

Convivio y reconocimiento en la II Muestra Latinoamericana de São Paulo

Vivian Martínez Tabares

*A saga de canudos, Tribo de
Atuadores Ois Nós Aqui Travéz*

Viajar a São Paulo, polo emblemático de la escena brasileña, para participar en la II Muestra Latinoamericana de Teatro de Grupo, celebrada del 30 de abril al 7 de mayo pasados, y no encontrar en la excelente y variada cartelera a ninguno de los grupos que desde esa ciudad han puesto al país en el mapa de la escena latinoamericana y mundial –Macunaima, Companhia Teatro de Latão, Teatro da Vertigem, Folias de Arte–, más allá de la sorpresa inicial, me confirmó al paso de los días la fuerza y amplitud de un arte sólidamente respaldado por una práctica viva. La Muestra fue organizada por la Cooperativa Paulista de Teatro que, fundada en 1979, reúne ochocientos grupos y cuatro mil artistas de la escena en São Paulo, presidida por el actor y director Ney Piacentini, un vigoroso activista y promotor teatral y un inquieto cuestionador de la creación escénica y de la realidad. El actor y director Alexandre Roit, soñador quijotesco si los hay, como coordinador general, emprendió innumerables batallas para que la Muestra pueda “andar por sus propias piernas”.

La opción a favor del teatro de grupo, asumida desde la consciencia de la movilidad histórica del concepto, implicaba ya una perspectiva movilizadora de ideas a partir de la confrontación de experiencias diversas.

La II Muestra sesionó en los espacios del Centro Cultural São Paulo, un complejo con varias salas de representación, galerías y otros espacios,

hasta un acceso al Metro que sirvió de escenario a un colectivo de Alagoas, y en otros sitios de la gran urbe, como la Plaza Patriarca, en pleno centro, o la sede del Espacio Fratelli, en una granja a veintitrés kilómetros. Durante una semana de intensa actividad, constituyó un importante espacio de aprendizaje y vivencia compartida para cada uno de los participantes, como contribución consciente al mayor conocimiento del teatro latinoamericano entre los artistas brasileños.

Además de los doce montajes, la Muestra programó demostraciones de trabajo de los grupos, y dos sesiones de debate, uno dedicado al teatro latinoamericano contemporáneo, con intervenciones del dramaturgo, músico y director Reinaldo Maia (Brasil, Folias de Arte) y de los críticos e investigadores Mario Rojas (Chile-EE.UU., Catholic University of America, Washington D.C.) y Vivian Martínez Tabares (Cuba, revista *Conjunto*), moderado por Ney Piacentini; y otro a la dramaturgia en el teatro de grupo, con Sergio de Carvalho (Brasil, Companhia Teatro de Latão) y Raquel Carrió (Cuba, Teatro Buendía), moderado por Marília Carbonari. Y editó un periódico diario, *Latino-Americano* que, conducido por el persistente Lauro Mesquita, logró confrontar durante siete ediciones dos reseñas críticas de cada espectáculo además de entrevistas y reflexiones, en ardua lucha contra el tiempo.

DEL PATIO

La noche inaugural Filhos da Mãe... Terra (Hijos de la Madre... Tierra), integrante del Colectivo de Cultura del Movimiento de los Sin Tierra (que conforman casi cuarenta grupos), presentaron *Posseiros y fazendeiros*, a partir de *Los horacios y los curiáceos*, de Brecht, que no pude alcanzar a ver por la hora de mi llegada. Auténticos trabajadores del campo, insuflaron esperanza y alegría contagiosa y, lejos de un mero discurso propagandístico y de agitación, alcanzaron un alto nivel estético, según opiniones de los colegas Mario Rojas y Márcio Marciano.

La Tribo de Atuadores Óis Nóis Aqui Travéiz (Tribu de Actuadores Aquí Estamos Otra Vez), invadió la plaza pública con dinamismo, intenso colorido, grandes muñecos y música popular nordestina, al rescatar *A saga de canudos*, recreación de *El Evangelio según Zebedeu*, texto de César Vieira que publicara *Conjunto* en su número 54. La historia de Antonio Conselheiro, el líder popular que quiso construir una sociedad más justa, en la que la tierra fuera propiedad colectiva, y que fue reprimido y aniquilado por el poder político, militar y religioso, es contada desde la tradición de la literatura de cordel y de un hermoso simbolismo, curiosa experiencia transcultural desde el extremo sur, que recrean estos “actuadores” de Porto Alegre.

Una manera festiva, inteligente y llena de energía productiva, que se trasmite a los espectadores, de traer al presente un pasaje notable por su componente de utopía emancipadora de la historia nacional y revisar el discurso oficial que ha reducido a sus protagonistas a la locura o al fanatismo, para justificar desmanes y opresiones.

La puesta se debate entre una visualidad esplendente –que deja ver la cuidadosa artesanía del vestuario, la escenografía y el atrezzo al recrear la visualidad tradicional del Nordeste–, y una profusa verbalidad –todo un reto para la calle– y se reiteran un tanto algunas escenas al girar y repetir acciones en busca de alternar la frontalidad en medio del círculo de espectadores.

Óis Nóis... nació como grupo en plena dictadura y, a partir de Brecht y Artaud, combina la calle y un galpón para provocar con sus espectáculos sensaciones reflexivas. Se definen como *actuadores*, impulsan una escuela de teatro popular, el centro de investigación Ferreira do Tribu, y editan la revista *Cavalo Louco* y otras publicaciones, como acciones para conservar la memoria.

Otra experiencia de calle, también de rica rai-gambre popular nordestina, fue la de la

Associação Teatral Joana Gajuru, de Maceió, con *Uma Canção de Guerreiro no Chumbrego da Orgia*, creación del grupo, con dirección de Lindolfo Amaral. Dos historias de la literatura de cordel se representan con humor y sentido picaresco, que recrea cierta cultura *kitsch*, y se articula con la propia tradición musical y danzaria del folguedo de Alagoas.

Percusión, coloridas capas, doble sentido en el discurso verbal y rica gestualidad son algunos de los ingredientes de esta puesta, que dialoga abiertamente con el público, juguetona y diáfana para recrear sencillas historias locales, en las que se mezcla la perspectiva costumbrista deliberadamente *näif* y el acento paródico. Con un lenguaje propio y lleno de giros que validan la oralidad como un espacio de resistencia cultural, arremeten contra prácticas sociales opresivas o alienantes, fustigan prejuicios, la corrupción y la hipocresía, por medio de situaciones que los actores montan y “desmontan” con hilaridad y aguda perspectiva crítica.

Enfrentar desde la platea la labor del grupo Udi Grudi, de Brasília, en *Ovo* reafirma la capacidad del teatro para convertir cualquier materia simple en objeto mágico. Los actores, payasos, excéntricos musicales, en fin... performeros Luciano Porto, Marcelo Beré y Marcio Vieira, dirigidos por la anglo-brasileña Leo Sykes, con extrema sencillez –que no simpleza–, transforman un conjunto de desechos urbanos de la peor especie en la savia que alimenta la vida de tres seres en apariencia desechables, para salvarse gracias a la imaginación, capaz de crear un mundo de relaciones, sentidos y sensaciones que se vuelve verdad teatral también gracias a nuestra expectativa cómplice.

Los rastros del consumismo voraz de la sociedad capitalista contemporánea –latas, botellas, sacos difícilmente biodegradables– sirven para generar situaciones que descubren y hacen aflorar valores humanos, gustos, aspiraciones, virtudes y defectos –como la crueldad–, y el reciclaje se traduce en alegría creativa y precaria, en música que suple la impureza con energía positiva.

En la labor de Udi Grudi hay ingenio y habilidad lúdica, depurada técnica de *clown* –que permite a cada uno explotar su propio ridículo– y eficacia dramática –precisión y organicidad– pero, sobre todo, humanismo sin estridencias; vocación de focalizar la mirada sobre la condición humana de miles de desposeídos, desplazados, que pueblan las calles del mundo; conciencia de la importancia que tiene para el ser humano la capacidad

de soñar, de intentar construir lo imposible como el primer paso posible para lograrlo. Unpreciado y simple alimento como el huevo metaforiza la materialidad, evoca el hambre y dispara la imaginación en una saga trágica y cómica a la vez. *Ovo* confirma que la vida tiene que tener “*borogodó*” –un término intraducible que sintetiza en juego de palabras también el espíritu de un colectivo cuyo nombre deriva de la deformación del *underground* de los 70.

Realismo crudo y sucio se desprende del discurso escénico de *Angu du sangue*, traslación al teatro del libro de cuentos homónimo de Marcelino Freire que, bajo la dirección de Marcondes Lima, presentó el Colectivo Angu de Teatro, de Pernambuco. Desde el título, absolutamente metafórico, se anticipa lo que vendrá en los diez cuadros, casi siempre monologados, que componen la puesta. La recreación de la trama urbana me recordó los ambientes y personajes de la dramaturgia de Plinio Marcos, vistos desde una posición un tanto más cínica, deliberadamente estilizada –y agresivamente sarcástica–, en consonancia con los tiempos que corren, y gracias a la muy efectiva intervención de la música, el diseño y las proyecciones en video.

La banda sonora evoca atmósferas sonoras del cine negro hollywoodense y acentúa el clima de desolada incomunicación y violencia en que se mueven los personajes, a lo que contribuye también el sentido fragmentario de estructuración de los cuadros, como un puzzle sangriento que revela nuevos signos.

La intervención mediática resulta un tanto reiterativa en las primeras historias. En la escena final, las espaldas de los actores ante nosotros nos comprometerán un poco más al sugerirnos que formamos parte del mismo conglomerado social, espectadores de un drama que por repetido se vuelve espectáculo.

Notable la presencia de las actrices Gheuza Sena y Hermila Guedes, esta última distinguida con el más reciente Premio Coral a la mejor actuación femenina en el 28 Festival del Nuevo Cine Latinoamericano por *El cielo de Suely*, de Karim Ainouz, y conmovedora su declaración de principios en el Foro, a favor del teatro como medio de creación esencial.

Aun cuando el discurso de la palabra juega un rol fundamental, y se percibe un lenguaje descarnado que lamentablemente no pude disfrutar en todos sus matices, el acento entre pop y neogótico del maquillaje, los efectos de la iluminación, el valor del gesto y la presencia de los cinco

actores transmiten con elocuencia la sordidez y la humanidad lacerada.

Es notable el trabajo vocal en la interpretación de las canciones, y su compromiso con una estética que, desde la fascinación del artificio teatral, nos sacude.

Una versión agreste y minimal, sintética y en cierta medida de inteligente “antropofagia” fue *A Gaivota (Alguns Rascunhos)*, que realiza el Teatro Piollin, de Paraíba, bajo la dirección de Haroldo Rego, al tomar el clásico chejoviano para leerlo desde sus propios referentes en el contexto sociocultural nordestino.

Curiosamente, a partir de la proximidad con el universo rural de estos artistas, se percibe cómo el discurso más profundo es extraordinariamente fiel al espíritu del autor ruso, y cómo las pausas, los silencios, o la aparente inacción están llenos de sutilezas que cargan a los personajes de energía contenida y de intensas contradicciones.

Sintética, editada y densa, limitada a cinco actores vestidos con ropa similar a la de cualquiera de los espectadores –aunque uno de ellos, masculino, representa a una mujer–, sumamente escueta en escenografía y elementos –sin embargo, escogidos muy en la atmósfera de Chéjov–, esta *Gaviota* que nos llega como en trazos, o apenas rasguños, y que introduce un metadiscurso sobre la propia naturaleza del teatro, insta a reflexionar sobre el sentido de la existencia humana en el contexto de la sociedad contemporánea, desde la depurada belleza y la extraordinaria entrega de sus actores, en especial Nanego Lira y Everaldo Pontes, a quienes pude “descubrir” en un lejano FIT de Cádiz mientras protagonizaban *Vau da Sarapalha*, recreación del universo de Guimarães Rosa.

En julio del 2000 tuve la oportunidad de participar en un taller de Teatro del Oprimido impartido por Augusto Boal y un grupo de sus colaboradores del CTO, de Río de Janeiro, durante el I Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, y disfruté entonces de la presentación de un grupo integrado por empleadas domésticas que encontraban un medio para discutir sus problemas. Ahora pude confirmar cómo el teatro puede ser un eficaz instrumento, divertido y creativo, para contribuir a la emancipación social y humana.

En el montaje de teatro foro *Es mejor prevenir que remedio dar*, construido visualmente según una estética ligada a la cultura popular, cercana a sus hacedores, el colorido constituye una forma expresiva fundamental, y la síntesis de acciones

y movimientos una manera certera de aprehender la convencionalidad de la escena.

Las contradicciones que atraviesa Dalúa para alcanzar una vida plena desde el punto de vista sexual, se cruzan con prejuicios sociales, atavismos religiosos y conflictos de género, que se lanzan al público para, conjuntamente con los intérpretes –ex pacientes de enfermedades mentales– proponer alternativas de solución.

Si en estas formas teatrales lo más importante no es la precisión ni la exigencia estética del lenguaje, sí resalta la capacidad de improvisación que genera en sus participantes el fructífero intercambio con los espectadores, lo que no es sólo un importante aprendizaje de técnica teatral, sino sobre todo elemento de educación ciudadana, al tomar parte activa en una discusión colectiva en la que cada uno, con iguales deberes y derechos, aprende a respetar las diferencias a partir de escuchar al otro, y se esfuerza en contribuir con él a mejorar las condiciones de convivencia y justicia social.

Las intervenciones para corregir la historia, tanto de parte de actores de otros grupos como de una activa espectadora, completaron la dinámica que defienden Boal y sus seguidores con efectividad y energía.

No pudo haber mejor despedida para la escena brasileña presente en la II Muestra que la de estos invitados especiales del Grupo Pirei na Cenna, del CTO de Río. Lo que en mi caso se enriqueció con una breve visita a la sede del Teatro Uniao e Olho, el grupo que dirigido por Cesar Vieira sostiene desde hace cuarentiún años un intercambio permanente con comunidades carentes de la ciudad de São Paulo y promueve la inserción social por la vía de la creación escénica.

Allí, en la cálida sede escuchamos música brasileña y cubana interpretada por los actores, rememoramos encuentros y tuve el honor de estampar la huella de mi mano izquierda en un muro que el grupo ha destinado, en combativa parodia de los controles dicatoriales, para dejar memoria de la solidaridad que promueve el teatro.

LO QUE LLEGÓ DE FUERA

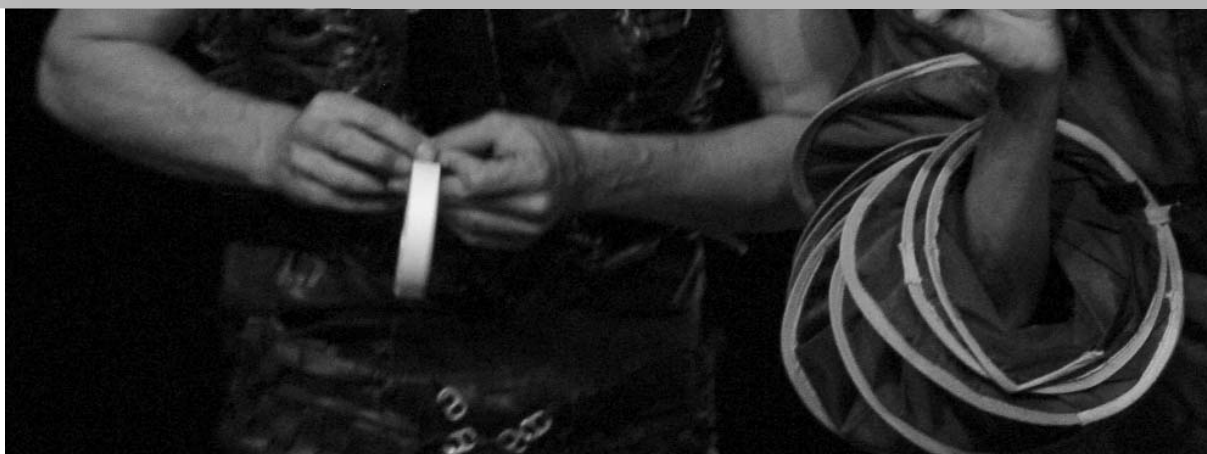
Mi contacto con experiencias recientes de teatro venezolano me ha hecho preguntarme, más de una vez, por qué la escena pareciera no querer reflexionar acerca del intenso proceso revolucionario bolivariano, lleno de contradicciones de naturaleza diversa. Como el teatro vivo se inscribe en el *aquí* y el *ahora*, para discutir tensiones y movilizar ideas y emociones que comprometan al espectador, he extrañado esos vínculos con la vida, con independencia de procedimientos y estilos. Frente a muchos espectáculos desgajados de un sentido de discusión social y humana, *Mackie*, del grupo Escena de Caracas, escrito y dirigido por Delbis Cardona, ofrece algunos elementos de interés.

El modo que el grupo elige para revivir el discurso brechtiano por medio de citas de *La ópera de los tres centavos* y de los textos de las canciones de Bertolt Brecht y Kurt Weill, arma una narrativa verbal que alude explícitamente temas de resonancia social y política como desigualdad, lucha de clases, explotación deshumanizadora, manipulación, los cuales se proponen integrar al

Ovo, Udi Grudi

96

97



lenguaje del movimiento de acuerdo a la vocación multidisciplinaria que defiende el colectivo. Sin embargo, el enunciado queda en ese plano primario, pues hay cierta indecisión en la conformación de la dramaturgia espectacular, ilustrativa o formal en el componente danzario.

Resulta más interesante, a mi juicio, la intervención de elementos y situaciones teatrales que recrean problemáticas de la vida contemporánea. La maleta, como elemento recurrente, sugiere una trama que enlaza migración, evasión, tensión política, lo que pudiera ser punto de partida para exploraciones más esenciales y que, por el camino del gesto y la palabra, conducen a referencias de la memoria colectiva –como el texto en el que un actor repite lugares y evoca sensaciones ligadas a su identidad afectiva.

Los artistas enuncian en el programa la intención de “hablar de la miseria, de cuan vil y miserable puede llegar a ser un país o el ser humano que lo habita”. Me gustaría haber encontrado también su propio punto de vista, dialéctico y por eso orgánicamente brechtiano, frente a esos problemas, tras la apropiación de la palabra.

Mantua, del argentino Teatro Sanitario de Operaciones, elige un espacio singular –la nave del Espacio Fratelli– para compartir con los espectadores y, desde esa perspectiva, procesa *Romeo y Julieta* como singular ensamblaje de efectos y sensaciones audiovisuales impactantes. El discurso se sirve del referente conocido de la historia shakesperiana, utiliza acciones claves a las que añade el pasaje del sueño de Julieta, y construye una dramaturgia espectacular como *summa* de lenguajes de la escena (teatro, pantomima, danza, circo), la sonoridad y la estética de los conciertos de rock y el arte conceptual.

El drama está en lo elemental humano: a cada sentimiento o signo, se enfrenta otro de valor opuesto, o por lo menos diferente. Así, contraponen sueño y pesadilla, hielo que gotea en grandes bloques desde lo alto y fuego que nos pone en estado de alerta, oscuridad y luz, amor y pasión, lirismo y agresividad. Es una experiencia que activa los sentidos, y crea expectativas frente al posible riesgo de lo desconocido.

La palabra dicha es apenas audible, su lugar verdadero está en los textos poéticos que desde la pantalla nos esperan, anunciándonos algo de lo que vendrá, y en los que se crea un guión paralelo a las acciones, a veces contradictorios e irónicos, y capaces, como las imágenes, de proponer asociaciones más contemporáneas y cercanas que la trama de Shakespeare.

Si bien al inicio, la indicación de la pantalla y la música en vivo invitan a los asistentes a bailar, y alguna que otra acción de los artistas establece una comunicación elemental con los espectadores, pudiera intensificarse la participación del público, dispuesto y estimulado, instarlo a un juego más activo, con lo que se amplía el riesgo y el compromiso de los actores en guiar la consecución de la pauta dramática.

El influjo de *La Fura dels Baus*, consciente y manifiesto por el grupo, parece haber sido un impulso útil para que el TSO encuentre un modo de expresión que satisfaga legítimas necesidades estéticas. Sin embargo, soluciones como las del actor que corre hacia el público y le “ataca” con un ventilador portátil recuerdan demasiado una acción similar en *Suz o suz* del grupo catalán, ejemplo que me sirve para sugerirles soltar amarras y volar más alto. La habilidad en construir una teatralidad diferente, la belleza de las composiciones y la energía que generan sus actores permiten suponer que disponen de lo necesario para lograrlo.

Charenton, la ópera bufa de Buendía –encargado de la función de apertura oficial–, cautivó por su elaborada reflexión metafórica sobre la libertad y el debate entre cordura y locura, apariencias y realidad, teatro y vida, que comporta el rico lenguaje espectacular y verbal construido por la tropa cubana bajo la conducción de Flora Lauten.

Múltiples referentes culturales, visuales, sonoros, literarios e históricos afloran en este hermoso discurso, estructurado a nivel dramático por Raquel Carrió, en diálogo con el proceso de



Otra vez Marcelo,
Teatro de los Andes

improvisaciones y búsquedas de la directora y los actores. La puesta examina la complejidad de una revolución, sus causas y consecuencias, los riesgos y contradicciones que involucran de modo raigal a la conducta de los hombres a lo largo de la historia, por medio de una singular lectura del *Marat Sade*, de Peter Weiss. Poder, autoridad, sacrificio y resistencia son puestos en tela de juicio por las armas de la representación, en la que en lugar de locos, son comediantes que se hacen pasar por tales, los encarnan para interpretar los roles históricos recreados por Sade, en un prodigioso juego de espejos y máscaras que procesa citas y devuelve al público señales que provocan un incesante diálogo introspectivo.

La música de Héctor Agüero y Jomary Hechavarría empasta con armonía la banda sonora con la magnífica interpretación en vivo y dentro del conjunto balanceado de actores sobresale, tanto en su dotada musicalidad como en la interpretación dramática, Ivanesa Cabrera en una estremecedora Simone, la esposa de Marat.

El dominicano Gayumba, formado en el espíritu del teatro de grupo hace más de treinta años, y reducido con el tiempo en una pareja de actores –Manuel Chapuseaux y Nives Santana–, defendió la sencillez de su discurso, condicionado por limitaciones objetivas de la realidad cultural de su país.

Por medio de la equilibrada articulación de narración y representación, en la que no faltan jocosas reminiscencias brechtianas, con un mínimo de elementos –la mayor parte reapropiados de su función original en la vida cotidiana–, cuidado en el empleo de la palabra, exhaustivo uso del cuerpo y fuerte acento humorístico, los actores componen un lenguaje de rica teatralidad para las peripecias de *Don Quijote y Sancho Panza*.

Sin alharaca ni elucubraciones complejas, con humor popular que evidencia las huellas de otros montajes –como el reciente y muy efectivo de *Ubú*– esta puesta, con casi veinte años y una larga saga por diversas geografías, conserva un aliento vital que valida su entrañable reflexión sobre la utopía, cada vez más necesaria para que hagamos al mundo mejor.

Y el colofón de la cita lo trajo César Brie y el Teatro de los Andes, de Bolivia, con una espléndida mezcla de creación artística y homenaje político: *Otra vez, Marcelo*, rescata la trayectoria política del luchador boliviano Marcelo Quiroga Santa Cruz, notable intelectual –periodista, ensayista y narrador, ganador del Premio William

Faulkner por su novela *Los deshabitados*–, abogado y líder político, que fue fundador del Partido Socialista, abogó por la nacionalización de los hidrocarburos en los años 60, parlamentario torturado, asesinado y desaparecido en 1980. La historia –escrita por César a partir de investigación documental y de entrevistas a familiares y amigos–, está contada a través de la relación de amor con su mujer, Cristina Trigo, que hasta hoy sigue luchando por encontrarlo.

La obra alude al tema de la soberanía y la propiedad del gas por parte de los bolivianos, tema de discusión actual en Brasil, que no quiere pagar lo que reclaman los dueños de este recurso, lo que dio una especial connotación revolucionaria y subversiva a la presentación en la II Muestra.

César Brie y Mia Fabbri, a lo largo de un espacio escénico más bien estrecho, con los espectadores a ambos lados, conforman una historia que fluye llena de poesía a pesar de que se reproduce, factualmente, parte de la biografía de dos seres consagrados a una lucha difícil. El tono de ternura en la relación de la pareja y el ingrediente de fabulación que aportan los artistas para llenar los espacios más íntimos de sus vidas compromete emotivamente al público desde la belleza de las composiciones –surreales, líricas, coreográficas, humorísticas– y la fuerza de un drama real que aún está fresco en la memoria personal de los sobrevivientes y en el imaginario colectivo de un pueblo.

Brie y Fabbri consiguen encarnar con impresionante verdad a Marcelo y Cristina, y vertebrar, desde una elaborada ficcionalización crítica, un testimonio que es urgente denuncia y eficaz instrumento de enseñanza. Ideario y carne de un continente en franca ebullición emancipadora.

En São Paulo vivimos intensos cruces de lenguajes y felices aprendizajes, experiencias develadas que sorprendían en su diversidad, salas abarrotadas y funciones que debieron repetirse para satisfacer una afluencia creciente de espectadores. 