPEGA EN GRANDE

LIMA 2008: III FESTIVAL UCSUR DE TEATRO INTERNACIONAL

Por Beatriz J. Rizk

Durante el espacio de nueve días Lima se vistió de fiesta para acoger al III Festival de teatro de la UCSUR, Universidad Científica del Sur, que fuera de integrar una muestra de teatro universitario y después de la experiencia de dos ediciones nacionales se internacionalizó trayendo a la ciudad grupos de América Latina y de Europa. Este singular esfuerzo se lo debemos al infatigable investigador y organizador del evento, Percy Encinas, así como al Presidente-Fundador de la UCSUR, José Carlos Dextre, quien de palabra y obra apoyó la muestra participando activamente en la misma. De hecho, durante su discurso de apertura dejó establecida la relación entre la educación y el teatro: “El teatro nos proporciona información actualizada, nos muestra acciones simbólicas de nuestra sociedad. Nos refleja, nos cuestiona y nos permite cuestionarnos, nos hace reflexionar, y por ello, nos permite educarnos”. De paso, también tocó un punto que creemos cobró relevancia a medida que avanzamos en la muestra: “Por ello debemos educar en valores que reconozcan la diversidad, la heterogeneidad, el construir vocación de entendimiento. Que al observar al diferente no se le vea como más o como menos, solo diferente pero igual...”¹

Sin duda el plato principal del evento fue el teatro nacional, por el que empezaremos nuestro recorrido, seguido por la selecta representación latinoamericana. Las únicas obras invitadas de fuera de la región fueron *Strazdas*, un recital poético, basado en textos del lituano Sigitas Geda, a través de un pulido montaje por el grupo de su país llamado Rokiskis People’s Theater; una cumplida danza / performance, *Ego - Tik*, a cargo de Asier Zabaleta, de la compañía Ertza de San Sebastián, España, y *Prometeo en blues*, otro unipersonal interpretado y dirigido por Raffaele Schettino, del grupo Groucho Teatro, de Italia, en el que la figura del héroe mítico griego se conjuga con la música norteamericana para remitirnos a la época contemporánea en la que el individuo continúa sometido a la voluntad de los que tienen el Poder.

Perú es uno de los países que llegó a la modernidad presentando por lo menos dos vertientes teatrales enraizadas en culturas diametralmente diferentes: la criolla que tiene su matriz en la colonización española y la andina que refleja las vicisitudes del hombre / mujer indígenas sobre todo de la sierra, de raigambre principalmente quechua aunque, por su puesto, no con carácter exclusivo. Tal como pudimos comprobar durante la muestra, la impresión que el investigador Luis Ramos-García nos dejara durante su paso por encuentros y festivales a partir de los años ochenta, se hacía escueta realidad, bien entrado ya el siglo XXI: “La alternativa opuesta registraba ahora, en y desde las provincias—la probada existencia de un substrato teatral que sobrevivía, más o menos intacto, en las fiestas populares y en el imaginario andino desde la Colonia hasta la época republicana” (2001:xxxviii). Como para darle mayor consistencia al carácter pluri-étnico de la sociedad peruana, fuera de los grupos capitalinos así como los venidos de las poblaciones andinas, se presentó un grupo afro-peruano que,

1 El discurso inaugural completo de José Carlos Dextre se encuentra en http://contenido.ucsur.edu.pe/noticias/news/archivos/Discurso_inaugural_Tercer_Festival_UCSUR_de_Teatro.pdf.

por cierto, clausuró el evento: la Asociación Cultural Teatro del Milenio, con el espectáculo musical *Kimbafá*, bajo la dirección de Luis Sandoval Zapata. A lleno completo, tuvimos la oportunidad de disfrutar de un concierto musical producido con instrumentos sacados de utensilios dedicados a los oficios domésticos, como son las escobas, los cajones y hasta las quijadas de burro, proyectando sus actividades cotidianas en medio de un abigarrado ambiente urbano. Con fuertes reminiscencias a otros espectáculos de esta naturaleza que han recorrido el mundo, como el de origen inglés *Stomp, Kimbafá*, (“quimba” quiere decir ritmo y “estar en Fa”, estar preparado), es una mezcla de movimiento, percusión y teatro. Dividido en sketches breves, algunos de marcada comicidad, se pasa revista a la idiosincrasia de un pueblo que se distingue por su habilidad musical y su versatilidad artística, sobre todo en cuanto a la expresión corporal. Por otra parte, no faltan los estereotipos de rigor—algunos hombres aparecen como irredimibles conquistadores, incapaces de ser fiel a una sola mujer y algunas mujeres, como en otras partes, además de coquetas parecen veleidosas, renovando la imagen de la sempiterna mulata sandunguera, lo que, dicho sea de paso, no restó en lo más mínimo la cálida recepción del espectáculo. Por demás está decir que el sonido bullarengue, el ritmo pegajoso, los colores brillantes y la destreza de los intérpretes fueron aplaudidos con vigor.

Entre las representaciones de la capital que tuvimos la oportunidad de presenciar, se distingue, en primer lugar, el último montaje del Grupo Cultural Yuyachkani, con el sugestivo título de *El último ensayo*, creación colectiva, bajo la dirección de Miguel Rubio Zapata. Los Yuyas nos propusieron esta vez una mirada autorreflexiva que no solamente tiene que ver con ellos mismos, en el contexto de la trayectoria de sus propias producciones artísticas, sino con el devenir histórico en el que están atrapados como ciudadanos del momento presente. Desde el inicio de la obra se van proyectando en la pared de fondo una secuencia de fotografías de “líderes”, empezando con el Che Guevara, seguida por figuras nacionales como el pensador José María Mariátegui, a los que les suceden personajes como Hugo Chávez y Raúl Reyes, el asesinado jefe de las FARC, hasta culminar con el mismo George Bush, entre otros. Se hace evidente el carácter cíclico de la historia que estamos “presenciando” y que, de pronto, se va “convirtiendo en una pesadilla”, como dirá luego uno de los personajes, si caemos en cuenta que todos estos “líderes” pretendían, y algunos pretenden todavía, lo mismo; o sea, en principio, cambiar el mundo “democratizándolo” (son los métodos los que varían). Un sentido de lo absurdo parecería que se va apoderando también de los personajes / actores que están representando / ensayando, aparentemente por última vez, una obra inconclusa, o interrumpida por las pequeñas batallas cotidianas que se libran entre ellos mismos, cual microcosmos de ese “afuera” al que, en última instancia, ya tal parece de manera definitiva, no pueden acceder. No hay duda que la tragedia del “ser peruano” consiste en esa dicotomía que se resuelve en criollo vs. indígena / litoral vs. sierra, con todas sus variaciones de rigor, que se impone ante cualquier representación de una “realidad” unívoca, o lo que pasa por serla. Después de tres décadas de intentar asumir esa múltiple identidad y darle cabida, tanto en el devenir histórico como en los espectáculos artísticos, a ese sempiterno “otro” (el elemento indígena / cholo / serrano, o como se lo quiera denominar)

sin serlo ellos mismos, este “último ensayo” parece caer en el predicamento de lo imposible de la tarea por ser también, ya en plena era de la globalización, un paradigma cultural que se desliza; una imagen que se desvanece ante la representación cada vez más fetichizada, falseada por una mirada “progresista” oficial de carácter nacionalista aunque con fines pragmáticos, por no decir folklorizante y hasta turística. En este sentido, la imagen, anquilosada y caduca, de una Yma Súmac, prodigio nacional del canto, ataviada con un vistoso atuendo incaico, se presta para ilustrar ese doble juego de ser un “otro”, pero ya desprovisto de su condición de ser y estar, para convertirse en un “parecer” y de ahí a su “mitificación” hay un paso, el que el grupo parece dar justamente para llevar a cabo su deconstrucción. De hecho, no solo aparece estratificada, al igual que las imágenes turísticas más populares del Perú como la de las ruinas de Machu-Picchu que la acompañan en la escena, reflejadas también en la pared, sino puesta en un jaula, revirtiendo la mirada del “otro”, del que está afuera, como ya lo hicieran en una de sus obras anteriores *Hecho en Perú*, de la que ésta puede ser, asimismo, un epílogo metafórico.² Yma Súmac, en esta ocasión, desciende de la jaula / vitrina, para ya, de edad avanzada y condecorada al máximo, dar entrevistas, solo que lo hace en inglés al tiempo que es traducida simultáneamente al quechua (por un nativo). En esta nuestra época globalizada, como dijimos antes, en la que también, de paso, se celebra la multiplicidad, tal parece podemos prescindir de lenguas “intermedias” (léase el español) dándose la preferencia a las “culturas” de los sempiternos polos opuestos. En cuanto a los actores, se la juegan en el escenario, desproveyéndose de toda máscara para interpretarse a ellos mismos. Por otra parte, la diestra coreografía grupal cobra a veces visos de personaje colectivo. La música, como en otras obras, es un elemento fundamental—fuera de la interpretación en vivo que da cuenta del adiestramiento profesional al que ha estado sometido el equipo en cuanto al uso de los varios instrumentos musicales que tocan—; aquí se asoman los aires andinos, sin faltar el conato de banda municipal tocando el himno nacional, los valeses peruanos y hasta los boleros. Para aquellos que han seguido la trayectoria del grupo, no solo encontrarán reminiscencias de la mencionada *Hecho en Perú*, sino de otras obras que hicieron impacto en su momento, como *Los músicos ambulantes* y *No me toquen ese valse*, precisamente por el uso de la música como señalamiento crítico. Como compendio de todas estas obras, este *último ensayo* apunta a lo que presentimos es una posición clave en estos momentos críticos de la historia, tal como cuestiona un personaje: “¿se puede hacer un monumento a una silla de ruedas?”. Lo que no solo apunta a la caducidad de todo discurso ideológico a ultranza, sino al problema de la representación en las artes escénicas de una “realidad” que ya sabemos inexorablemente que no llega ni siquiera a ser el “doble del original sino siempre la copia” inacabada del mismo, como asegura otro personaje. Los esfuerzos del grupo Yuyachkani de seguir hurgando genealógicamente en su rea-

2 Tanto en *Sin título*, como en la mencionada *Hecho en Perú*, el grupo experimenta con la idea de la historia como exhibición. La primera es una instalación en la que hacen acopio a un compendio de formas teatrales para revisar la historia del país con el énfasis puesto en la guerra del Pacífico (1879-1883); la segunda consta de cinco vitrinas en las que están expuestos, cual un *Reality Show*, varios prototipos del “ser peruano” en su “hábitat natural”, según por supuesto la mirada del “otro” que queda afuera.

lidad se ven complementados por el grupo Cuatrotablas, en su compromiso por llevar al insigne, como malogrado, autor peruano José María Arguedas a las tablas. Según Hugo Salazar del Alcázar, en un momento dado, a partir de la década de los ochenta del siglo XX, “Arguedas se convierte en una referencia constante. [...] Arguedas como paradigma teatral significa un segundo nivel de encuentro entre teatro y ciencia social. Por abordajes y niveles distintos el paradigma arguediano sigue discurriendo por estos dos ámbitos y por una inacaba[da] utopía política que algún pensamiento de izquierda no logra reelaborar y sistematizar” (1990:22). Sintomático de esta aseveración del lamentablemente desaparecido crítico, que se extiende hasta nuestros días, fue la obra *Arguedas, el suicidio de un país* (2006) que luego optó por el título *Arguedas: los ríos profundos*, dirigida por Mario Delgado Vázquez. La pieza está basada en la novela homónima del autor, así como en su discurso “Yo no soy un aculturado”, que leyera cuando recibió el premio Inca Garcilaso de la Vega. La historia que relata la novela, traspasada a las tablas mediante la oralidad y expresión corporal de cuatro insuperables actores: Fernando Fernández, Flor Castillo, José Carlos Urteaga y Juan Maldonado, nos hace revivir el trágico sino del autor mismo que desde su infancia contempló, de primera mano, el mundo implacablemente subordinado de los descendientes indígenas, y no solo del incanato, por los representantes de la cultura blanca (o criolla) hegemónica. A través del estilizado espectáculo rememoramos a los inolvidables personajes de la novela, al niño Ernesto, al viejo, al pongo-esa imagen despiadada del sometimiento mismo—en descripciones evocadas por una narrativa que, sin embargo, a veces toma prioridad a expensas de la imagen teatral.

En cuanto al elemento indígena, en el panorama nacional teatral, es importante señalar el rol protagónico que están asumiendo varios grupos peruanos que trabajan en quechua principalmente, al destacar en sus obras no solo la habitual “denuncia” de su situación subordinada sino las instancias creadoras que se asoman a sus artes escénicas. Nos referimos a grupos como Chaupimayo de Huancavelica, cuyo espectáculo de creación colectiva, *Cicatrices de la memoria*, bajo la dirección de Alder Yauricasa Verástegui, tuvimos la oportunidad de ver. En la pieza se dan cita los abusos contra su comunidad, ejercidos tanto por Sendero Luminoso como por el Ejército del país, durante el período de máxima violencia que va desde 1980 al 2000,³ al tiempo que se hace evidente que están elaborando su propio discurso artístico, utilizando elementos propios para ello, como son las danzas, los instrumentos musicales nativos y su mitología ancestral. No hay duda que es una importante producción teatral que se está llevando a cabo con entusiasmo durante las últimas décadas, como hemos presenciado en otras ocasiones.⁴ Pero también existe el riesgo de caer en el peligro de asumir una visión ajena que los lleva a representarse a sí mismos como si fueran una

3 Para una reciente evaluación de la “dramaturgia peruana del conflicto interno”, ver Encinas (2007:101-119).

4 Nos referimos al Encuentro Rumbo a Ayacucho 2008, que tuvo lugar del 10 al 19 de octubre del 2004, organizado por Bruno Ortiz León y Mario Delgado Vázquez, en el que tuvimos la oportunidad de ver varios espectáculos en cartelera en la capital así como obras provenientes de Ayacucho y Huancavelica, entre otras regiones. Entre las obras que se presentaron de origen andino descolló *Luces del delirio* del grupo Ruwasunchik, de Huancavelica, asociado con el Chaupimayo, sobre la misma temática de la obra que comentamos aquí (ver Seda 2008).

nueva versión del “buen salvaje”, de manufactura occidental. Una ilustración de este tipo, nos la suministró *La danza del caracol*, del grupo ashaninka El Milagro. La pieza es básicamente una re-actualización del rito de iniciación de un joven cazador que habita en un bosque maravilloso en donde caza espléndidos pájaros, hasta que llega la “civilización” arrasando, de hecho como sucedió, con los bosques lo que produjo la “hambruna”, pues ya no hay “en donde sembrar las semillas”, empujándolos al parecer a “entrar en vicios, tomando aguardiente”, lo que ya es bastante discutible. Por otra parte, la dicotomía criollo vs. cholo no se agota y es con entusiasmo que acogimos la propuesta del grupo de Teatro de la Universidad Científica del Sur, *Don't Call me Cholo*, creación colectiva, bajo la dirección de César Bravo. Es una nueva generación la que está sobre el escenario, y no sólo por su apariencia juvenil sino por el *slang* que hablan, ya mezclado con expresiones idiomáticas en inglés, cual producto de su doble educación recibida tanto en los planteles educativos nacionales como a través de los medios masivos de comunicación norteamericanos, con MTV en primera línea. Así que es el aula misma del centro de estudios que los cobija el sitio del enunciado de la obra, en la que el personal se divide entre los chicos “bien”, provenientes de barrios acomodados como Miraflores o San Isidro, y los “cholos” de los barrios marginales, entre los que además de los descendientes de indígenas se encuentran los de origen asiático y los afro-peruanos. Estamos ante una versión criolla de un *Romeo y Julieta* contemporáneo, aunque se trata también de la “educación” sentimental y social de la heroína. El proceso que tiene lugar en la obra es el de la aceptación, tolerancia y estima del “otro” racial y étnico por parte del que está colocado en un estrato social superior. Por lo demás, al mismo tiempo que la irreversible globalización de signos norteamericanos se hace presente la también imparable, al parecer, cholificación de la cultura nacional, ante la masiva inmigración andina a las ciudades, es una realidad con la que los jóvenes tienen que bregar y aceptar si quieren vivir en un mundo mejor.⁵ De manera similar, *La revolución de los pingüinos*, de Eduardo Valentín Muñoz, con el Grupo Barricada de Huancayo, dirigió nuestra atención a esos nuevos agentes de cambio, como son los movimientos estudiantiles anti-élites, que han hecho su aparición en América Latina de manera reciente. Una de sus tempranas manifestaciones, llevada a las tablas en esta ocasión, fue, en efecto, la llamada “rebelión de los pingüinos”, en Chile en 2006, con la que paralizaron al país exigiendo libre acceso a la educación y poniendo en entredicho la infraestructura del poder tradicional. Otra obra con fines didácticos, o por lo menos ejemplares, fue la creación colectiva *¡Cuidate! Un accidente de tránsito*, bajo la dirección de Paloma Carpio Valdevallano, de la compañía Tránsito-vías de Comunicación Escénica, un proyecto de la Pontificia Universidad Católica. La pieza tiene lugar en un hospital de emergencias, transplantado literalmente a un galpón, en donde el público tiene acceso al cuarto del paciente que, de hecho, se dobla en sala de operaciones. Es una obra preventiva, actuada de manera impresionista, para amonestar a una juventud sobre los efectos nefastos del exceso del alcohol y las drogas. A pesar de estar basada en un caso de la vida real, pasado el efecto de la “novedad” del montaje solo queda una “lección” por momentos monótona y absolutamente previsible. Otros grupos universitarios que

⁵ Sobre la “cholificación” de la cultura peruana vista a través del movimiento de teatro callejero, ver Ramos-García (1998).

estuvieron presentes, esta vez con obras canónicas, fueron el Teatro de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, de Chiclayo, con *Pic Nic en campo de batalla*, de Fernando Arrabal, dirigida por Luz Moreno y el Teatro de la Universidad Privada Antenor Orrego, de Trujillo, con *La Nona*, de Roberto Cossa, dirigida por Bertha Malabrigo, en montajes convencionales sin grandes sobresaltos, aunque afirmaron la vigencia, casi medio siglo después, de textos paradigmáticos que siguen teniendo resonancia en un mundo plagado por las guerras, el autoritarismo y la carestía de la vida diaria. Cierren el cuadro universitario, la compañía de Teatro de la Universidad San Martín de Porres, de Lima, con una versión de *El enfermo imaginario*, de Molière, bajo la dirección de Jonathan Oliveros y el Teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con una adaptación del relato *La isla desconocida*, de José Saramago, escrita y dirigida por Jorge Villanueva, que no tuvimos la oportunidad de presenciar. Completando la programación del país anfitrión, que tampoco pudimos ver, pero que bien vale la pena mencionar aquí, se encuentra la compañía La tropa del eclipse, de Lima, con un trabajo de creación colectiva, *Lúdicus*, dirigido por Alex Ticona, en el que mezclan el arte tradicional del payaso con la “música en vivo, el zapateo afro-peruano, las telas aéreas, burbujas de jabón gigantes y números de ilusión” (Programa).

La representación del resto del continente se inauguró con Chile, que estuvo presente con la obra *La remolienda*, de Alejandro Sieveking, estrenada en 1965 por Víctor Jara, y ahora re-montada bajo la dirección de Raúl Osorio con la compañía de Teatro Nacional Chileno. *La “remolienda”* (término que quiere decir fiesta en un burdel), es la historia de una querencia, la del súbito amor que sienten tres guasos / jíbaros, venidos del monte en compañía de su dominante madre, quien toma la decisión del viaje para despabilarlos un poco, por tres prostitutas, las primeras aparecidas en su camino hacia la “civilización” y el progreso. Pero es también la querencia de un decir, profundamente chileno pues está realizado por dichos y refranes que refleja una sabiduría popular muy peculiar y propia del campesinado, una manera de ver el mundo que conserva cierta inocencia, coronada a su vez por una cueca bien bailada, que también habla de formas tradicionales vigentes. Teniendo en cuenta “la salvación por lo popular” que ha primado en las propuestas oficialistas culturales del país vecino, y no solo durante la dictadura, la obra de Sieveking, calificada de “ingenua” en sus inicios en el teatro, no deja de pulsar acordes bastante irónicos desde la perspectiva de un presente. De hecho, el concepto de la “decencia”, no impuesta por un código social sino humanitario y hasta pre-cristiano, o cristiano primitivo, si nos atenemos al caso de la Magdalena del Evangelio, es lo que prima aquí por encima de cualquier esteticismo folklórico de este segmento de la población. Por otra parte, a las si acaso cándidas prostitutas el autor coloca como contrapeso a los astutos personajes de la madre y la madame del burdel, que encima resultaron ser hermanas. Estos dos personajes son las que llevan el peso de la obra dando paso a un matriarcado que, aunque apoyado por el aparentemente inofensivo formato del melodrama, cuestiona de palabra y obra la validez de la ley del Padre. Al final de la obra, como es absolutamente previsible, los guasos regresan acompañados por sus “flamantes” mujeres al fondo del agro, huyendo de una “civilización” que, aunque simbolizada por el milagro de la electricidad ante la que quedan apabullados y perplejos tanto los hijos como la ma-

dre, no entienden ni comparten prefiriendo ir al encuentro de una inocencia liberadora. El último acto en el camino del regreso en el que uno de ellos arroja a lo lejos los zapatos rojos de tacón alto de su mujer con los que apenas si podía caminar, a pesar de tenerlos ella en la más alta estima, es sintomático del repudio a toda imposición social aun bajo la premisa de la vigente estética occidental. Otras historias de amor, las protagonizó el experimentado grupo Fundación Teatro Estudio Calarca- TECAL, de Colombia, con *Canción breve para una ciudad frágil*, de Crispulo Torres y bajo su dirección. Cuatro son las anécdotas que se suceden en la obra, en épocas diferentes, que van desde el siglo XIX durante la época de la Independencia, específicamente en el período denominado “la patria boba” personalizado en la historia de un presidente desprevenido; pasando por la famosa Guerra de los Mil Días con que comienza el turbulento siglo XX; los años cincuenta, al mediar siglo, con la denominada quizás eufemísticamente “década de la violencia” y terminando en la realidad virtual del momento presente. Subrayada se encuentra aquí la situación de la mujer siempre a la espera de que algo suceda para reactivar su mundo limitado, en muchas instancias, al recinto del hogar y a las actividades domésticas como es el planchar, lavar y escuchar radionovelas las que, como en otras partes, las enajenan por completo de la otra realidad que se libra extra muros. Con mucho humor y despliegue histriónico por parte de los actores, el grupo del país de la violencia hace una brecha en el camino para recordarnos que el amor sigue siendo fundamental para el crecimiento y el desarrollo del ser humano.

La situación de la mujer vuelve a estar presente en *Trazos o bajo el crujiir de un día*, del Teatro Caleidoscopio de Brasilia, en un novedoso diseño, dirigido por André Amaro, que se asemeja más a un cuadrilátero pugilístico que a un apartamento en el que está encerrada la protagonista. Interpretada por la actriz Alice Stefania Curi y basada en textos de Ana Miranda, el personaje nos insta a pasar la noche del Año Nuevo, lo que dura la obra, lidiando con su soledad y la frustración de una vida gastada al parecer sin grandes arrebatos. A pesar del logrado aspecto visual de la obra que por su disposición tiene el potencial de evocar varias situaciones, como el de una gran telaraña que la tiene apresada en sus hilos, no hay un desarrollo escénico del personaje sino más bien una serie de actitudes hacia un texto específico. Por último, en *Comegato*, del prolífico Gustavo Ott, con el grupo de Teatro San Martín de Caracas, nos enfrentamos a otra historia de amor, en la que prima la traición y la violencia. En realidad, la obra narra la zaga de un individuo que en un momento de su vida estuvo ligado a un incidente que cambió el destino de su país. Basada libremente en uno de los compañeros golpistas de Hugo Chávez, en 1992, cuando un grupo de militares intentaron sacar de la silla presidencial al entonces mandatario Carlos Andrés Pérez, la obra detalla el destino irregular de David, ya olvidado de todos, quien opta por la vía delictiva para poder sobrevivir económicamente. Ambientada en una estación de gasolina “como metáfora del país y de ‘la bomba de tiempo’” que puede explotar en cualquier momento, el autor se sirve de las carreras de caballos, uno de los “mitos nacionales” como trasfondo de la misma, al enmarcarla en transmisiones radiales intermitentes desde un hipódromo local. De hecho, la pieza es regresiva en el tiempo, pues empieza con la “Sexta Válida, a las 5:38 p.m.” cuando se desarrolla el desenlace de la misma, que conlleva el asesinato en escena de David, por su propia mujer Natalia, a instancias de su ex-amante y hermano del primero, Rubén, el famoso ban-

dido *Comegato* al que se refiere el título de la obra, hasta terminar con la “Primera Válida, a las 2:57 p.m.” cuando aparecen en escena los tres protagonistas y el público puede finalmente atar cabos. El mundo que se refleja en la obra es uno de profunda violencia en el que se estrellan los anhelos de los personajes, sus luchas y ambiciones, tanto individuales como colectivas, contra la desidia general que se refleja en un estado de las cosas por encima de todo corrupto. El autor se sirve del melodrama, uno de sus formatos preferidos, para darnos otra versión del triángulo amoroso, en esta ocasión cainista, en la que la mujer toma parte activa, acelerando el desenlace y dejando al descubierto su vulnerabilidad anímica y social. El festival estuvo acompañado por la presencia de investigadores y críticos invitados de fuera, entre ellos y ellas, Ileana Diéguez, Marina Gálvez Acero, Luis Ramos-García, Laurietz Seda y la autora de estas líneas, además de investigadores locales como Santiago Soberón, Rubén Quiroz, Sergio Velarde, Luis Paredes y, por supuesto, el anfitrión Percy Encinas. Todos tuvimos la oportunidad de compartir mesas de crítica y algunos impartimos conferencias magistrales. No cabe duda que el festival está llamado a llenar un vacío en una ciudad como Lima, la que con que todo y sus más de ocho millones de habitantes no cuenta hasta ahora con un festival de teatro internacional que saque la cara por ella. Por otra parte, pensamos que aunque es meritoria la intención de mezclar a los grupos universitarios con los profesionales, para que tengan la oportunidad de cotejar su trabajo y exponerse a la eventualidad de una crítica rigurosa; esta medida, al haberse internacionalizado el festival, bien puede ser cuchillo de doble filo por el obvio desnivel de las producciones y la (de)evaluación general que pueda recibir el festival, tanto de la crítica como del público, a partir de esta realidad. Creemos que ambos circuitos teatrales tienen, o deben tener en principio, sus propios espacios y competir más lealmente por la asistencia de un público avisado. Para concluir, nos cabe augurarle al evento un futuro por demás próspero que tienda, como sugería el presidente-fundador de la UCSUR en su discurso inaugural, al conocimiento e integración de un continente en el que prime el respeto por la diferencia y a un intercambio cultural, equitativo e igualitario, con el mundo más allá de toda frontera tanto real como ficticia.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. 1998. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
- Encinas, Percy. 2007. “Una aproximación a la dramaturgia peruana del conflicto interno”, *Ajos y Zafiros: Revista de Literatura* 8/9: 101-119.
- Ramos-García, Luis A. 1998, “El teatro callejero peruano: proceso de cholificación”, *Gestos* 13.25 105-16.
- . 2001. “Introducción: Las voces del interior en el teatro peruano”, *Voces del Interior: Nueva dramaturgia peruana*. Luis A. Ramos-García y Ruth Escudero, eds. Perú: Instituto Nacional de Cultura. xvii-lxxxix.
- Salazar del Alcázar, Hugo. 1990. *Teatro y violencia: Una aproximación al teatro peruano de los 80*. Lima: Centro de Documentación y Video Teatral.
- Seda, Laurietz. 2008. “Tres obras, tres colectivos, una historia”, *Textos de Teatro Peruano* 6: 11-13.

PARA LEER A ISAAC CHOCRÓN

Por Leonardo Azparren Giménez
Universidad central de Venezuela

El debut de Isaac Chocrón tuvo lugar en 3 de marzo de 1959 con *Mónica y el florentino*, dirigida por Romeo Costea. Dos años más tarde, el 13 de enero y el 20 de julio de 1951, estrenó *El quinto infierno*, dirigida por Carlos Gorostiza, y *Amoroso o una mínima incandescencia*, dirigida por Horacio Peterson. El 4 de septiembre de 1963 presentó *Animales feroces*, también dirigida por Peterson, uno de los textos más sólidos e innovadores del nuevo teatro venezolano y, sin duda, una obra imprescindible de la dramaturgia nacional. En esos cuatro años Chocrón esbozó un discurso dramático que consolidó y enriqueció hasta *Los navegao*s (2006). Me refiero a una escritura teatral en la que la experimentación del lenguaje y la constancia en la línea temática ofrecen, por una parte, una riqueza escénica aún no comprendida del todo y, por la otra, una exploración sobre la condición humana que, desde sus inicios, se apartó de los tópicos del realismo social dominante en el discurso teatral venezolano.

El teatro de Chocrón no ha sido objeto de estudios sistemáticos, salvo el de la profesora Carmen Márquez en la Universidad de Sevilla (*La Dramaturgia de Isaac Chocrón. Experiencia del individualismo crítico*, UCV 2000). Tampoco hay investigaciones comprensivas del lugar que ocupa en el sistema teatral venezolano ni del sentido de sus correlaciones con el país no sólo como un conglomerado de clases y conflictos sociales, sino como un universo de seres humanos, en quienes Yo es un ámbito de conflictos y dramas tan importantes como los sociales convencionales.

La Dramaturgia venezolana debió esperar el último tercio del siglo XIX para encontrar un lenguaje próximo al espectador común, en parte gracias al positivismo. Sin embargo, el primer sentimiento dramático de país que hizo posible la aparición de una escritura escrutadora y problematizadora de la realidad tuvo lugar en el contexto de las dictaduras de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez, cuando el sujeto dramático expresó una conciencia crítica de su confrontación con el entorno. Fue la primera crisis periódica hacia la modernidad teatral del siglo XX, cuyos representantes más notables fueron Rómulo Gallegos, Salustio González Rincones y Julio Planchart. A partir de 1958 surgió un nuevo sentimiento dramático de país que comprometió la totalidad de la práctica, del sentido y de la función social del teatro venezolano. Ambos momentos comparten algunas ideas rectoras con las que los mejores de nuestros dramaturgos construyeron el triángulo básico en el que sustentan sus discursos: el país, la familia y el poder, en cuyo centro el Yo del personaje se debate y resuelve.

En este panorama Isaac Chocrón es uno de nuestros dramaturgos más personales. El núcleo de su discurso teatral es la situación del Yo y su relación problemática con la sociedad y el mundo, que generan interrogantes y proposiciones algunas veces transgresoras de los valores sociales tradicionales. Ambas, a su vez, son representadas con una escritura teatral a contracorriente de los modelos nacionales generalmente aceptados. Sin duda, el teatro de Chocrón se inscribe en una tradición textual reconocible y canónica, pero tampoco cabe duda sobre

el carácter innovador de su escritura en el contexto del nuevo teatro venezolano después de 1958.

El tópico preferido para abordar a este autor es el componente autobiográfico de aquellas obras en las que la familia es el núcleo de la acción dramática. Se acepta que los protagonistas de Chocrón encarnan al autor y a su entorno más íntimo, signado por el conflicto de la relación madre/hijo (*Animales feroces*, 1963) y por la muerte progresiva de todos sus seres queridos (*Clipper*, 1987; *Escrito y sellado*, 1993; *Tap dance*, 1999). Sin embargo, también son importantes dos vertientes temáticas que completan su universo social y teatral: las relaciones del Yo del protagonista con el país (*El quinto infierno*, 1961; *Animales feroces*, 1963; *Asia y el Lejano Oriente*, 1966; *Simón*, 1983); y las interrogantes que generan la familia y el país en el Yo, sea para construir nuevas relaciones afectivas y familiares o para renunciar a su condición social en beneficio de una existencia que trascienda las contingencias pragmáticas (*La máxima felicidad*, 1975; *El acompañante*, 1978; *Mesopotamia*, 1980; *Solimán el magnífico*, 1991; *I Reyes I*, 1996). Travesando este universo temático están *Tric Trac* (1967), *Ok* (1968), *La revolución* (1971) y *Alfabeto para analfabetos* (1973).

Chocrón es un dramaturgo que reclama una seria revisión crítica de su temática y de su estilo de escritura. Es necesario prestarle atención a su visión de país, en la que está presente lo que llamamos un sentido dramático de país poco frecuente en nuestros dramaturgos, crítico y doloroso a la vez al punto de dar origen a intensas situaciones existenciales. Es una visión que lo emparenta con Gallegos, González Rincones y José Ignacio Cabrujas. Los protagonistas de Chocrón, al igual que los de estos autores, padecen en sus esferas social e individual una desazón creciente en sus relaciones con los otros, que los llevan a renunciar al vínculo social real para ir tras otro, quimérico, mediante un viaje infructuoso que, en Chocrón, tiene la muerte en el horizonte.

El país según Chocrón está saturado de interrogantes y aproximaciones frustradas. Aunque los personajes van al encuentro social diversas interferencias lo frustran, hasta que en algún momento renuncian a seguir intentándolo. Betsy en *El quinto infierno* se duele amargamente de por qué un país con tantos recursos llega a deformarse por simple negligencia. Su propósito de construirle una imagen positiva con un libro y un ciclo de conferencias a los habitantes de Bordentown (New Jersey, USA) se frustra. Sol en *Animales feroces* también fracasa en su empeño por retomar la relación filial con Ismael, quien se suicida, y por reinsertarse en una familia y en una sociedad que, en definitiva, le son extrañas. Por eso opta por calificar al país como un clima malsano y pegajoso. Es el diagnóstico por ambiciones individualistas de hombres solos que necesitan buscar fuera de sí control y orden, razón por la cual deciden venderlo, como es el caso de *Asia y el Lejano Oriente*.

Su revisión de la ubicación social y existencial del Yo tiene su momento de deslinde en *La revolución*. Chocrón da un gran viraje y asume al sujeto humano en su sentido más pleno, al sujeto humano como lugar privilegiado de las situaciones dramáticas básicas de la existencia humana. Gabriel y Eloy, sus dos personajes, trasgreden cualquier norma socialmente aceptada con sus vidas de travestís. Subvierten el sistema de valores establecido y encaran e increpan sin pudor al espectador, en especial Gabriel, gracias a una acción lúdica cuyo eje

son las tensiones entre dominación y sumisión. El juego trasgresor conlleva, como es lógico, la subversión y la revolución. Cuando ambos llegan a la situación límite de su confrontación, y tienen que encarar sin subterfugios la realidad de sus soledades, toman conciencia de la necesidad de comprometerse consigo mismos y de cambiar. Eloy y Gabriel concuerdan en que la revolución no ocurre en el mundo exterior, sino que debe ocurrir dentro de ellos. Así se juegan la vida, sometiéndose a una catarsis total y asumiendo con la muerte la confirmación de un compromiso de vida.

Lejos de representar un desprecio por lo social, argumento de la crítica que practica un sociologismo mecanicista, la relación personaje/país que establece Chocrón expresa amargura y dolor por no encontrar puntos de conciliación. Son obras, es bueno recordarlo, escritas en la década cuando comenzó el ascenso y la consolidación del modelo democracia/petróleo hegemónico por casi medio siglo. En vez de mostrar marcos sociales en los que el personaje es víctima de un sistema injusto, privilegia la experiencia de su Yo y su sacudimiento interior en el viaje de aproximación a los otros y reivindica su libertad individual. Por eso Pablo, el protagonista de *La máxima felicidad*, afirma que no vive en sociedad sino que ocupa un espacio.

El proceso creativo de Chocrón ha privilegiado en su madurez el diálogo del Yo consigo mismo en una soledad creciente. Su escritura persistentemente experimental alcanzó una economía de lenguaje, cuya transparencia puede confundir y hacer pensar que el autor se distrae en artificios formales en perjuicio de la consistencia temática. Pero lo que busca Chocrón es representar situaciones básicas despojadas de adornos en la estructuración de la intriga y en el empleo de los accesorios escénicos. A partir de *Solimán* sus obras tienen un lenguaje menos adjetivo y son más magras en el diseño de los incidentes de la acción dramática, sin que haya pérdida del sentido de las ideas que le han sido persistentes. Estructura la situación básica de *Mesopotamia* en torno a la amistad y la muerte. En *Solimán* y en *I Reyes I* es en torno a la magnificencia efímera del poder ante la muerte. La riqueza de la plástica escénica en *Tric trac* y en *Solimán* dialoga con la reducción de la subjetivación verbal accesoria. Son obras que impactan al espectador por sus relaciones escénicas lúdicas, estructuradas para acentuar el sentido de sus situaciones básicas de enunciación en relaciones de amistad, amor y muerte.

Esta dialéctica teatral y la depuración de la relación individuo/sociedad es un rasgo poco frecuente en los dramaturgos venezolanos. El carácter lúdico de las situaciones dramáticas y escénicas en las que se desenvuelven los personajes, desde *Amoroso* hasta *Tap dance*, provoca relaciones elusivas y juegos de roles, como en *Tric trac* y en *Solimán*, y la polisemia del lugar escénico de la acción, como en *Asia y el Lejano Oriente* y *La revolución*. Su interés por el lenguaje no ha significado distorsiones y descuidos en la línea temática sino su maduración y consistencia, puesto que el lenguaje escénico no dispersa sino que innova las relaciones con el espectador. En *Simón* Chocrón presenta dos personajes totalmente imaginarios contruidos a partir de dos iconos sacralizados (El Libertador y su maestro). Aunque evocan hechos históricos conocidos, la idea central es el valor de la amistad más allá del evento histórico evocado. En *Los navegao*s el espectador disfruta un lenguaje impecable, en el que

ninguna palabra está desubicada y la acción fluye imperceptible. La economía del lenguaje verbal de esta obra le otorga una traslucida única para reafirmar su obsesión por los valores de la amistad.

El escenario desnudo en el que coloca al actor sin artificios ilusorios sirva para abordar la historia de amor incierto de *Amoroso* o la familia judía Orense y el suicidio de Ismael en *Animales feroces*, su obra emblemática; también para la polifonía performativa de *Asia y el Lejano Oriente*, en la que diez actores representan a los ciudadanos de un país que deciden venderlo para que haya control y orden. En *Solimán*, en torno a una pirámide truncada 20 actores interpretan 38 personajes que representan la fastuosidad de un monarca magnífico consciente de su existencia efímera ante la inevitable muerte. En *Clipper* la casualidad de una vieja fotografía es pretexto para llenar la escena con los en ella retratados para reconstruir una historia personal y familiar. La tierra de nadie de los personajes muertos de *Tap dance* crea una atmósfera evocadora de la vida. La escena es siempre para Chocrón un espacio vacío, como lo pensó Gordon Craig, que llena de formas e historias destinadas a la imaginación del espectador.

Incluso en sus primeras obras, dependientes de modelos más canónicos, Chocrón explora nuevas posibilidades en el lenguaje y rompe con la cuarta pared de manera sutil. Escribe con rigor realista *El quinto infierno* y *Ok*, pero en momentos álgidos que requieren mayor atención del espectador los personajes se abren a una relación más directa con él. Los dilemas del desarraigo de Betsy porque no logró insertarse en la sociedad venezolana y no logra reinsertarse en su pueblo de origen, Bordentown, están rodeados de un lenguaje teatral que apunta hacia una experimentación en la pared de cristal que simula el proscenio. La transacción que acuerdan Mina y Ángela para compartir a Franco, los protagonistas de *Ok*, tiene lugar en un tiempo dramático premeditadamente asocial que concentra la atención en el juego cruel e irónico del tema.

En todas sus obras Chocrón incita la conciencia y la postura social del espectador. Por eso es un autor ante el cual no cabe la indiferencia. Al provocar una relación crítica, es objeto de una discusión que, sin duda, testimonia su trascendencia en el tiempo.

CARLOS FELIPE: MEMORIA Y TATUAJE

Por Rosa Ileana Boudet

Cuando se habla de dramaturgia olvidada, una de las más necesitadas de restitución es la de Carlos Felipe (1914-1975). Carlos Fernández Santana - autor de una columna en *La Gaceta del Pueblo* y crítico teatral y cinematográfico en *Siempre*- conoce como ningún otro la escasa valoración de sus contemporáneos y es todavía víctima de juicios apresurados y superficiales. La crítica es cautelosa al juzgarlo e incluso hoy permanece en la oscuridad una zona de su escritura. Tres de sus más importantes obras “Esta noche en el bosque”, “Tambores” y “La bruja en el obenque”, se publican por primera vez en la edición universitaria editada por Escarpenter y Madrigal, en los Estados Unidos, trece años después de su muerte. Si contamos con la escasa repercusión de *Tambores*, puesta en escena por el grupo Jorge Anckermann (1967) y que “El chino”, premio del concurso de ADAD (1947) fue representada una sola noche y nunca ha vuelto a un escenario como *Capricho en rojo*, premio de ADAD (1948), Felipe es uno de los autores de la República que al decir de Piñera, «araba» en el mar.

Sólo *El travieso Jimmy* (1949), Premio Nacional de Teatro (1951), se estrena por el Patronato del Teatro, dirigida por Eduardo Casado, en funciones populares en el anfiteatro. Vicente Revuelta (Teatro Estudio, 1980) la retoma, se interesa por explorar su “mezcla de identidades” con motivo de una gira a Bulgaria, una de las pocas incursiones de Vicente en la dramaturgia nacional, con relativa poca resonancia a pesar de que fue un éxito de público.

Las confusiones sobre los títulos que escribe y los que se perdieron no parece poder ser resuelta. Por mucho tiempo oí decir a los directores que era ampuloso, declamatorio, picúo y pueril, necesitaban «podar» la cursilería, sentían temor a asumir sus textos como estaban escritos, considerados melodramáticos y *kitsch*.

“Esta noche en el bosque” (1939) es la más antigua de las obras conservadas de Felipe y probablemente la menos comprendida. Premio del Ministerio de Educación en el que Piñera obtiene el primer accésit con “Clamor en el penal” e inédita hasta la edición de 1988, la mayoría de los críticos no la conoce y los que se refieren a ella, como González Freyre y Cid, realizan lecturas apresuradas y no entienden como muestra tan temprano, un caudaloso repertorio de influencias y formas que manejados con sabiduría, configuran pronto su estilo original.

En el primer acto unos jóvenes amigos acuden a visitar a Antonio, poeta que trabaja como publicista e intenta culminar una traducción: Benito, de la alta sociedad, hijo del dueño de un central; Félix trabaja en un bufete y vive por conveniencia con una sesentona y Andrés anuncia su matrimonio por interés con una mujer “de posición”: jóvenes defraudados de los ideales de la primera juventud. Es la única pieza política de Felipe hasta “Los compadres” (1964). Félix caracteriza al director de la publicitaria como “... uno de los tantos que viven del prójimo. Un atrevido sin escrúpulos que diciendo cosas agradables, y andando sobre las espaldas de los infelices, llega a donde quiere [...] Un desvergonzado que comenzó sus actividades públicas arrastrándose por los despachos de los hombres de gobierno” (1988, 70). Y la

época, un momento de “descomposición” sumido en la “mar de corrupción que nos ahoga” (1988, 86).

Pero los amigos deciden desentenderse de deberes y mandatos sociales, comprenden que la juventud se acaba y la vida les impondrá sus leyes. Antonio posterga su traducción, lanza una cubanísima trompetilla a su jefe y se va con el grupo a conquistar la noche con la prostituta Lulú, que ansía unos “zapatos de tisú de plata”. Hasta aquí, el primer acto es fundamentalmente realista y el diálogo recuerda a los calaveras de *El velorio de Pachenco*, de Robreño y Mauri. En el segundo acto, Felipe nos traslada -como cita Escarpenter- a una atmósfera benaventina con estereotipados personajes de la alta burguesía, quienes, como muchos de su teatro posterior, se llaman de forma extravagante o extranjera y parecen extraídos de los melodramas argentinos de los treinta.

Los decorados son divanes, terrazas y balaustradas. Los dos actos entroncan de manera artificial. Loreta decide gozar de una noche de libertad en una casa en la playa y solicita el consentimiento de su esposo Solís. La actitud recta y mesurada de Solís y la virtud de la sobrina Lucía, confinada a un convento, contrastan con el aspecto cuasi grotesco de Rosalía, la criada, y Ana, la pelona, su hija, que padece una «enfermedad» y va a ser recluida en un reformatorio. Escarpenter descubre en los personajes la huella de los hermanos Alvarez Quintero. Se asoma Pepe Pulgas, desvergonzado y pillo, que abre, cual duende o Elegguá, la noche del bosque tropical con sus árboles y su sijú platanero. Para colmo de la artificialidad, Loreta -quien como Palma ha vivido un instante de dicha muchos años atrás- reconoce al “constante protagonista de sus ensoñaciones” en Andrés y la historia de los jóvenes se concatena con la de esta sufrida y obsesionada mujer.

El tercer acto se fragmenta en cinco cuadros. En el primero, Felipe abandona los ambientes burgueses y coloca a los personajes, sin distinción de rango, en el bosque tropical, rodeados de vegetación, tilo, trepadoras y cocuyos. Pepe Pulgas, deslumbrante y hechizado Puck, los conduce hacia Playa Salada. El ámbito se enrarece y la obra se vuelve Maeterlinck o Shakespeare. Ana pelona se transforma, se suelta su cabellera de oro y Benito se convierte en un rayo de luna.

El segundo cuadro presenta a Antonio al frente de una manifestación estudiantil contra la tiranía de Machado y apresado luego por la policía. En el cuarto, Félix y Luis Ernesto conversan rodeados de ninfas. La otrora casta y devota Lucía ansía enrolarse en un barco y “¡sentir cómo tiemblan mis piernas y se erizan mis vellos ante lo extraño!” (110). En el quinto Pepe Pulgas dialoga con su madre muerta mientras Loreta y Andrés hacen planes para el futuro. Pero repentinamente, Loreta reconoce que “esto es una farsa”, destruye lo real-maravilloso, el mundo ilusorio se desvanece y al amanecer, culmina esta noche de epifanía, sueños y deseos truncos.

Su lectura anticipa muchas características de su teatro posterior como su obsesiva insistencia en recrear un sólo y breve momento de felicidad de sus personajes. El barco en el cual Lucía intenta enrolarse -como «La gaviota» de Baralt- prefigura sus ambientes portuarios y Ana pelona, Rosalía y Pepe Pulgas, la legión de desclasados, desvalidos y otros que Felipe refleja en su teatro. Curioso es que no insista después en la temática política, circunscrita a su An-

tonio, solitario y valiente escritor. Felipe tiene veintiocho años, la revolución del 30 fracasa y el premio obtenido en el concurso lo decide por el teatro.

Tambores (1939) es una obra decididamente alhambresca. Felipe se declara deudor del sainete porque “ama al sainete así como es”. Para escribirla, según confiesa, tiene que vencer el terror al “subrayado, al rasgo amplio” y se interesa, algo bastante infrecuente en un autor culto, por el tema afrocubano de Carpentier, Cabrera, Lachatañeré, Guillén, Grenet y Simons. Comienza con el diálogo entre los traficantes de esclavos, Africa, la voz de la Potencia y el Alma del Tambor Africano. El prólogo, según Escarpenter, tiene la huella de O’Neill y *El emperador Jones*, pero su lenguaje inflamatorio no se relaciona con el coloquial del resto de la obra, ubicada en una casa de inquilinato, el solar, locación clásica del teatro popular, “un día cualquiera anterior a 1959”. Los vecinos organizan una comparsa de carnaval y ensayan una obra escrita por Oscar (el mismo nombre del personaje de *Aire frío*), que quiere revivir el areíto, como en su momento, entre otros, Sánchez Galarraga.

La comparsa que según Grenet “canta y baila con el ritmo que marca un juego de tambores de tamaños diversos, esparcimiento de esclavos desde la República”, es clave: “un elemento en la propaganda política, ya que “los cantos, siempre jocosos, propugnaban el triunfo de unos candidatos o la derrota de sus adversarios” (85). Oscar no tiene éxito con su obra, pero la comparsa es un legítimo orgullo del barrio. Entre los personajes, López, desilusionado ingeniero; la santera Marianita; la prostituta Raquel; el chévere cantúa, Mongo; el decimista Pascual; la mulata Concha; el negrito Picuita; Julia, Estelvina y vecinos, vianderos y gente del solar. Sobresalen los tipos del Alhambra como las “catedráticas” que en lenguaje ripioso imitan el habla culta, como en “Los negros catedráticos” los personajes distorsionan la lengua para lograr efectos cómicos. Aparece el *chévere cantúa* o chuchero, junto a otros más elaborados como Concha o Marianita. Eduardo Manet celebra que “[...] el negro, la mulata y el guajiro perfilan sus capacidades humanas elevándose sobre el nivel discriminativo común en la actitud del teatro bufo”. Carlos Felipe logra realizar esa brillante hazaña sin apartarse de la esencia popular que nutre y vivifica la obra”. Aunque la edición de Boulder no lo aclara, estoy casi segura es el libreto del montaje de 1967, conservado por su hermana, la actriz Rosa Felipe, por el énfasis en la problemática de los sesenta y el tema de la emigración. Oscar, cuyo estreno fracasa estrepitosamente, no tiene fe en realizar su destino en Cuba ni López como ingeniero agrónomo. Ambos salen al exilio, ayudados por Concha y Pascual. La primera empeña sus joyas y el segundo le regala su bandurria en una continuidad con el tema de *partir* en el teatro cubano. Sin embargo, los restantes personajes del solar y los integrantes de la comparsa permanecen en el barrio.

En una aparición cursi y radial, el Alma del tambor dice “persigue tu ideal, lucha” (142) y López le comenta que “vendrán multitudes que sepan ver y escuchar” su “areíto siboney” como símbolo cubano. Oscar busca sus horizontes en otra parte, porque “...el límite marino de una isla no se avenía con nuestras ansias de horizontes amplios”. Y proclama “¡El mar, el mar, el mar!” con la fuerza de una premonición. Según el autor, el mar ha sido indiferente, “carcelero implacable de una prisión de cañas” (150). Oscar se despide con pompa de Concha. Un turista en busca de lo exótico aparece accidentalmente, y mientras disfruta de la

música de la comparsa y fotografía los pies de los bailarines, se pregunta cómo puede existir tanta alegría si el barrio vive en la miseria.

“El chino” fue premiada en 1947 de forma insólita, ya que Felipe envía el primer acto al concurso de la ADAD y a los pocos días lee en el periódico que el jurado amplía el plazo de la convocatoria para que el escritor anónimo pudiera terminarla. Gana el premio y nace esta pieza tan sobrecogedora y enigmática, obra maestra según Luis F. González-Cruz, que se estudia en relación con Pirandello y Marcel Proust. Y si la modernidad se inaugura con la escritura de “Electra Garrigó” en 1941, como señala Raquel Carrió, “El chino” es nuestra vernacular *Esta noche se improvisa la comedia*. Si *Electra...* reivindica la parodia y cubaniza el mito griego en una “curiosa avidez en las vías de apropiación de los referentes”, Felipe en su afán de estar al día, en relación con el mundo, hace del acto de recordar de Palma, nuestro *impromptu*, no de Versalles, sino de La Habana Vieja e introduce el teatro en el teatro con el delirio de un repentista. Según Matas: “the performance that she and her friends stage becomes, thus, both psychodrama and magic; it is basically a ritual aimed at effecting an influence on events (or persons, i.e., José whose apparition, like that of Pirandello’s Madame Pace, seems like an emanation of the recreated scenery, action, words.”(44).

La fábula narra la imperiosa necesidad de Palma -de edad indefinida- a la que su marido diplomático “sacó del fango”, de revivir su único momento de felicidad, el que vivió una noche, en el ambiente sórdido de una posada de mala muerte cerca del puerto de La Habana. Durante más de veinte años Palma “representa” para resucitar su encuentro con un marino mexicano de nombre José. Emplea la técnica de teatro dentro del teatro, de larga tradición en el teatro vernáculo y en las obras del Renacimiento, a partir de *El acero de Madrid*, de Lope de Vega. En el primer acto, el interior de la casa se transforma delante de los espectadores -con la entrada de carpinteros, escenógrafos y utileros- en la posada de las calles Damas y Enamorados, enclaves de La Habana Vieja que en casi todas sus piezas son un cronotopo del mundo representado. El director Robert se encarga del artificio y el guión se reelabora en sucesivas representaciones. Juego con el teatro, el acto de representar y la memoria. Los personajes presentes en el episodio de Palma vuelven al escenario ficticio: las prostitutas Alameda y Caridad entonan “Pensamiento”, la canción de Teofilito; Nena la Rubia es convocada a última hora; Renata la Silenciosa, mendiga a quien recogen en los bancos de El Prado, ordena las sábanas y Santizo, actor que interpreta al violinista, se suicida esa noche. Renata compone con Santizo una subtrama, y le recuerda a Palma que su búsqueda podría conducir a la muerte. Por último, el misterioso Chino, dueño de la posada y José, el mexicano del Red Bay.

Los elementos acentúan la artificialidad del hecho con fantasmas de la memoria de Palma. Los planos temporales se entremezclan, el pasado y el presente se enlazan, la representación se interrumpe por un cortocircuito -precisamente en el instante en que aparece José- y Felipe simboliza la búsqueda de la felicidad a través del imposible. Los personajes asisten a una *performance* implacable que califican *divertissement* o “acto” (1988, 167). El Chino rechaza la camisa roja que le asignan, Nena no acata el personaje que le corresponde y realidad e ilusión forcejean para crear una realidad *otra*.

Nunca acabamos de desentrañar el misterio de la obra, que evoca un juego poético, el enigma nunca resuelto del «chino» de su título -alusión al de la charada con treintiséis dibujos en su cuerpo- de la misma forma que nunca sabremos si José, el mexicano, es real o pertenece a los recuerdos de Palma. La evocación es la esencia de la obra. La búsqueda de la felicidad perdida se equipara con el acto de representar.

Matías Montes Huidobro ha escrito quizás el más brillante ensayo sobre la obra. “El chino” es “una charada sin respuesta definitiva” (1973, 114). Palma (el árbol más abundante del monte cubano e integrante del escudo nacional) “...es Cuba, que anhela deshacerse de la realidad republicana que la ha prostituido y busca su ideal martiano que eróticamente es José” (121). Pero lo estremecedor no es que introduzca emblemas de cubanía -el monte, el chino, la palma o el mar- sino que al desplegar su teatralidad y superponer una realidad dentro de otra, evoque una “fijeza” por la cual sus personajes cargan consigo el pasado como “el marino necesita un tatuaje para acariciarlo en la soledad del mar” (190).

Cuando Palma revive junto a José el momento ansiado -su encuentro en el parque la noche de la posada y la promesa de amor- insiste en que necesita volver a representar, porque más que consumir el encuentro, Palma desea buscar. “Si fracaso, si no recuerda el Chino, no tengo de inmediato el medio de conseguir lo que busco, lo seguiré buscando” (164). Efectivamente, el proyecto se frustra, cada quien recuerda a su manera, los personajes ofrecen su versión del episodio y “Palma, por ejemplo, no es ya solamente un portador de la acción, objetivamente entendida, sino más bien -anota García Osuna- una función o un peón regido por la subjetividad del autor con relación al discurso que este dirige al público” (123).

Capricho en rojo (1948) -publicada en 1959- como anota Escarpenter, tampoco ha sido muy entendida. En una fiesta de carnaval de la alta sociedad organizada por el famoso “condesito Soria”, entre condes y damas benefactoras, modistos que propinan injurias contra la aldea que es La Habana, jóvenes disfrazados de Pierrot y Colombina, congas y películas de relajó, Pablo se atormenta por su cobardía. Rechaza una petición de la moribunda Silvia y flagelado por los remordimientos, cree verla en la fiesta entre seis figuras vestidas a manera de «caprichos». Cuando intenta verificar si es la misma que la familia daba por muerta y acude a su casa, la atmósfera dramática no es creíble. No sabemos si Silvia es una alucinación de Pablo (Montes Huidobro) o una aparición extra-terrenal (Escarpenter).

Me inclino a pensar que la contraposición entre ligereza, trivialidad y ostentación de los ricos en el ámbito de una fiesta en extremo frívola, es una elección consciente del dramaturgo que gratuitamente escoge la opereta vienesa, alude a los bailes «zíngaros» y la moda y compara la fiesta decadente -como antes Salazar en “La gallina ciega”- con el ambiente real de los desvalidos y los pobres. Con esa intención Felipe dibuja a Pablo como arquetipo, figura mesiánica guiada por sus instintos de bondad y deseos de ser “un puente hacia las estrellas” (248). De la misma forma que en “El chino” Palma no necesita saber si existe José porque le basta evocar su recuerdo, Pablo encuentra fuerzas y sentido para “realizar una obra que será nuestro orgullo” sólo con acceder, al final, a un fantasma de Silvia.

Los críticos que fueron peyorativos con la obra, nunca la leyeron. La pieza no se desarrolla en uno de los “tantos centros regionales de La Habana” ni Silvia se parece a las heroínas de

Tennessee Williams, como sugiere González Freyre (114). Acusa desmesura, barroquismo, pero nunca endeblez dramática. Sólo Manuel Casal, que reseña la puesta de Francisco Morín, (12 de agosto de 1950), realizada después de «tenebrosas dilaciones», destaca la capacidad de Felipe para el despliegue, seguro de tener el hilo de la acción entre las manos. Hablar sobre las clases altas desde el punto de vista de un marginal, crear una atmósfera de elegancia y baile de salón escenográfica es una característica de Felipe, alguien que no pertenece y se excluye, atípico *outsider*, como el narrador del folletín radial. Los personajes que fuman en boquilla, las mujeres ataviadas con antifaces y tules y las didascalias revelan un tropical entramado de opereta. Un personaje se refiere a esos recursos: “[...] La dama llega al jardín o al salón en busca de su pañuelo o su bolso. Lo encuentra o no encuentra pero eso no viene al caso...”(225).

Felipe está atrapado en su ambición de dibujar personajes que no conoce, extraños que parecen extraídos de las páginas de *Social* o las caricaturas de Massaguer. Sin embargo, a pesar de lo fabricado de las situaciones y la retórica del lenguaje, *Capricho en rojo* logra sostenerse e inquietar a la manera de un atractivo pastiche. Su telón de fondo es una fiesta de disfraces como en “El chino” una posada de mala muerte. Su diálogo, que parece una máscara lingüística o discurso paródico de una lengua muerta, hace de Felipe un precursor de la posmodernidad. En *Capricho...* ocurren fiesta, remordimiento, *blues* y congas y hay insinuantes coreografías, bongoseros dormidos y con toda probabilidad un desfile impetuoso de trajes y juegos de luces capaces de crear esa teatralidad única hecha de relaciones nunca explícitas entre ilusión y realidad, erotismo contenido y ambivalencia.

En “El travieso Jimmy” -premiada en 1948- Felipe experimenta con la retrospectiva de Leonelo anciano hacia su infancia y adolescencia. La acción transcurre en Isla de Pinos. Ahora es imposible darle la espalda al mar, como recomienda La madre de *Capricho...* (“Cuando puedas llévalo bien tierra adentro, donde no puedan ver el mar”) (241). El mar que parece cercar a los personajes, el mar que se podía ver a diez pasos desde Damas y Desamparados, el mar que separa a Pablo de Silvia, rodea a Leonelo niño. La insularidad. Nunca antes una obra teatral ha plasmado tan certeramente la idea de una isla dentro de otra. Cuando Leonelo niño está obsesionado por encontrar la madre ausente y la persigue, idea central de su teatro, la búsqueda del seno materno alcanza lo incestuoso. Leonelo dice “Y cuando toda la isla me haya dicho: ¡No! me iré muy lejos, a Cuba y allí la buscaré y la encontraré, porque esa isla es grande, grande, como si dijéramos miles y miles de cayos en uno solo” (274). La obra se desenvuelve en un ambiente a ratos calcado de las obras del mar de O’Neill, con negras jamaíquinas que hablan en dialecto como Dolly y marinos que cantan *blues* o “Beautiful Dreamer”, de Foster, en una situación altamente teatralizada, pero natural en Felipe. Mientras Leonelo trata de hallar a la madre perdida, Estefanía y Sixto se enfrentan al aduanero Quesada, que hace chistes de relajo ante el agrado de la imperturbable señora y Raimundo y Lila se enamoran plácidamente. La llegada de Jimmy interrumpe la atmósfera bucólica y tranquila. Con su caballera rubia y su ropa rypiada, irreal y fantasmagórico, transforma la vida pueblerina. Su nombre sugiere un extranjero, su conducta, sin dudas, el *otro*. Se inserta trepidante en la vida, trastoca el desarrollo de los personajes, interviene para que

el matrimonio no se separe, Raimundo confiese su amor por Lila y parta en un viaje sin regreso, mientras revela la identidad de su madre a Leonelo, quien madura e intenta otra vida. Irreverente, despiadado y en ocasiones seductor, casi todos coinciden en su carácter misterioso e imprevisto, al crear el caos en el orden, nuevas expectativas y sensaciones. Jimmy actúa como Cupido, celestino o el azar concurrente que teje con hilos invisibles la fortuna de los personajes. ¿Ángel, duende, jiribilla, diablo?

Incluida en la antología de Aguilar (1957), Martí y Cid la consideran muy superior a “El chino” por “el realismo para pintar seres de distinta contextura social, sobre todo aquellos de los bajos fondos, hundidos en el fango [...] en los que coloca ‘un poco de luz’ o una esperanza inalcanzable” (1962, 163).

Capítulo de *Teatro cubano 1902-1959: el enigma de la leontina*, de próxima aparición.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Carrió, Raquel. *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1988
- Casal, Manuel. “Capricho en rojo”. *Prometeo* año IV 24 (agosto-octubre) (1950): 21.
- Escarpenter, José A. “Prólogo”. Felipe, Carlos. *Teatro*. José A. Escarpenter y José A. Madrigal, eds. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1988: 9-62.
- Felipe, Carlos. *Teatro*. José A. Escarpenter y José A. Madrigal, eds. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1988.
- García Osuna, Alfonso. “El chino y la crisis del lenguaje en el teatro de Carlos Felipe”. *Círculo. Revista de Cultura* vol.22 (1993): 119-126.
- González Freyre, Natividad. *Teatro cubano contemporáneo (1927-1961)*. La Habana: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1961.
- Martí, Dolores y José Cid, eds. *Teatro cubano contemporáneo*. Madrid: Aguilar, 1962.
- Matas, Julio. “Pirandello, Proust and El chino by Carlos Felipe”. *Hispanic Journal* 5.1(1983): 43-47
- Montes Huidobro, Matías. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Ediciones Universal, 1973

LA VITALIDAD DE TENNESSEE WILLIAMS

Por Alejandro Michelena

La obra de Tennessee Williams es, en el contexto de la dramaturgia norteamericana del pasado siglo, la que sigue manteniendo una presencia más firme y constante en los escenarios de todo el mundo. Y lo más significativo: la misma está apuntalada por el unánime aplauso de públicos siempre renovados.

La vitalidad del creador de *Un tranvía llamado deseo* se destaca todavía más cuando comparamos su vigencia con la de dramaturgos —muy estimables y notables de una generación anterior— como Eugene O'Neill o Thornton Wilder. Mientras que los textos de estos apenas si se asoman en muestras de escuelas de teatro o en propuestas “de cámara”, las piezas de Williams siguen desplegando su profundidad psicológica y su intensa poesía en exitosos estrenos multiplicados en los centros teatrales más importantes del mundo. Y los nombres de su propia generación casi se difuminan, mientras que el suyo está ya instalado firmemente en el lugar de lo clásico. Su permanencia es comparable, aunque más enfática y definitiva, con la de Edward Albee, el autor de *¿Quién le teme a Virginia Wolf?*.

Pero esto no ha sido siempre así. Hace veinticinco años atrás, en sus años finales cargados de angustia y desolación existencial, y un poco más tarde en los tiempos posteriores a su muerte, parecía que su obra iba a entrar en un fatal cono de sombra.

OBERTURA FINAL CON EFECTO ESCÉNICO

Los últimos momentos de Tennessee Williams se parecen mucho a la secuencia de alguna de las más extravagantes de sus obras. O, más bien: a la caricatura del final de una de sus desoladas heroínas.

En los últimos años su salud era precaria. Pero además lo aquejaba una irrefrenable compulsión hipocondríaca. Gran parte de su tiempo y su dinero se iban en consultas médicas (para reales y supuestas dolencias) y recurrentes visitas al psicoanalista. También se automedicaba: consumía dosis exageradas de pastillas para dormir y otras para mantenerse lúcido. De la depresión pasaba a la exaltación, y para compensar sus impulsos tanáticos exageraba el consumo de alcohol y la promiscuidad sexual, lo que agudizó su real enfermedad cardíaca. Esa noche estaba solo en su departamento de Nueva York. Se sentía muy mal, con la sensación de estar acabado como artista. Le parecía que sus propuestas ya no interesaban, y que los elencos y el público le estaban dando la espalda. Muy lejos estaban sus días de gloria —entre los años cuarenta y los cincuenta—, cuando su estrella llegó a brillar con rara intensidad en el cielo de una fama que parecía eterna.

El sentimiento de soledad, el sentir que todo se desmoronaba, llevó al dramaturgo a refugiarse en el alcohol y los fármacos. Y esa última noche precisamente, intentaba con impaciencia abrir un frasco de barbitúricos. El nerviosismo lo volvía más torpe. No atinaba a desenroscar el tapón. Intentó hacerlo con los dientes, y con un espasmódico esfuerzo lo logró al fin... Pero la propia violencia del impulso hizo que se atragantara con el fatídico tapón. Nadie lo acompañaba, y nadie pudo ayudarlo. Murió asfixiado.

SECUENCIAS DE UNA OBRA ADMIRABLE

El estreno de *El zoo de cristal*, el 26 de diciembre de 1944 por el Civic Theatre de Chicago, marcó el primer y rotundo suceso teatral de Tennessee Williams. La dirección fue de Eddie Dowling, y el elenco estuvo encabezado por Lawrette Taylor. La pieza estaba destinada a reiterar el éxito en escenarios de todo el mundo. El estreno europeo fue en Italia, y estuvo en manos —nada menos— que de Luchino Visconti, con Rina Morelli en el rol de Laura.

La historia de la frágil heroína de *El zoo de cristal*, que siente perturbarse de golpe su pequeño mundo hogareño —en cuyo centro se ubican los animalitos de cristal del título— por la llegada de su hermano y un amigo algo enigmático que despierta en ella esperanzas hasta entonces adormecidas, mostró las potencialidades como dramaturgo de Williams. La pieza tenía todos los elementos adecuados para una alquimia exitosa: la protagonista, personaje entrañable y patético al mismo tiempo; la vuelta al hogar, en el caso de Tom, un precoz Ulises con ansia de volver a partir; la madre, encarnando la firmeza y el hogar y el mínimo cielo protector, pero a su vez lo castrante; mientras que el huésped se asocia a la fascinación de lo ilusorio, de lo que nunca podrá ser fuera de las fantasías enfermizas de la protagonista. La profundidad y sutileza, la precisión logradas en sus diálogos, así como el adensado clima poético, marcaron un punto de inflexión en el teatro contemporáneo. En medio de un ámbito hogareño de aparente medio tono, sin desmesuras, transcurre sin embargo una auténtica tragedia de nuestro tiempo con la cual —haciendo los mínimos ajustes por los años ya transcurridos— millares de espectadores se siguen y seguirán sintiendo identificados.

Un año especialmente significativo para Tennessee Williams fue 1947. En el mes de abril, el Théâtre du Vieux-Colombier de París estrena *El zoo de cristal*, en la que iba a ser la consagración del dramaturgo ante la exigente crítica francesa y el sofisticado público de la ciudad que cruza el Sena. Meses después estrena *Verano y humo* en el Theatre 47 de Dallas, Texas. Y el 3 de diciembre se pone en escena, en el Barrymore Theatre de Nueva York su obra mayor: *Un tranvía llamado deseo*.

Esa puesta, memorable, tuvo dirección de Elia Kazan y el elenco lo integraron Jessica Tandy en el papel de Blanche duBois, el entonces muy joven Marlon Brando encarnando al temperamental Stanley Kowalski, Kim Hunter como Stella y Karl Malden como Mitch. En la versión cinematográfica de la obra, que llegará a las salas oscuras en 1951, los nombres se reiteran salvo el de la protagonista, para la ocasión encarnada en una estrella rutilante como Vivien Leigh.

La acción tiene lugar en Nueva Orleans, ciudad donde las encrucijadas de la historia amalgamaron como en ningún otro sitio de norteamérica identidades contradictorias. Y como en casi todas las obras de Williams, la cultura sureña imanta, vitaliza y subyace en la trama secreta de la acción. El drama se desencadena con la llegada de la refinada y algo decadente Blanche a casa de su hermana, generándose un amor borrascoso con su cuñado, el más elemental Kowalski.

Como lo volverá a hacer en varias de sus piezas, el autor contrapone en *Un tranvía...* su personaje femenino —sutil y frágil, perteneciente a los restos del naufragio de la vieja aristocracia sureña— con un hombre joven y vital, hijo de inmigrantes y en este caso de extracción

proletaria. Lo que atrae a criaturas tan contrapuestas es justamente lo que las diferencia, y en ese mismo móvil que propicia el romance está también la semilla del caos y la destrucción.

El uruguayo Jorge Abbondanza —uno de los más prestigiosos críticos de teatro de Latinoamérica en la segunda mitad del siglo pasado— llegó a afirmar que: “*No solo Blanche sino toda la estirpe de hembras sureñas y marchitas, jadeantes y arruinadas, ha quedado como el desdoblamiento en cadena de Williams, el producto industrial de su artificio y su lirismo, la mejor exposición de su ser interior...*”¹ Con este análisis da una clave de la estética y la propia visión del mundo del gran dramaturgo.

Esta obra magnífica forma parte de la constelación de textos escénicos que han devenido arquetipos porque logran sintetizar de manera precisa los dramas esenciales de nuestra época. Intensidad y poesía, violencia e introspección, verdad y simulaciones, prejuicios y pulsiones inconfesables, son algunos de los ingredientes que la mano maestra del dramaturgo transmuta en creación insuperable.

Los estrenos y el fervor del público se multiplicaron en torno a *Un tranvía...* El 12 de octubre de 1949 se presenta en el Aldwych Theatre de Londres, con la dirección de Laurence Olivier y la actuación de Vivien Leigh (protagónico que fue preludio para su presencia —referida más arriba— en la versión fílmica). El mismo año la dirigen Ingmar Bergman en Suecia y Visconti en Italia (en este caso con Rina Morelli como Blanche, Vittorio Gassman como Kowalski y Marcello Mastroianni como Mitch).

La fecunda trayectoria de Williams, que incluye también la narrativa, tiene otros puntos culminantes. Por ejemplo: *Un gato sobre el tejado de cinc caliente*, obra puesta el 24 de marzo de 1955 en el Morosco de Nueva York, con dirección de Elia Kazan y actuaciones de Barbare Bel Geddes, Ben Gazzara, Burl Ives y Mildred Dunnock. O, en 1961 *La noche de la iguana*, estrenada el 28 de diciembre en el Royal de Nueva York, dirigida por Frank Corsaro e interpretada por Patrick O’Neill, Bette Davis y Margaret Leighton. Y también: *Dulce pájaro de juventud*, que se vio por vez primera en el Martin Beck Theater de Nueva York, de la mano de Elia Kazan y protagonizada por Geraldine Page (en el papel de la belleza crepuscular de Alexandra del Lago) y Paul Newman (como el joven ambicioso Chance Wayne).

LARGO ROMANCE CON EL CINE

La relación de Tennessee Williams con el cine fue larga y constante. Tuvo dos aspectos complementarios: las reiteradas versiones de sus obras teatrales, de por sí todas ellas muy “filmables”, pero también la tarea como guionista. Según su propia confesión fue mucho lo que aprendió en sus habituales incursiones cinematográficas, al punto que traspuso técnicas específicas de ese lenguaje a su teatro. Pero también, según críticos de cine como Maurice Yacowar, la adaptación de sus textos escénicos colaboró a la maduración del cine norteamericano.

Concretamente, la versión para la pantalla de *Un tranvía llamado deseo* fue determinante para que se modificara el rígido Código de Producción con el cual Hollywood venía autocen-

1 En nota aparecida en la Revista del Teatro San Martín (Buenos Aires, N° 55, abril e 1999).

surando sus películas desde hacía décadas. Y si bien los censores lograron imponer varios cortes en el producto final, los revulsivos y potentes diálogos de Williams permitieron —mano directriz de Kazan e interpretación de Brando mediante— que se abriera una puerta para una mayor sinceridad y crudeza en materia sexual por ejemplo.

Por otra parte, Williams se involucraba a fondo en las versiones fílmicas de sus piezas escénicas. El director John Huston cuenta en sus memorias —en relación al rodaje de *La noche de la iguana*— que el dramaturgo “aparecía con bastante frecuencia para ver las tomas”.

También recuerda que intervino reformulando una secuencia que tendía a empantanarse: la joven (Sue Lyon) se empecina en seducir a Shannon (Richard Burton), al tiempo que éste rechaza sistemáticamente sus avances. Williams la reescribió con el detalle de la botella de licor cayendo al piso y rompiéndose sin que el personaje se de cuenta, al punto que camina descalzo sobre los vidrios y en su exaltación no lo nota, al tiempo que la chica decide sacarse los zapatos y acompañarlo en ese deambular sobre los vidrios rotos... La escena resultó, a la postre, una de las más sugerentes de toda la película.