

TEATRO EN EL DESTIERRO

Apuntes y reflexiones sobre
el trabajo de Teatro Núcleo

Horacio Czertok



Comunidad Editora
Latinoamericana

TEATRO EN EL DESTIERRO

APUNTES Y REFLEXIONES SOBRE
EL TRABAJO DE TEATRO NÚCLEO

TEATRO EN EL DESTIERRO

APUNTES Y REFLEXIONES SOBRE EL TRABAJO DE TEATRO NÚCLEO

Horacio Czertok

CONOCER Y ACTUAR EN LA COMPLEJIDAD



TÍTULOS DE LA COMUNIDAD EDITORA LATINOAMERICANA

Colección Pensamiento complejo del sur

La emergencia de los enfoques de la complejidad en América Latina.
Tomo I, II, III, IV y V. Leonardo G. Rodríguez Zoya (Coordinador)

Colección Pensar la complejidad

Filosofía de la complejidad. Giuseppe Gembillo y Annamaria Anselmo
Complejidad en lo local y lo global. Pedro L. Sotolongo Codina
Música y complejidad. Nicolas Darbon

Colección Conocer y actuar en la complejidad

Experiencias de colaboración transdisciplinaria para la sustentabilidad
Juliana Merçon, Bárbara Ayala-Orozco y Julieta A. Rosell Garcia
(Coords.)
Rolando García y los sistemas complejos. Tomo I y Tomo II.
Leonardo G. Rodríguez Zoya (Coordinador)

Colección Educar en la complejidad

La educación transdisciplinaria. Nahuel A. Luengo y Fidel Martínez Álvarez
Temas de teoría política contemporánea: un enfoque sistémico.
Julio Leonidas Aguirre y Alberto Montbrun

Colección Simulación de la complejidad social

Temas selectos para las ciencias sociales computacionales.
Antonio Aguilera Ontiveros y Norma Leticia Abrica Jacinto

Teatro en el destierro

Apuntes y reflexiones sobre el trabajo de Teatro Núcleo

Horacio Czertok



Teatro en el destierro: apuntes y reflexiones sobre el trabajo de Teatro Núcleo / Horacio Czertok; fotografías de Antonella Gaibiso Pompei; prólogo de Lia Zóttola. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Comunidad Editora Latinoamericana, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

Traducción de: Horacio Czertok.

ISBN 978-987-48927-2-0

1. Teatro. 2. Filosofía del Teatro. 3. Teatro Argentino. I. Gaibiso Pompei, Antonella, fot. II. Zóttola, Lia, prolog. III. Título.

CDD 792.09

Leonardo G. Rodríguez Zoya ~ Editor

Comunidad Editora Latinoamericana

Matheu 1225, Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C1249AAA), Argentina

Tel. +54 911 5001 8099

www.comunidadeditora.org

cel@comunidadeditora.org

Colección: Conocer y actuar en la complejidad

Diseño de la cubierta: Matilde Franzolin - Studio Maat

ISBN: 978-987-48927-2-0



Esta obra se encuentra protegida por derechos de autor © Horacio Czertok y se distribuye bajo Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial - Compartir Obras Derivadas Igual 4.0 Internacional.



Usted es libre de compartir, copiar, distribuir, ejecutar y comunicar públicamente la obra, hacer obras derivadas bajo las siguientes condiciones:



Atribución — Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciante (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o que apoyan el uso que hace de su obra).



No Comercial — No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Compartir bajo la Misma Licencia — Si altera o transforma esta obra, o genera una obra derivada, sólo puede distribuir la obra generada bajo una licencia idéntica a ésta.

Para más información ver aquí: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Si tiene dudas sobre la licencia, comuníquese a cel@comunidadeditora.org

Este libro se terminó de imprimir en *Docuprint*, Buenos Aires, Argentina, noviembre de 2024.
Impresión bajo demanda.

Impreso en la Argentina ~ Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

ÍNDICE

ÍNDICE	9
INTRODUCCIÓN.....	13
El teatro es el arte de luchar	
PRÓLOGO.....	21
PREFACIO.....	27
INTRODUCCIÓN A LA PRESENTE EDICIÓN	31
La revista <i>Cultura</i>	37
CAPÍTULO I.....	73
El teatro en los espacios abiertos	
“Fahrenheit” ayer y hoy.....	73
Los comienzos	79
Encuentro con un hombre extraordinario: Antonio Slavich	82
Pedagogía y práctica teatral: el grupo.....	84
La escuela de la calle. Vidas paralelas.....	91
Una dramaturgia para el teatro de calle	93
De la ciudad a la aldea itinerante: <i>Mir Caravan</i>	115
<i>Quijote!</i> : un final provisorio.....	118
Emigración y teatro.....	122
CAPÍTULO II	127
Tesis y experiencias	
La tercera cara.....	127
Laboratorio teatral y técnicas.....	128
La razón del corazón.....	129

Placer y creatividad.....	130
Teatro y salud mental.....	133
El shaman en la academia.....	143
Teatro en la cárcel: la dignidad restablecida.....	148
Leer el cuerpo como un libro.....	151
El actor: ¿un mentiroso profesional?	154
Maestro y alumno: un drama en varios actos	158
La humildad del minero.....	161
El arte de observar	162
Observaciones sobre la observación.....	165
El “piloto” de Baudelaire.....	166
Sobre el lenguaje del gesto	167
Gesto y máscara.....	169
Gesto orgánico, gesto verdadero.....	171
El gesto invisible.....	174
Teatro y magia	177
Una mirada sobre la estupidez primordial	180
Otras miradas.....	182
La magia en lo cotidiano.....	187
Dios rió	190
La voz del lobo	195
El fuego.....	197

CAPÍTULO III..... 201

El método. De la leyenda a la práctica

Teatro: ¿lugar de la narración o de la experiencia?	201
La situación límite. Peste y magia	206
Agresividad, violencia o Buda en el desierto	211
El conflicto como técnica de investigación	214
De lo cotidiano a lo extra-cotidiano.....	214
Ficción como invención y juego.....	216
La leyenda del Método	219
Digresión introductoria acerca del concepto de improvisación.....	229
La práctica: el ejercicio de improvisación	230

La preparación	230
Del diario de trabajo de María	231
La preparación individual	239
El trabajo con las imágenes	239
Las relaciones	243
La relación social	244
La relación emocional.....	244
El <i>pero</i> que equilibra	247
La relación ético-filosófica	247
La relación ambiental	248
Las motivaciones: el pedido y el por qué	249
¿Qué es un <i>porqué</i> ?	250
La razón secreta, o la estrategia del camaleonte	251
Las razones de los <i>por qué</i>	251
La urgencia de los porqués	252
El telón.....	253
La situación. La necesidad de la sorpresa.....	254
La dinámica del ejercicio	255
La tarea positiva: la actividad	256
Los diez mandamientos de la actividad	257
La razón para venir.	259
La vestimenta.....	259
El estado de ánimo.....	260
Condiciones del estado de ánimo.....	260
La realización del ejercicio	261
Las reglas y objetivos del juego.....	262
La crítica del ejercicio	264
Inconsciente y personaje.....	266
LA PRÁCTICA. TESTMONIOS.....	273
Ejercicio 1: Cristina y Gabriel	273
Ejercicio 2: Mateo y Valerio.....	276
EPILOGO.....	279

INTRODUCCIÓN

El teatro es el arte de luchar[#]

Ferdinando Taviani*

Este libro resume una práctica teatral de más de treinta años, tejiendo dos hilos: el trabajo del actor y la autobiografía de un exilio. Una trama que da variedad y consistencia al relato: relámpagos sobre el drama del teatro independiente argentino pueden acompañar sorprendentes observaciones sobre Stanislavsky, a lo largo de un recorrido que conduce desde los ejercicios donde el actor está solo consigo mismo a los espacios abiertos donde el teatro crea fiesta y protesta en calles y plazas, o se desarrolla en caravanas que atraviesan Europa. Treinta años de teatro en sí mismos no son nada: pueden ser años de ilusión y vanagloria. O de angustiado debatirse. Este en cambio, es un libro lúcido y alegre, da la impresión de que el autor se lanza con alegría en sutiles cuestiones técnicas y en citas científicas y literarias paradójales, sin perder nunca, en el fondo de los ojos, la sombra de las ruinas en cuyos bordes se encuentran el jardín europeo y él, el teatro de los bonitos andamios subvencionados. Podríamos decir que nunca pierde el sentimiento de las antípodas.

[#] Artículo a la primera edición de “Teatro in esilio”, Bulzoni, Roma 2000, revista *L'indice* n°10 – 2000.

* Profesor de Disciplinas del Espectáculo de la Universidad de l’Aquila.

Horacio Czertok, de hecho, trabaja en Ferrara, pero viene de la Patagonia.

A fines de los años sesenta había en Comodoro Rivadavia un grupo de teatro autodidacta y experimental. En la Patagonia atlántica, Comodoro es el centro de la industria petrolífera argentina, un gran oleoducto la conecta con la lejanísima Buenos Aires. Activos pero refractarios, los jóvenes del teatro tenían un espectáculo que desde el título – *Juegos I* – subrayaba el carácter laboratorial y alternativo de su experiencia de grupo. Aunque estuvieran en las antípodas, se parecían mucho a los grupos de teatro anónimos, pero capaces de pensar en grande, que en esos mismos años en Europa nacían en escuelas, universidades, partidos de izquierda, incluso en parroquias. Por fuerza eran también profundamente diferentes: mientras en Europa quien se lanzaba de ese modo en el teatro podía al máximo jugarse la carrera, en el contexto argentino arriesgaba la persecución política. Por la ley no escrita del contrapaso, se exponían además a venenos endógenos particularmente virulentos. Cuanto mayor es el coraje y el extremismo de la disidencia, tanto más fuerte puede ser la tentación de realizar la *idea* violentando las circunstancias. En algunos casos se da como consecuencia una especie de complejo de superioridad moral que transforma la separación en una exaltación inconsciente. Los protagonistas del grupito teatral en la ciudad de la Patagonia tales riesgos no tuvieron tiempo de correrlos. En cambio, su líder, autor de este libro, los vivirá todos, cuando terminado el servicio militar irá a estudiar en la capital. Experimentará sobre su propia piel, fundando el grupo teatral y político Comuna Baires, que cosa significa el complementarse de luz y oscuridad, cuando el trabajo infatigable, la práctica de la independencia y de la libertad se entretrejen con la tiranía del grupo, produciendo al mismo tiempo fuerza, fanatismo, eficacia, rigor moral y autolesiones.

De estas cosas el libro habla más bien callando. Y es justo. La Comuna Baires no era un simple grupo teatral, sino un enclave determinado a realizar los valores de una sociedad basada en los principios del marxismo, luchando contra las huellas de la cultura “burguesa” sobre todo en su interno, eliminando la propiedad privada e incidiendo también en las relaciones interpersonales.

Hizo víctimas entre sus componentes. Pero formó también algunas personas, jóvenes ayer hoy cincuentenarios, que continúan realizando, a menudo en la emigración, la autodisciplina del teatro como investigación artística y arte de luchar. Esconder los lados oscuros sería un falso histórico. Exponerlos, poniéndolos fatalmente en primer plano, sería igualmente falaz. A intentar un relato ecuaníme no pueden ser por lo tanto aquellos que ya han metabolizado esa experiencia extrema. Pero la lucha contra la hostilidad circunstante y contra los venenos endógenos procura, a los pocos que no se rinden ni sucumben, la extraña sabiduría del no-vencedor que sin embargo tampoco fueron vencidos. De aquí el tono de tranquila independencia, de polémica no apaciguada sino pacta, de incorporado saber que enciende estas páginas y da un multiforme sentido de exilio.

De Comodoro Rivadavia había llegado pues a Buenos Aires (estamos en los albores de los años setenta) había comenzado estudios superiores, se había introducido en los ambientes intelectuales, había tenido el privilegio de conversar con Borges (discuten de las paradojas de la censura: cómo deshonra a quién la impone, pero cuánto pueda ser explotada por el artista). Entró en el Centro Dramático, que de vanguardia artística se transformaba en Comuna Baires. Rozó la tragedia en un episodio de secuestro y tortura del cual fue víctima en el febrero del 1974. Era una advertencia explícita. La Comuna abandonó la Argentina. Czertok se quedó, hasta que la situación lo obligó a su vez al destierro.

Ha fundado el Teatro Núcleo, con el que se traslada a Italia, a Ferrara. Aquí recoge aspirantes actores, trabajando dentro de un hospital psiquiátrico abierto a la reforma basagliana. Desde entonces han producido más de veinte espectáculos, no dejando nunca de explorar la dimensión pedagógica e indirectamente terapéutica de la práctica teatral, o sea esa espaciosa región del teatro que existe en ausencia de representación. Con los años se han convertido en un importante lugar de arte y cultura, subvencionado como “organismo estable y centro de producción teatral”, una relación orgánica los enlaza con la Universidad; organizan festivales y grandes proyectos. El más osado fue

probablemente “Mir Caravan”, en el fatídico 1989. Después de muchos contactos la Comunidad Europea decide no financiarlo, juzgándolo prácticamente insensato e irrealizable. Puesto que los soñadores de los teatros anómalos son a veces más concretos y precisos, más competentes de los “competentes” de profesión, el proyecto se realizó, y el balance económico resultó a la par. La aldea-caravana de paz (*mir* en ruso es *aldea*, pero también *paz*) duró cinco meses, viajando de Moscú a París, de primavera a otoño. Cien vehículos, cuatro carpas-teatro, compañías de nueve países, doscientos artistas y técnicos de diecinueve diferentes nacionalidades. Un microcosmos teatral independiente de las instituciones, en mano solo de quién hace teatro. A Moscú le mostraron los espectáculos antistalinistas, irónicos y feroces de los polacos del Osmego Dnia. A Praga le incorporaron en un espectáculo un mensaje grabado especialmente por Václav Havel apenas salido de la cárcel y listo para volver a entrar en cualquier momento. Era el bicentenario de la revolución francesa. En el centro del viaje estaba la presencia y la denuncia de lo que definían “la última Bastilla”: el Muro de Berlín.

El Teatro Núcleo es uno de esos “grupo-festival” hoy siempre más raro, que con pocas personas pueden llenar una semana de teatro, entre espectáculos de sala y de calle, seminarios y talleres. Entre ellos, *¡Quijote!* Creado el año después de “Mir Caravan” ha sido amado por miles de espectadores de muchos países, el Núcleo lo ha representado por casi veinte años (pero es un “espectáculo de plaza”: parece invisible para los espectadores profesionales, los críticos, al menos en Italia).

En esta historia con final feliz no faltan fracturas. No solamente una injusta indiferencia por parte de los cartógrafos del teatro (los paradigmas de las crónicas teatrales, calibrados sobre las “novedades” y las programaciones, son inadecuados para comprender el trabajo con continuidad y profundidad de las microculturas de la escena), sino sobre todo la laceración de un destierro que se hace tanto más sutil, permanente y profundo cuanto más parece cicatrizar en la superficie.

Hace algunos años, *El cruce del puente del Era. Historias y voces de una generación teatral*, de Mirella Schino (Bulzoni 1996) hacía por primera vez la historia de estas experiencias de

grupo iniciadas en los años setenta, centrales en la reflexión sobre el valor del teatro, pero que los lugares comunes relegan en los subterráneos de los fastos escénicos. Horacio Czertok y el Teatro Núcleo asumían desde la primera página en ese libro la función de una perspectiva potencialmente complementaria, una interrogación: “¿Como aparecería la historia de estos años y de estos teatros si el punto de vista fuese puesto en el cruce de un grupo como el Teatro Núcleo? (...) La dialéctica entre la marginalidad y la centralidad del teatro sería diversa, iluminaría una estratigrafía social en gran parte diferente de la que tomará forma en estas páginas”. *Teatro en exilio* da ahora cuerpo y articulación a ese interrogante. Un episodio que se encuentra en ambos libros podría hacer de bisagra: estamos en el marzo del 1977, el Teatro Núcleo representaba el encuentro de los “teatros de base”, en Casciana Terme, un espectáculo sobre la tortura que fue vivida por muchos espectadores -jóvenes de izquierda y teatranes de oposición- como una exhibición acrítica de violencia. Decidieron interrumpirlo. Lo que hacía que los teatros cismáticos europeos se asemejaran a sus hermanos de ultramar ensordecía la percepción de las diferencias históricas y de su dramaticidad. Vista en el espejo argentino la izquierda parecía casi derecha. Por lo cual el destierro, para Czertok y sus compañeros, era doble: de la dictadura militar y de la sordera política de los compañeros europeos.

El Teatro Núcleo no es el único ejemplo de la emigración teatral argentina en Italia. Al cabo de secesiones, fugas y diseminaciones la Comuna Baires sobrevive hoy en Milán. Aislado durante mucho tiempo, en Milán ha trabajado Cesar Brie, un artista maestro de muchos y que ha fundado en Sucre, Bolivia, el Teatro de los Andes, a menudo presente en Italia, artísticamente muy competente y resistente a toda forma de asimilación. En Italia ha trabajado por algunos años un sector del Libre Teatro Libre que se salvó en el exilio, uno de ellos -Pepe Robledo- es actualmente la base del teatro de Pippo Delbono. Cito estos casos no para indicar las esquirilas de una diáspora, sino para subrayar la permanencia de un modo de vivir del teatro como resistencia, forjado en una historia que en el jardín europeo es más bien objeto de desmemoria.

Punto de partida del Teatro Núcleo es el “Método”, o sea el saber acumulado y transmitido por Stanislavsky traducido, reelaborado y difundido en Argentina por artistas exilados o emigrantes como Heddy Crilla. No es el stanislavskismo deshuesado como a menudo se lo entiende aquí entre nosotros, donde algunos persisten incluso en contrabandearlo como ligado indisolublemente al Naturalismo. Es un camino largo en el cual se da confianza a un contexto imaginario para experimentar la posibilidad de escapar a los compromisos obligados, poniendo en práctica una subversión no violenta respecto a la propia persona y a las relaciones sociales en la cual está sumergida. *Dar confianza* no es *tener fe* (con el auxilio de algunas citas de Unamuno, Czertok ilumina muy bien este nudo esencial) porque si el contexto al cual se da confianza es imaginario, la cosa no implica que a éste correspondan acciones también imaginarias. Al contrario, implica autodisciplina real, una ética de las relaciones que toca a los compañeros, a los espectadores y también a los organizadores de espectáculos – y por tanto cambia las circunstancias, traduciéndose en política, economía, organización.

Una sombra atraviesa este libro de Horacio Czertok: la sombra de un monumento a Don Quijote. La reflexión sobre el donquijotismo es el subtexto que da a esta cabalgata teatral, a esta *aventura* –como la llamaríamos si quisiéramos banalizar- el valor de una original consciencia de la escena. ¡La cifra dramática del Quijote!, el “espectáculo de plaza” realizado inmediatamente después del 1989, es una estatua de Don Quijote que apenas inaugurada se pone a vivir. La estatua-hombre recurre a menudo en el teatro, y a veces resulta al origen. Es algo similar y opuesto al fantasma: no la irrupción de un muerto, sino de uno que ya está allí y se activa rompiendo la cáscara de mármol o de bronce. ¡*Quijote!* es el punto de partida de un montaje de atracciones, una alegría sobre las ruinas que circunscribe una pequeña pregunta esencial: ¿qué hacer del Don Quijote dormido – o reducido a un cadaverito- que flota en los laguitos que llenan los cráteres dejados en nosotros por las palabras, las ideas, los libros? Si el espectáculo era la huella, *Teatro en exilio* es el desarrollo. Cuando se da de bruces contra las paredes de la vida organizada, el

donquijotismo es una pena. Pero las prácticas teatrales –sugiere el autor- siguiendo procedimientos indirectos, pasando a través del imaginario y la ficción para rechazar las mentiras y tal vez incluso las ilusiones, pueden evitar que la minúscula esencial pregunta donquijotesca pierda incluso el nombre de *acción*.

PRÓLOGO

Hace un par de años una amiga en común, italiana, la queridísima Augusta Nicoli, nos puso en contacto. Yo no conocía a Horacio, pero cuando nos vinculamos, mi sensación fue que lo conocía desde hacía mucho tiempo. En alguna de las varias conversaciones epistolares virtuales, me contó de su libro, este libro. Me compartió la introducción y a mí me pareció que el libro entero debía contener una riqueza enorme, una curiosa autobiografía. Me comentó que había sido traducido en varios idiomas, pero nunca en español porque no quería que se editara en otro país de habla hispana, que no fuese en Argentina.

El año pasado (2022), cuando Horacio iba a venir a nuestro país, yo ya había avanzado en convencer a Leo (Rodríguez Zoya), otro amigo muy querido, que debía conocer a Horacio, que sería interesante publicar su libro en las ediciones de Pensamiento Complejo porque básicamente compartíamos una cosmovisión, y mucho de lo oído, conversado y visto hasta entonces del Teatro Núcleo, estaba en sintonía con esta manera moriniana de entender el mundo y la vida. Lo invité a que fuera a una presentación que haría Horacio en Buenos Aires, y que aprovecharan para compartir algunas actividades académicas y conversar sobre el libro, que tal vez podía ser un ejemplo de pensamiento y búsqueda del conocimiento complejo. Así fue. Luengo, dice: “La complejidad supone un nuevo proceder del pensamiento y el conocimiento, un nuevo saber y actuar sobre nuestra realidad natural y humana. El método para el abordaje de la realidad compleja no puede ser una receta o un decálogo, sino que tiene que ser, y sólo puede ser, una serie de principios generativos y de

sugerencias para adentrarse en la búsqueda del conocimiento” (Luengo, E)¹. Sin dudas ese libro conlleva esta propuesta.

El libro sugiere un viaje maravilloso hacia itinerarios diversos. Desde la contemporaneidad argentina, compartimos períodos de horror, y también de reconciliación con la esperanza, con el arte, con la locura, con la acción pedagógica. Mucho recorrido teórico y literario también fue parte de lo cercano y conocido: Freud, Laing, Jung, Basaglia, Borges, Cortázar, Piaget, Rosa Luxemburgo, Lacan, el I’Ching...entre muchos otros. Si te lo permites, el texto te va llevando por increíbles aventuras que la tozudez y la honestidad ontológica de estar en el mundo que Horacio ha decidido compartir desde su arte, su ideología, su exquisita formación cultural, histórica y científica que creo, aunque no tenía intención de mostrar, emerge espontáneamente.

Es un texto que permanentemente invita a dejar volar la imaginación con las experimentaciones descriptas, por ejemplo:

De la ciudad a la aldea itinerante: *Mir Caravan*:
En 1989 realizamos un largo viaje, seis meses en camino entre Moscú y París: *Mir Caravan*. Doscientos colegas reunidos en ocho distintas compañías teatrales: con Teatro Núcleo, la Compagnie du Hasard de Blois, con el Grillot del príncipe Madu del Burkina Faso, Footsbarn Travelling Theatre, Licedei de Leningrado, Svoya Igra de Moscú, Divadlo na Provasku de Brno (Checoslovaquia), Osmego Dnia de Poznan (aunque exilado en Italia, huésped de nuestro teatro) y Circ Perillos de Barcelona. Una aldea teatral itinerante con más de cien casas rodantes y campers, cuatro carpas-teatro y un teatro al aire libre, un total de cuatromil asientos. Era un momento histórico particular, la *glasnost* y la *perestrojka* abrían el paso a la renovación política de aquello que se acercaba

¹ <https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/5407/El%20conocimiento%20complejo-Enrique%20Luengo.pdf?sequence=3&isAllowed=y#:~:text=Seg%C3%BAAn%20Edgar%20Mori n%2C%20son%20tres,recursividad%20organizaci%C3%B3n%20y%20el%20hologram%C3%A Itico. Pag. 44>

a ser la ex Unión Soviética, París celebraba el Bicentenario de la Revolución.

¡Imposible de creer ese espectáculo circulante, nómade, cargado de arte, de historias, de interculturalidad, de lenguas diferentes, de costumbres diversas, la vida cosmopolita sobre ruedas en un período de la historia occidental que delineó la vida de occidente hacia otras dimensiones!

Varias cuestiones se hicieron una sopa de palabras, y se convirtieron en una lluvia de ideas, todas son transversales al libro. Las nombro sin orden, pero con el peso que para mí poseen en el texto: *grupo, locura/cordura, dictadura, teatro, exilio, calle, escuela, pedagogía, desafío, innovación, destierro, encuentro, valores, ética, tiempo, trabajo, sorpresa, protagonistas, honestidad, lealtad, compromiso, experiencia, arte, amor, poesía, método.*

Quiero detenerme un instante en el predicado del título del libro, *el Exilio* porque es un término polisémico, cargado de diversas dimensiones que implican condiciones sociopolíticas determinantes en la vida:

Exilio² (del lat. *exilium*).

1. m. Separación de una persona de la tierra en que vive.
2. m. Expatriación, generalmente por motivos políticos.
3. m. Efecto de estar exiliada una persona.
4. m. Lugar en que vive el exiliado.
5. m. Conjunto de personas exiliadas (RAE, 2005).

Según Sánchez Sottosanto (2013), citado por Hochman (2018)³, el exilio tiene origen en el latín, es utilizado como destierro por Cicerón. ¿De dónde viene esa expresión? Las dos alternativas más probables serían que la palabra tuviera origen en *ex silire* («ser obligado a dar un salto») y *ex solare* («ser quitado del propio solar, la propia tierra»), que es la que para él tiene más sentido.

Habitualmente, y sobre todo desde Latinoamérica, se entiende por exilio a la experiencia abrupta que enfrenta un

² según La vigésimo segunda edición del diccionario de la Real Academia Española (2005)

³ | <https://doi.org/10.24215/2314274xe028> <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/trampas>

individuo cuando debe abandonar su país por razones políticas y/o ideológicas. Ese exilio se liga a la presión real de un Estado opresor, muchas veces militarizado, que amenaza la integridad física del sujeto debido a diferentes posturas de pensamiento o de acción. En ocasiones, la persona marcha al exilio por recomendación o por amenaza directa del Estado⁴.

Lo indiscutible es que el exilio es determinante en la condición humana de quién ha debido asumirlo, ya que es una forma de marginación política institucionalizada en la historia de Latinoamérica. Dicha práctica ha sido recurrente para eliminar individuos o grupos de personas del medio social de un país o conjunto de países⁵.

Deleuze dice desde la teoría de las multiplicidades, que no es otra cosa que la multiplicidad de dimensiones para entender la complejidad de la realidad. Afirma que “las multiplicidades son la propia realidad y no suponen ninguna unidad, no entran en ninguna totalidad y tampoco remiten a un sujeto. Las subjetivaciones, las totalizaciones, las unificaciones son, al contrario, procesos que se producen y aparecen en las multiplicidades”⁶. La realidad se desarrolla de manera rizomática, y allí hay procesos en movimientos de territorialización, desterritorialización que se expresan como líneas de fuga desde donde se construye nuevas reterritorializaciones. El Teatro Núcleo, atravesó este proceso y de esta manera, esa línea de fuga que se consolidó en lo experiencial derivó en otro modo de estar-siendo teatro a partir del exilio. La posibilidad de encontrar en la línea de fuga la oportunidad de crear y transformar y reterritorializar el hacer.

Czertok se ve sacudido profundamente por el exilio, tal vez es lo que lo hace cambiar sus objetivos como actor (aunque continúan siendo sociales) y como creador. Su obra se vuelve más comunitaria aun, incorpora elementos autobiográficos; investiga sobre los quiebres y los pliegues que el exilio provoca en los seres

⁴ [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/74092/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y#:~:text=La%20palabra%20exilio%20viene%20del,procedente%20de%20solum%20\(suelo\).Pag. 18](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/74092/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y#:~:text=La%20palabra%20exilio%20viene%20del,procedente%20de%20solum%20(suelo).Pag. 18)

⁵ https://es.m.wikipedia.org/wiki/Exilio_pol%C3%ADtico_latinoamericano#:~:text=El%20exilio%20es%20una%20forma,pa%C3%ADs%20o%20conjunto%20de%20pa%C3%ADses

⁶ <https://reflexionesmarginales.com/blog/2016/07/01/concepto-de-multiplicidad-y-filosofia-de-la-matematica/>

humanos y cómo esto interfiere en la creación teatral y en los signos de la escena espectacular. En una entrevista realizada a Czertok (Ferrara, 2017), comenta que, si bien el exilio fue una situación dolorosa, también les dio la posibilidad de desarrollar su trabajo en Italia, sin experimentarlo como una tragedia⁷.

Y entonces, “¿Que es Teatro Núcleo? Un laboratorio teatral. No un recinto azulejado: más bien un modo de estar en el mundo, de vivir las relaciones consigo mismo y con los demás. Es una escena en la calle, o trabajar por horas sobre un gesto, el modo en que se toma un café en el bar. Si el teatro es síntesis de vida, no podemos circunscribir la búsqueda a la experimentación dentro de ninguna frontera. Como el universo es el laboratorio del poeta” (cf. pág. 130 de este libro).

La experiencia ha demostrado que es posible definiciones desterritorializantes, que puedan moverse y crear nuevas cartografías en el sentido de Deleuze-Guattari, lo que genera la cimentación de nuevas formas de crear y recrear potencias de resistencias, en una suerte de transformación cultural de la que habla Czertok desde el laboratorio teatral, desde la técnica y desde el actor guía. El teatro de exilio cambia la óptica de las relaciones teatrales, dentro y fuera de escena.⁸

El teatro así entendido sería un dispositivo en el sentido Foucaultiano que tiene la potencialidad de desestabilizar o denunciar un cierto estado de cosas haciendo que sus personajes se desenvuelvan y reaccionen emotivamente frente a una atmósfera afectiva específica producida por las relaciones de poder, los intereses y la ideología del *statu quo*. En este marco conceptual, el teatro resulta un objeto privilegiado, puesto que pone en juego la capacidad política de los afectos que, en la escena, tensionan la relación entre el poder, el conocimiento y la resistencia que presentan los personajes.

El teatro se convierte en un objeto aventajado para brindar conocimiento del contexto histórico-político que revelan los afectos. La escena a través de los afectos construye una lógica que

⁷ <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/8273/8471>

⁸ <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/8273/8471>

expresa lazos sociales y luchas políticas que se expresan en las emociones, los deseos, los recuerdos y la memoria⁹.

Por eso y mucho más, este libro debiera ser leído por jóvenes que no conocen mucho de nuestra historia reciente, por quienes estén interesados en aprender sobre teatro, por quienes se animen a caminar a contrapelo de los que pretenden hegemonizar la vida, lo cotidiano; por operadores de salud, por educadores, por todo el mundo que piense que no hay recetas para vivir y hacer, siendo leales a los valores elementales de la vida, por los que creen que otro mundo es posible. Sin duda es un libro de pedagogía teatral y de la vida.

¡Que lo disfruten tanto como yo!

Lia Zóttola

9

<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2654/4615#:~:text=La%20biopotencia%20%E2%80%93personificada%20en%20Jos%C3%A9,clasificar%20y%20jerarquizar%20la%20vida.>

PREFACIO

En este libro conviven textos escritos en tiempos y con funciones diferentes. He organizado los materiales como un mosaico de manera que, manteniendo su aire original, adquieran un sentido de conjunto. La palabra destierro define no sólo la condición que nos determinó el golpe de Estado de los generales argentinos y sus cómplices civiles en 1976. El teatro en sí tiende a desterrarse del mundo, y el teatro de calle o mejor de “espacios abiertos” que hemos creado es un destierro voluntario del teatro de piedra, con el intento de volver a encontrar el mundo perdido por el teatro. Teatro desterrado también del espectáculo mismo, cuando se revela necesario en los lugares donde se manifiestan seres humanos en crisis.

Teatro Núcleo es el grupo que hemos creado en el 1974 para realizar nuestras ideas sobre el teatro. Salvo excepciones que se relacionan con los temas que tocamos, no nos ocupamos aquí de los espectáculos ni de su poética.

Aunque provenga de una práctica teatral, este libro no se dirige sólo a estudiosos y gente de teatro. El trabajo del actor sobre sí mismo, sobre las relaciones con los otros actores y con los espectadores involucra muchas ramas del saber o del hacer. Podrá acaso fastidiar el recurso a la fisiología o a la neurociencia para comprender ciertos fenómenos. Es verdad que no somos sólo electroquímica, pero sería tonto y en ciertas situaciones, irresponsable ignorar su conocimiento. El teatro no es una ciencia, pero nada impide que interroge a las ciencias que

pueden ayudar a comprender, y a profundizar, su esencia y su mirada.

Al describir ciertas situaciones, un conflicto de difícil solución ha sido provocado por el idioma en sí mismo. La estructura del lenguaje implica una *forma mentis* que excluye algunos conceptos y condiciona otros. No existe, por ejemplo, una palabra para esa entidad única que es el cuerpo, la mente y el espíritu: para nosotros no existe tal dicotomía, lo cual nos obliga a hacer permanentes declaraciones de principio o inventar neologismos como "cuerpo-mente".

En los textos aparece a menudo la cuestión de la dimensión terapéutica del teatro. Cuando en nuestro trabajo en el campo de la salud mental se obtienen resultados positivos, nos alegramos, pero no es lo que buscamos directamente: somos esencialmente teatrantes y nuestro acercamiento es siempre desde lo teatral. Tratamos de establecer una colaboración dialéctica con los operadores, personas que por rol o función se ocupan de otras personas, como psicólogos, enfermeros, asistentes sociales, educadores: muchos han elegido confrontarse con nuestro trabajo, encontrando estímulos y conocimientos útiles.

Las experiencias que han inspirado este libro han sido en gran parte realizadas en colaboración con Cora Herrendorf, cofundadora de Teatro Núcleo.

A Liliana Duca y a Renzo Casali debo el conocimiento del Método y junto a tantos inolvidables compañeros la práctica de teatro y de vida en el grupo que creó la Comuna Baires.

Tuve el privilegio de conocer a Eugenio Barba, cuyo teatro nos ha abierto nuevas vías. Él y sus compañeros del Odín Teatret fueron un gran apoyo en los primeros años europeos del Núcleo. Un recuerdo afectuoso para Fabrizio Cruciani, amigo y guía que no podrá leerme, pero que me impulsó a escribir.

Durante dos años he trabajado con Klaus Liebig, responsable de la edición alemana, forma y contenido de este libro: su colaboración y estímulo han sido determinantes.

En los años se han sucedido varios cambios. Para la edición inglesa, la editorial Routledge después de un atento estudio nos propuso algunos cambios, que resultaron fundamentales, bajo la dirección de Martin Holbraad, de la Universidad de Londres.

A los compañeros de Teatro Núcleo, todo mi amor.

INTRODUCCIÓN A LA PRESENTE EDICIÓN

En italiano no hay equivalente a la palabra destierro. La palabra destierro es mucho más significativa que exilio, transmite el dolor del arrancarse de la propia tierra. Por eso traducimos *teatro en el destierro* el libro que en Italia publicamos con el título *teatro in esilio*.

El 14 de febrero de 1974 por la mañana temprano Horacio salió de la casa de la Comuna Baires en la calle Tacuarí para ir al Ministerio de Relaciones Exteriores, ya que la comuna programaba una gira en Europa y quería hacerlo en representación de nuestro país. No llegó nunca a esa cita. A las tres cuadas un Ford Falcon verde le frenaba al lado y tres hombres lo empujaban adentro, lo encapuchaban y lo tiraban al piso. Lo llevaron a un lugar que nunca pudo identificar donde lo desnudaron, lo ataron al elástico de una cama y lo picanearon durante el día y la noche. A ratos le sacaban la capucha para que pudiera ver la carpeta de apuntes y recortes sobre la trayectoria de la Comuna en Argentina y en la reciente gira italiana. Había minuciosos apuntes sobre asambleas, que podían provenir solo de micrófonos o de bocinas. Bolches, subversivos, anticristos, judíos de mierda, pervertidores de la familia. Todo el proyecto de la Comuna de hacer la revolución a partir de las propias vidas, aboliendo el dinero y la propiedad privada y poniendo el arte teatral al centro y comunizando todos los aspectos de las relaciones trasudaba de esa carpeta convertido en un acto de denuncia. No era un interrogatorio, sabían más cosas que él mismo. Alternaban las lecturas y las burlas con una amenaza especial: después les iba a tocar a su hijo de menos de un año y a su compañera, que esperaban en la pieza de al lado. El tiempo se

fundió en un hoyo negro, pasaron tantas cosas, la última fue encontrarse de pie contra una pared, sin la capucha, temblando y sucio, frente a uno cuya cara nunca podrá olvidar que le apuntaba una Ballester Molina .45 y que le tira, trueno tras trueno las balas deshacen los ladrillos a su lado y ellos ríen. Lavado y vestido lo enchufan en el Falcon y lo tiran en Retiro con un aviso a la Comuna: que se vayan, la próxima irá en serio. Habían telefonado a la Comuna para decir que lo tenían ellos, que no hicieran nada si lo querían volver a ver vivo.

Los heroicos líderes de la Comuna se habían tomado el raje. Los comuneros no sabían qué hacer. Se organizan asambleas patéticas en sitios falsamente seguros donde el líder anuncia que a él lo habían amenazado por teléfono y que había sufrido en silencio para no asustarlos. Flor de boludo, si lo hubiera dicho se habrían podido tomar medidas de seguridad. Y quién sabe si era cierto, si no era nomás un boleto para reequilibrar el peso que había adquirido Horacio torturado a sangre, caminando vacilante con bastón y anteojos negros, que había sufrido martirio por todos ellos.

De hecho, las señas de la tortura quedarán en Horacio para siempre. Una costilla abollada, la uña del pulgar izquierdo rota a lo largo, pero sobre todo el oído derecho medio sordo y con un sonido agudo, un acufeno, de modo que nunca pueda olvidar. Otras huellas en el alma, en las pesadillas que vuelven muchas noches, especialmente cuando se acerca un viaje a la Argentina.

La noticia del secuestro y tortura de Horacio había cundido en Italia y entre los familiares de un chico francés que se había venido con nosotros de vuelta de la gira europea, que pusieron inmediatamente a disposición treinta pasajes para que la Comuna huyera a Europa. La Comuna Baires se tomó el buque. Los disidentes, que no habían querido huir, fundaron la Comuna Núcleo, como consta en el editorial del tercer número de *Cultura*, la revista que nació para continuar el trabajo.

La revista continuaba una tradición del teatro independiente argentino, la necesidad de contar con un órgano de difusión que reflejara intenciones, programas, proyectos, que hiciera conocer textos y metodologías, que construyera la historia de la propia existencia y la del movimiento social del que formaba parte.

Cultura era también un trabajo. Los integrantes del grupo que no tenían ocupación podían venderla y obtener así un rédito, aunque escaso. Para valorar más exactamente la importancia de *Cultura*, tengamos en cuenta lo que era la difusión de las ideas y los hechos en los tiempos ante-Internet. Se dependía de lo que los órganos oficiales decidían que era importante o necesario difundir. Hoy basta *googlear* para acceder a todo lo que pasa, entonces no.

Fundamental para la vida de la revista fue el encuentro con Juan Andralis (Nacido en Grecia en 1928 a los cinco años viajó a la Argentina. Después de la Escuela de Bellas Artes, en 1947 ingresó en el taller del pintor Battle Planas. En 1951 se instaló en París, donde se vinculó con algunos de los integrantes del movimiento surrealista, como Andre Breton y Benjamin Peret, Adrian Frutiger y Cassandre. Sus estudios acerca de la alquimia y el origen del símbolo lo acercaron al budismo y se convirtió en discípulo de Szoun Wou-Koung. A fines de 1964 regresó a Buenos Aires y realizó un extenso trabajo de divulgación de los principios surrealistas junto a Mario Pellegrini. De ese periodo data su publicación de *Carta a los poderes*, de Artaud, y *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*, de Sade. Participó como gráfico en el Instituto Di Tella, fundado en el 1958. Con el golpe militar de 1966, Juan Andralis abandonó el Instituto y desde entonces trabajó como editor en su imprenta artesanal El Archibrazo, en la calle Mario Bravo. Falleció a causa de un accidente doméstico en 1994).



(de izq. a derecha Horacio Czertok y Juan Andralis en el taller de Mario Bravo, 1974).

Juan había tenido que volver de París para hacerse cargo de la imprenta fundada por su padre. La imprenta vivía sobre todo de la producción de publicidad farmacéutica de gran calidad. En los tiempos muertos Juan hacía vivir las publicaciones de sus Ediciones Insurrexit, programas de teatro, libros de poesía. Llegamos a él simplemente para venderle la revista. Juan la consideró con sospecha y dijo “la idea es muy buena, la comunidad teatral, pero la revista es feísima. Una buena idea tiene que tener una presentación adecuada”. Nació una discusión, sobre el hecho que el grupo no tenía recursos para hacerlo mejor. Y Juan: que lo habría hecho él mismo. Que le habríamos pagado como pagábamos al viejo impresor. Desde ese momento cada número fue una nueva aventura para el grupo, que se instalaba en la imprenta para ocuparse de la encuadernación, con la supervisión de la gente del taller. La encuadernación costaba tanto cuanto la impresión misma de la revista y se hacía en otra parte. Aprendimos a hacerla nosotros. No solo para ahorrar, sino para participar manualmente en la producción de nuestra voz.

Hoy en tiempos de la tipografía digitalizada es imposible comprender la belleza de aquel proceso. Las máquinas

(Heidelberg planas, *trueno 1* y *trueno 2*) imprimían hojas de 8 carillas cada una, el famoso sedicésimo. El tipógrafo componía manualmente cada hoja, utilizando las columnas de líneas de plomo compuestas en el linotipo, los títulos confeccionados con las letras individuales, las imágenes impresas en los clichés fotoquímicos. La imprenta a tipos móviles había cambiado poco desde Gutenberg. Cada página una vez compuesta era entintada para hacer la prueba de impresión. Gravemente estudiábamos con Juan y el tipógrafo el resultado, se aportaban correcciones, se imprimía. Qué sensación maravillosa, temblaba de veras la tierra cuando el *Trueno* comenzaba finalmente a imprimir, tirábamos tres mil cuatrocientos ejemplares, y había que esperar la próxima página. Había siempre un tablero esperando, y el mate. A Juan le gustaba el ajedrez, me contaba de algunas memorables partidas con Duchamp en el famoso año que pasó en Argentina.

El papel era un problema. Era caro y cargado de impuestos. Vamos a *Crisis*, una extraordinaria revista que reúne los mejores escritores y artistas latinoamericanos. Horacio cuenta: “Hablo con el amigo Haroldo Conti, que trabajaba allí como redactor, me entrega una carpeta con materiales del Libre Teatro Libre para un artículo que no tenía tiempo de hacer, que lo hiciéramos en nuestra revista y me pasa a Eduardo Galeano, que era el jefe de redacción. Le explico el problema del papel, me hace hablar con Federico Vogelius, el propietario. Me dice no hay problema. Me da la dirección donde tengo que ir con un camión: nos regala una bobina de crujiente papel escandinavo con marca de agua, el que usaban para *Crisis*. ¡Vuelvo orgulloso con la noticia, imprimiremos Cultura con el mismo papel de Crisis!”.



Comuna Núcleo encuaderna “Cultura” (de izq. Victor Garcia, Juan Villar, Ines Villar, Hugo Lazarte, Vilma Arluna) en el “Archibrazo” de calle Mario Bravo, 1975) hoy sede del grupo teatral Etcétera.

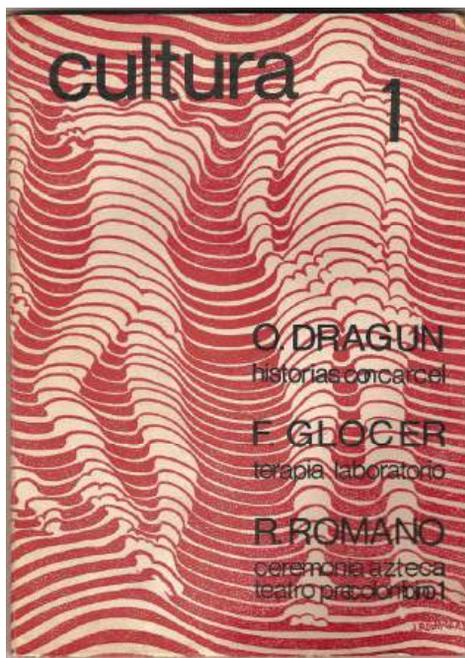
Los días de encuadernado el grupo se trasladaba al taller, para la salida del nuevo número. Los olores de la imprenta en calle Mario Bravo, caverna mágica, las tintas y aceites, el papel, las maderas. Horacio: “Formar con tus propias manos el volumen que contiene el trabajo intelectual de todos, pegar la tapa. Es ya noche, el nuevo número está listo, vamos a los teatros a vender *Cultura*, a hablar con la gente y contar lo que hacemos. Un trabajo de producción y difusión y de construcción de una nueva identidad. La gente compra una revista, pero en realidad realiza un acto solidario. Queremos hacer un teatro que viva con el mundo. A tarda noche nos juntamos en *La Giralda* para un chocolate con churros, a contar la plata, tanto para Andralis, tanto para alquiler, tanto para comer. Nos contamos lo que nos han dicho, las críticas, sugerencias, insultos, ideas, de todo. La mañana es para visitar potenciales subscriptores de la revista, en la tarde nos reuniremos a ensayar en la terraza cubierta que alquilamos en el “Centro Región Leonesa”. Eso era Buenos Aires en 1975.

La revista *Cultura*

Salieron 8 números, de los cuales uno, el 7 hecho e impreso en Italia, en Cerdeña. Además, un primer número de *Textos de la Comuna* donde se narra la experiencia de los jardines de infantes autogestionados en Italia, con una preciosa tapa y contratapa ideada por Juan Andralis a partir de un cuadro de Klee.

Era junio del 1974. Yo tenía veintiseis años, hacía unos pocos meses había sobrevivido a la tortura y a la destrucción de la “Comuna Baires”. Las Tres A continuaban sus correrías por el barrio y con una bomba hacían saltar el diario Noticias a unas cuadras de Tacuarí, donde todavía vivíamos mientras ordenábamos el desastre dejado por los comuneros en su fuga a Europa antes de devolver la casa a sus propietarios. Pero no teníamos ninguna duda. Destruída la Comuna Baires, creamos la Comuna Núcleo. Destruída “Teatro ’70”, creamos “Cultura”.

El primer número llevaba una portada preciosa con una ilustración regalada por Josefina Robirosa.



Portada. Primer número de la Revista Cultura.

El editorial, todo un programa de acción, rezaba:

Sostenemos que ninguna propuesta de cambio estructural es realmente válida si no encuentra una posibilidad de pensarse a sí misma desde una propuesta cultural alternativa válida.

Sostenemos que es posible crear zonas liberadas en el espacio superestructural del sistema vigente, desde donde sea posible encarar la lucha en las mejores condiciones, con los instrumentos que elijamos y en el lugar y momento que creamos justo.

Esto significa ser capaces de crear una organización que coloque a esos instrumentos fuera de las leyes de la oferta y la demanda (y la demencia) que los convierten en medios de control y represión.

Volvemos a formular la cuestión del artista e intelectual en relación con el proceso de cambio de una sociedad en la cual está inmerso y en la que incide aún sin proponérselo.

Para un explotado no hay nada mejor que otro explotado. Y en esta sociedad un intelectual no tiene más alternativa que la de asumir su ser explotado (y por lo tanto luchar) para no continuar siendo un cretino.

Un trabajador vende su fuerza de trabajo. Un intelectual vende sus ideas: esa es la diferencia.

Por lo tanto, dejemos de querer engañarnos apelando a argucias semánticas para silenciar nuestra conciencia.

Un trabajador vende su fuerza de trabajo a quién le pague mejor, y donde vaya pondrá en práctica la solidaridad activa que su conciencia de clase le dicte. Ese es su rol histórico.

No es el mismo rol de Maquiavelo detrás de su príncipe, de un publicista tratando de envenenarnos con un nuevo detergente o de un antropólogo aconsejando a su general pentagonal el modo más eficaz de destruir una civilización. O de un médico aplicando científicamente la tortura.

Tal es, mayoritariamente, el rol histórico del intelectual.

Por eso, una revista.

Que no es sólo una revista de cultura.

Es además el medio de expresión de una organización cultural alternativa.

Seguimos en el próximo número.

Oswaldo Dragún nos había dado un nuevo texto, *Historias con cárcel*, que publicamos integralmente. *Chacho* no tenía problema alguno para publicar, elegir hacerlo con *Cultura* era una elección militante y solidaria.

Exiliado en Buenos Aires, Rafael Romano (Montevideo, 1921. Escritor, dramaturgo, ensayista y periodista. Antropólogo especializado en Lingüística Indígena y Antropología Cultural – Universidad de La Plata, Argentina, y UNAM, México–. Exiliado en Buenos Aires, Costa Rica y México de 1972 a 1986) empezaba con nosotros la publicación de un trabajo visionario sobre el teatro precolombino.

Una entrevista a la terapeuta gestáltica Florinda Glocer acerca del laboratorio como lugar de confrontación cerraba el número.

Tres líneas que ya muestran lo que se irá construyendo en los sucesivos treinta años: la cárcel y la salud mental como lugares estratégicos para la investigación teatral militante, la antropología como herramienta fundamental para el trabajo teatral, más allá de la academia y de los corrillos de cualquier color político.

El número 2 es el primero de la colaboración con Juan Andralis, y se ve.



Portada. Segundo número de la Revista Cultura.

El editorial presenta la Comunidad cultural de Núcleo Cultural Alternativo

En la Asamblea del 31 de agosto de 1974 ocho individuos decidimos la creación de la Comunidad Cultural de Núcleo Cultural Alternativo.

Elegimos como instrumento de expresión de la etapa actual al teatro, a través del Teatro Laboratorio de Núcleo Cultural Alternativo, comprometiéndonos en el intento de elaborar un espectáculo que refleje los resultados de nuestra investigación y confrontación, y que comenzará sus ensayos públicos a partir de enero de 1975.

Paralelamente desarrollaremos un trabajo en cine y medios audiovisuales, destinado a preparar la base que permitirá incorporar nuevos instrumentos de expresión en la etapa siguiente.

Como entendemos que es necesario no hacer depender nuestro sustento de las disciplinas artísticas a las que nos dedicamos, colocándolas fuera del mercado de oferta y demanda, intentaremos la creación de una estructura económica alternativa.

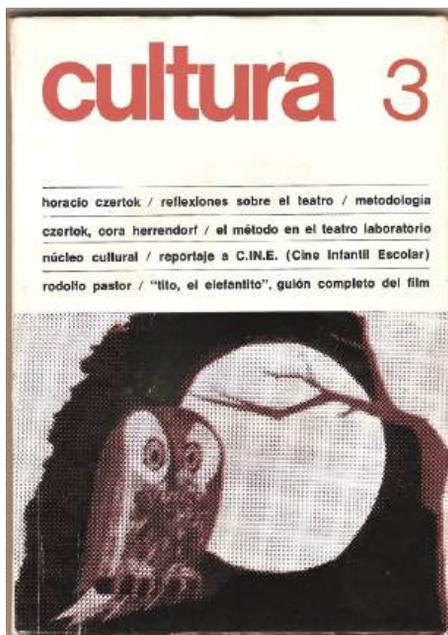
Elegimos para ese fin la edición y venta comunitaria de la revista “CULTURA” que, constituyendo simultáneamente un medio de formación e información independiente y alternativa, nos permita la dedicación total a la investigación y desarrollo de aquellas disciplinas.

La construcción del número refleja el momento: la comunidad está creciendo, con la llegada de los compañeros del grupo Umbra, entre los cuales se cuenta Graciela, la hija de Jorge Masetti, el “Comandante Segundo”.

Pero la clave está en el grupo de artículos principales, presentados por la foto de la tapa que ilustra un momento del “Príncipe Constante” del Teatr Laboratorium Wroclaw di Jerzy Grotowski. Es una elección de campo: militantes de la cultura, sí, pero desde el laboratorio. Podría parecer muy técnico, pero es que a través de lo técnico se están diciendo cosas fundamentales sobre la dramaturgia “revolucionaria”: lo revolucionario es forma y contenido, Grotowski hace saltar todos los fusibles. Propone un trabajo de actor que cortocircuita todo lo que hasta ahora ha sido dado como díada obligatoria: actor stanislavskyano – actor brechtiano, burgués-revolucionario. Y propone una dramaturgia nueva, herramienta esencial para que el trabajo de los actores encuentre contexto y pista hacia la relación con los espectadores. Basta de mentiras. Grotowski se alinea con Gurdjeff, con Ronald Laing, formula una especie de existencialismo poético del acto teatral hasta ahora completamente desconocido, también del lado de acá. En una especie de triple salto mortal sin red se va a parar al teatro trascendente, del cual Rafael Romano publica la segunda parte de su investigación sobre culturas latinoamericanas precolombinas. *Tout se tient*, todo se tiene en esta revista que es un gimnasio de ideas y prácticas, como el trabajo de Eduardo *Tato* Pavlovsky del que se da cuenta en página seis.

Y por primera vez los comuneros del Núcleo se presentan, con sus ideas y su práctica teatral.

El número 3 nos encuentra con una revista ya afirmada.



Portada. Tercer número de la Revista Cultura.

El editorial dice:

COMUNA, presente.

Hace un año —exactamente el 16 de marzo de 1974 (*un mes después del secuestro y tortura de HC*)— se producían dos hechos simultáneos: el Enrico “C” se llevaba a Italia a la Comuna Baires y tres ex-comuneros fundábamos Núcleo Cultural Alternativo. Desde entonces el fantasma de la Comuna pasea por las calles de Buenos Aires: en los teatros, donde los comuneros solían vender *Teatro '70*. Dicen que suele aparecerse por la sala que construyeron los comuneros, calle San Lorenzo 356 en San Telmo, y que todavía lleva el nombre del grupo que originaría la Comuna: *Centro Dramático Buenos Aires*.

Es posible —y deseable— que ese fantasma asuste a los muchos que especulan ilícitamente con la enseñanza práctica que impartió la Comuna, a los que capitalizan

reaccionariamente dividendos de un esfuerzo transformador que entonces desdeñaron o temieron imitar, a los mercaderes de siempre, a los fenicios del arte y la cultura, a los fariseos de todos los templos.

Desde 1969 la Comuna practicó su ideología con un nivel de coherencia completamente inédito. Logró imponer un modelo que rompió con los esquemas tradicionales que confunden –intencionalmente– comunidad con cohabitación promiscua, hipposa, drogadicta, marginal, lumpen y escapista.

Es debido a su obstinación, a su “prepotencia de trabajo” arltiana, que produjo en esos años veinticinco ediciones de Teatro '70, Cine '70, Poesía '70 y Comuna '70, espectáculos teatrales del nivel de *Water-closet* (que representó la Argentina en los festivales de teatro de Nancy, Paris, Palermo y Torre del Greco) una sala teatral y un cineclub, las giras y seminarios por el interior del país, que nosotros, así como otras organizaciones culturales que van surgiendo, podemos plantearnos la alternativa que elegimos.

En los cafés, los disconformes a sueldo, los intelectuales siervos de siempre seguirán echando mugre sobre lo que no consiguen – o temen– comprender. Otros, desde la maquinaria represora cultural, seguirán ignorando un fenómeno que no lograron recuperar.

Pero no son ellos los que escriben la historia que nos interesa. En este aniversario, nuestra Comunidad Cultural saluda así a la *Comuna Baires*.

Un editorial que evidencia una actitud ideológica y política particular. Aquella con los comuneros de la Baires había sido una verdadera fractura, con cartas llenas de acusaciones graves que llegaban de Italia a apesadumbrar la ya difícil existencia de los renegados que se habían quedado aquí a continuar la lucha. A poner en condiciones la casa de Tacuarí y devolverla, a pagar la deuda con Castagnola, el viejo impresor de las revistas

organizando una subasta de obras de arte donadas por artistas amigos. Y a crear una nueva Comuna. Se había generado un delicado problema diplomático: los compañeros italianos y franceses que habían contribuido para hacer posible el viaje de los comuneros preguntaban por Horacio. ¿Qué había sido de él? ¿Por qué no había viajado con la Comuna? En vez de decir la verdad, los comuneros Baires mintieron. No podían decir que Horacio se había quedado en Buenos Aires a continuar la lucha, a pesar de sus heridas y del riesgo. Políticamente era un desastre, los ponía en una luz malísima. Mintieron amargas mentiras dulces, que Horacio estaba mal, que la tortura lo había quebrado, que había abandonado.

La respuesta del Núcleo es gandhiana: donde los excompañeros mienten, oponer la verdad de la acción. La actitud actual no desmiente el valor de aquella experiencia.

Continúa en este número la publicación de informaciones y textos metodológicos sobre el trabajo teatral del Núcleo. Mas de la mitad de la edición, casi una monografía, cuenta la historia del grupo C.I.N.E., uno de los más interesantes intentos de crear una industria cinematográfica autogestionada. El grupo existe aún hoy, ha logrado escapar a las garras de la dictadura exilándose en Barcelona donde actualmente opera, y ha abierto nuevamente una sede operativa en Buenos Aires.



Portada. Cuarto número de la Revista Cultura.

Cultura 4 abre con un editorial nervioso y determinado. Refleja el tiempo: mayo del '75.

SEGUIMOS.

No ha terminado de salir el n°3 y ya tenemos el 4 en la calle. Y el 5 en prensa. Esto suena un poco a autobombo, en realidad lo es: pero a cualquiera que se le ocurra editar una revista como esta en un medio como el nuestro, sin publicidad, sin protectores ni mecenas, ni “apoyos” de ninguna naturaleza, le parecerá más que razonable. Para que esta revista viva hemos decidido vivir de la revista. Como sea.

La revista necesita suscriptores: suscríbanse.

La revista quiere que le escriban, que la critiquen, que polemiquen con lo que en ella se escribe: escribanle. Publicaremos las cartas que nos lleguen.

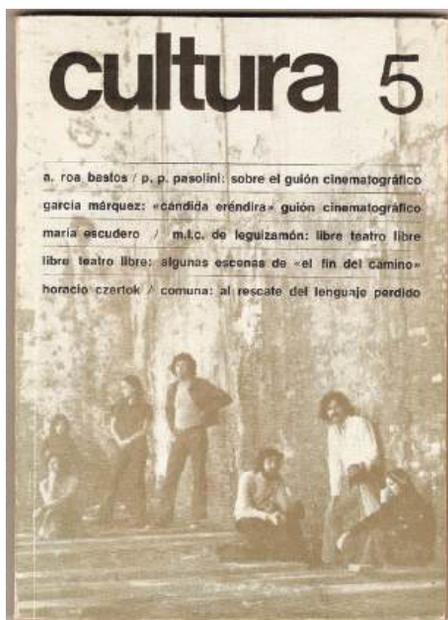
Especialmente nos dirigimos a los grupos culturales del interior del país: la revista puede servir de vínculo. Utilícenla.

El número abre con un documento sobre el trabajo del teatro laboratorio del Núcleo.

Pero la razón de los nervios puede encontrarse en la primera línea del artículo en página 15. Empieza con “Cuando Marx [...]”. Es quizás la primera vez que se publica en Argentina “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” de Walter Benjamin. En mayo del '75 no era aconsejable publicar esos nombres. Pero Núcleo está construyendo su propio aparato de ideas, y quiere hacerlo junto a sus lectores. Benjamin es un hombre clave en la evolución del pensamiento crítico del '900 y es esencial difundir sus intuiciones y descubrimientos. Aunque cueste nervios cada vez que la revista es abierta a página 15 por personas peligrosas. Y cualquiera puede ser peligroso, cuando lo encontrás frente a un teatro para vendérsela.

Se publica la última colaboración de Rafael Romano sobre el teatro precolombino. Y un texto teatral de Ricardo *rayo* Mosquera “El vendedor de barquillos”. Mosquera era un personaje extraordinario, había sido embajador argentino en Indonesia y en la India, amigo personal de Nehru, en inolvidables veladas en su casa poblada de máscaras y objetos traídos de sus viajes y permanencias nos abrió la mente al teatro balinés e hindú.

Cultura 5 aparece en julio de 1975.



Portada. Quinto número de la Revista Cultura.

El editorial confirma que las cosas empeoran.

Crisis.

La crisis que conmueve a la Nación nos alcanza también. Cuando esto se escribe, no sabemos con qué papel va a imprimirse, ni por cuanto tiempo más las maravillosas Heidelberg planas planearán para nosotros, por cuanto tiempo más esta gente macanuda del taller: Edith, Blanca, don Osvaldo, Héctor, Lito, el Gordo, Tony, Juan Carlos. Y, claro, Juan.

Todo se hace aún más difícil: conseguir quince resmas de este modesto papel de las montañas celosamente acumuladas en recónditos depósitos, conseguir que alguien se anime a alquilarnos un galpón para levantar un teatro: como siempre, con nuestras escasas finanzas y toda la fuerza y toda la imaginación que podemos exprimimos.

Por lo mejor de nosotros mismos, y por eso por todos. No tenemos nada que perder.

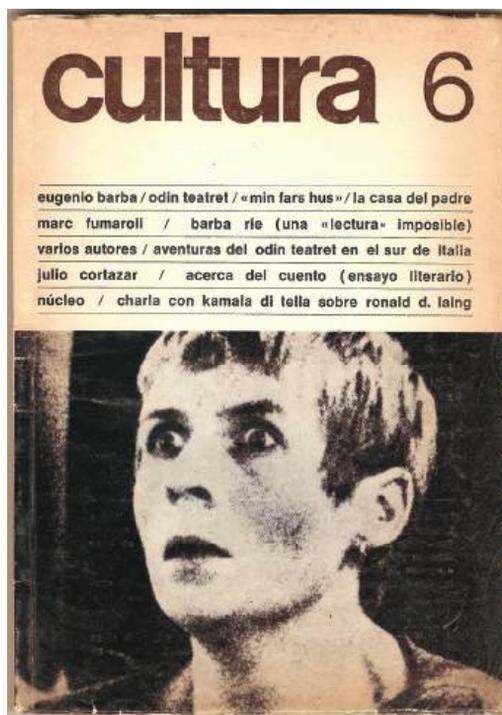
Hace ya rato que le pegamos flor de patada a ciertos futuros calentitos, cómodos, seguros. Entonces, hasta el número 6.

El cinco salió un número bellísimo. Empieza con un trabajo sobre los fundamentos de la investigación teatral que el Núcleo conduce, donde ya se ve como ha madurado su relación con la antropología.

Sigue un trabajo sobre el guion cinematográfico que se abre con un artículo donde Roa Bastos pone en discusión la necesidad misma del guion, continúa con la publicación exclusiva de un guion original de Gabriel García Márquez, “Cándida Eréndira” y cierra con un ensayo de Pier Paolo Pasolini sobre el guion como estructura literaria autónoma.

Completa el número un trabajo sobre el Libre Teatro Libre de Córdoba que contiene cartas, un informe científico sobre la historia del grupo y algunos textos teatrales. El Libre practica un teatro a las antípodas de lo que va haciendo el Núcleo, y este trabajo y su publicación señalan el ecumenismo orgánico de un grupo que no se cierra en sí mismo. Fue el mismo Haroldo Conti a darnos el material y a sugerir que nos ocupáramos nosotros de publicarlo. Parte el corazón saber que a los pocos meses ya lo habrían secuestrado, al Haroldo, entonces parecía que íbamos a durar, que estábamos haciendo una Argentina linda y corajuda.

Cultura 6, octubre de 1975



Portada. Sexto número de la Revista Cultura.

El editorial:

Preludio para Herodes.

El año 1973 cuando éramos parte de la Comuna Baires recorrimos unas treinta ciudades de Italia, haciendo teatro (con el espectáculo *Water-Closet*)

Veníamos del Festival de Nancy en Francia, donde habíamos representado al teatro argentino, y de algunas funciones en ese país y en Alemania.

Caímos en Italia gracias al entusiasmo de Serena Sartori, una *operatrice culturale* que nos conoció en Nancy y que, de vuelta en su país, interesó de nuestro trabajo a las diversas organizaciones con las que luego entraríamos en contacto.

Nuestra situación interna era bastante complicada, dado que teníamos que regresar a Argentina y el esfuerzo de la Comuna en Buenos Aires había alcanzado para los pasajes de ida. Nuestro

espectáculo, y la coherencia entre la propuesta emitida desde allí con nuestra organización comunal, tocaron hondo en la sensibilidad de muchos militantes italianos.

El espectáculo cuestionaba la concepción del teatro “político” estrechamente didáctica que ellos cultivaban, proponiendo en cambio un lenguaje resultado de la investigación y el compromiso grupal sin prejuicios, descarnadamente *auténtico* y directamente emotivo.

La organización comunal era una respuesta práctica a todas las cuestiones cotidianas que un individuo enfrenta en la vida. Todo había sido puesto en discusión permanente. Relaciones sociales, éticas, culturales. Economía, cuidado de los niños, limpieza. Propiedad privada, vida privada-vida pública. Afectividad. Sentimientos. Pareja. Familia. Y a todo (o a casi todo) habíamos encontrado una respuesta alternativa.

Entre los italianos y nosotros se dio una relación de respeto mutuo, de igual a igual, por encima de diferencias nacionales, políticas o artísticas. Comenzamos una experiencia de mutuo aprendizaje. Así, cruzamos Italia de norte a sur en un debate permanente con militantes, empleados, obreros, actores, intelectuales.

Conseguimos el dinero para los pasajes de vuelta. Y volvimos.

Otro día voy a hablar de nuestra separación de la Comuna Baires. Hoy no tengo ganas.

Esa gira provocó muchas reflexiones.

Hay una que me da continuamente vueltas, especialmente en las mañanas, cuando los comuneros de Comuna Núcleo se juntan para encontrar a *Herodes*.

Son ráfagas de imágenes que vienen cuando pienso en el esfuerzo que hacemos para colocar esta revista que estás leyendo, en las emociones tímidas de cuando

alguien se suscribe. Cuando pienso en los viáticos mínimos, en el milagro de poder trabajar cuatro horas por día (las mejores horas, con el cuerpo descansado, cuando las glándulas han segregado) durante seis días a la semana construyendo un espectáculo autónomamente, libres de otras condiciones o urgencias que las exclusivamente comunales. Mas allá de la taquilla o el visto bueno de nadie.

Son imágenes europeas.

Sabés, en Holanda por ejemplo hay gente que se junta en grupos de teatro sólo para aprovechar las generosas subvenciones que el gobierno destina a esa actividad. En Italia es posible vivir haciendo teatro independiente. Haciendo 120 funciones al año el grupo tiene la subvención asegurada.

En Milán es posible obtener de la municipalidad una iglesia desconsagrada para usarla como teatro. No hay alquiler. Siempre que te encargues de adecuarla y mantenerla limpia.

En Munich las becas de la Universidad alcanzan para que hagas teatro como te parezca. Además, los sindicatos te pagan giras por toda Alemania.

Entonces respondeme qué tenemos los argentinos para desembarcar por allí con un espectáculo trabajado con hambre (de esa de no comer), haciéndole burla a una censura celosa, deslomándonos para pagar alquileres, regateando por las monedas para el puchero cotidiano.

Desembarcar allí y hacer bum. Pero no de ese que se comercializa como mercadería tercermundista para paladares teatrales artísticamente estragados. No para público teatral habituado del *Espace Cardin* y otros *Espaces* al uso en capitales europeas. No: bum en teatritos desvincijados de pueblo, en gimnasios barridos a trompadas con astillas sueltas. O en cines gigantescos preparados apresuradamente para *lo spettacolo*, donde uno se siente una mosca y da el espectáculo “a título informativo”. Claro, porque los

de la fila quince no van a ver más que figuritas sobre la pantalla blanca.

Nuestro trabajo impresiona tanto por lo que expone como por su energía.

A nosotros nos impresiona mucho que a ellos los impresione.

No precisamente por eso que muchos llamarán inmediatamente actitud de colonizados culturales. No, porque una de las cosas que hemos venido a buscar a Europa es *confrontación*, con niveles de trabajo similares al nuestro, que no hay en Argentina. Gente que trabaje horas y horas diarias, semanales, mensuales, anuales, en la investigación del actor y del teatro. Uno necesita la comparación para aprender y seguir creciendo, si no se asfixia porque se le sube el humo a la cabeza y recae en la mediocridad.

Nos impresiona porque esa confrontación al fin la encontramos. Resulta que en lo específicamente teatral alcanzamos un nivel cualitativo comparable al de los mejores espectáculos europeos elaborados en condiciones objetivas completamente favorables. Es decir, grupos subvencionados por el Estado (en el caso de los países socialistas, decididamente) o por el alto poder adquisitivo del público en las sociedades capitalistas avanzadas. En tanto subvencionados, en condiciones de trabajar el tiempo necesario, sin límites en cuanto a requerimientos artísticos. Pedí que te hagan un lago artificial en el escenario y te lo hacen. Pedí un viaje a Calcuta para hacer un seminario de yoga o kathakali y te lo pagan.

Así y todo, les impresiona la energía, la fuerza. En sus espectáculos encuentras a veces una rara perfección estética. En los “metafísicos”. O una “didáctica” ruidosa y populista en los “políticos”.

Pero salvando algunas excepciones –que confirman la regla– Grotowski, Odin Teatret, Living Theatre, Théâtre du Soleil, y alguno más: energía cero, compromiso negado.

¿Por qué? Tienen todo lo que necesitan. Las condiciones aseguradas: nunca faltará nada.

Ese debe ser el porqué. Están domesticados.

Las subvenciones son un veneno. Domesticación. Uno se acostumbra a recibir el cheque. Hace su trabajo. Y le pagan.

Uno es un empleado más. Porque si la relación social es de empleado, uno se convierte en un empleado. Y si uno es un empleado no puede criticar. No puede decir NO. Un artista no es un funcionario.

No porque un funcionario no pueda ser artista sino porque la misión del artista es la de lograr que el funcionario deje de ser funcionario. O al menos de hacer todo lo posible por lograrlo.

Debe ser implacable, con la lucidez que su sensibilidad adiestrada y exacerbada dá a sus sentidos. Es una antena *y tiene la obligación ética de vibrar.*

El teatro es vida. Y la vida no conoce parcialidades. Como artista no podés permitir que otros piensen en la organización cotidiana de tu vida mientras vos te dedicás exclusivamente a tu trabajo *porque tu trabajo es precisamente la vida.*

Si uno hace teatro tiene que preocuparse tanto por la organización económica de su grupo como por el trabajo creativo.

Ambas son partes igualmente importantes de la tarea, no porque si falta dinero no se puede trabajar, sino porque la procedencia de los fondos incide directamente en el trabajo creativo. Sí, el dinero tiene color y dueños.

Creo que es tan importante desarrollar tanto la conciencia artística como la conciencia política del artista. Es decir, más concretamente creo que desarrollar la conciencia artística implica desarrollar la conciencia política.

El trabajo que el actor realiza o debiera realizar sobre su propia persona agudiza su sensibilidad, haciéndola

resonar frente a hechos que pasan desapercibidos a los sentidos adormecidos de la mayoría. Su trabajo consiste en despertarlos. Es dueño de elegir todas las estrategias que considere apropiadas para cumplir su objetivo con la mayor eficacia. Pero lo único que no puede hacer, sin destruirse a sí mismo negando su rol, es esquivar su destino.

Escuchamos continuamente llorar a los actores de nuestro país, pidiendo por leyes que reglamenten la actividad y la protejan y resguarden de las desventuras económicas.

Cuando toda la nación está clamando por una solución a la crisis, ¿es esa su respuesta única? ¿Que la culpa la tiene el gobierno?

Nos cabe solamente a nosotros encontrar las soluciones organizativas, artísticas, culturales, gremiales, políticas. En cuanto todas, son aspectos de una misma cuestión.

¿Para qué sirve que el Estado dé dinero a manos llenas si no hemos sido capaces de proponer soluciones de organización concretas? Que contemplen todos los aspectos del problema y no solo los que gremialmente nos incumben.

Ese dinero no garantizaría más que la catástrofe a largo plazo.

Traducida en fastuosas escenografías encerrando la nada eterna.

El Estado subvenciona la actividad de algunos teatros en nuestro país.

¿Acaso algo de lo que se hace allí es digno del nombre de arte? ¿No nos da eso una pauta? ¿Queremos extender la misma agonía que tenemos a la ceguera de llamar teatro?

Ni Shakespeare ni Molière gozaron de subvenciones. Ni la Commedia dell'Arte ni el Teatro de Arte de Moscú del 1900 gozaron de subvenciones.

Todos los teatros del mundo gozan de ellas y hay que huir de allí porque la muerte apesta.

El teatro es una actividad exigente. Que no perdona las desviaciones.

Si un actor-director-autor se presta al juego prostituidor de la televisión, el teatro y el cine comerciales, se pierde para siempre.

Un obrero metalúrgico puede hacer tornillos para una empresa comercial o estatal. O en un torno en su casa.

O en una cooperativa de obreros.

La cualidad depende únicamente de su habilidad.

Puede suplir un torno automático por uno casero con su ingenio. A tal punto que todos los tornillos sean exactamente iguales.

Pero un actor-director-autor no puede desarrollar su actividad de la misma manera.

Las exigencias del trabajo teatral son unas y únicas.

Un actor que se “manieriza” esquemáticamente para repetir constantemente el personaje que las condiciones de su contrato le imponen, va a castrarse para toda su vida.

No es lo mismo recitar un texto ensayado en el plató dos minutos antes de grabar o filmar o dos semanas antes de estrenar, que investigar en ese texto y encontrar en uno mismo el personaje con todo el tiempo necesario y en las condiciones emocionales, psíquicas, sociales y políticas que un artista necesita.

Eso no se cambia por nada, porque esas son las condiciones intrínsecas de la vida. En una sociedad capitalista avanzada o subdesarrollada, en una sociedad socialista o comunista.

En Europa aprendimos que las subvenciones matan.

Eso también lo aprendieron de nosotros muchos europeos, podemos tener la satisfacción de decir.

Ahora le sacamos el polvo a la frase de Arit y la ponemos como final: el futuro será nuestro por prepotencia de trabajo.”

La revista contenía además el programa de sala del primer espectáculo del Núcleo, “Herodes” para la semana que se habría de realizar en el Teatro Payró de Buenos Aires.

El número 6 publica una monografía sobre el Odín Teatret, que ilustra el significativo cambio de piel de uno de los grupos teatrales que más han incidido en la transformación del hecho teatral en occidente. HC había hecho en esos meses un viaje a Europa para preparar la gira que, invitado por el Festival Internacional de Palermo, el Núcleo iba a cumplir al año siguiente. Se encontró con Toni d’Urso, fotógrafo y militante cultural que había conocido durante el tiempo de la Comuna Baires y que volvía de fotografiar al Odín en el sur de Italia, y que le entregó en exclusiva las fotos que documentaban el cambio profundo de ese grupo. Rechazando ser un fenómeno reservado solo a las elites festivaleras, el Odín se internaba directamente en lo social, buscando en el “espectador popular” la respuesta a la pregunta ontológica que en ese momento obsesionaba a Barba y a muchos como él: ¿para qué, cómo, para quién hacer teatro, cuál es hoy el sentido del teatro?

El número 6 va a tener su importancia en la historia del teatro en los ’70 y ’80. La revista imprimía tres mil cuatrocientos ejemplares. Cuatrocientos salían gratis a muchos grupos teatrales de Latinoamérica: era parte de la misión que el Núcleo se atribuía, promoviendo la difusión de información documentada sobre un movimiento teatral que crecía fuera del mercado de las instituciones. Fue así que cuando el Odín llegó al Festival de Caracas (patrocinado por la elite petrolera del país) creyendo ser completamente desconocido en estas tierras, se llevó la sorpresa de la vida: muchos grupos teatrales de América habían viajado a tomar parte de un Festival que no los contemplaba, sobrellevando gastos y dificultades, solamente porque venía el Odín, y habían conocido al Odín gracias a Cultura 6. Entre ellos Cuatrotablas, de Perú. El grupo dirigido por Mario Delgado jugará a su vez un rol importante en la plataforma ideológica que Eugenio Barba madura en este viaje y que proporciona un nuevo horizonte de sentido al quehacer de mucho nuevo teatro: el “tercer teatro”. Pero eso es ya otra historia.

El número contiene un interesantísimo e inédito ensayo de Julio Cortázar: “Acerca del cuento”, y se cierra con una entrevista a Kamala di Tella sobre Ronald Laing. En nuestra intención esta última preparaba la publicación de “Nudos”, el libro que Laing nos había cedido en exclusiva, durante el encuentro que Horacio tuvo con él en Londres en ese mismo viaje.

En 1976 el grupo sale de gira con “*Herodes*”: en Italia se presentará en Palermo –al festival Incontroazione– a Napoles, Roma, Turín, Padua, Ancona y Milán. Luego será el Festival de Belgrado, Estocolmo y Holstebro.

El golpe de marzo '76 interrumpe la vida del grupo en Argentina, pero la revista continúa aún con dos números y un suplemento dedicado a dar cuenta de la experiencia de la gira europea.

Del suplemento extraemos estos apuntes:



Portada del Suplemento de la Revista Cultura.

Apuntes de cincuenta días de gira por Italia

Llegamos el 9 de febrero de 1976, ocho adultos y un chico de tres años, doscientos dólares en el bolsillo, todo lo que nos quedaba después de haber pagado el viaje de ida sola.

Dejamos Buenos Aires en el calor tórrido del verano para encontrar la nieve. Dejábamos también seis años de trabajo, una empresa editorial, con el presentimiento de un golpe de Estado que llegó a fines de marzo. Teníamos a *Herodes* con nosotros, la obra alrededor de la cual nuestras conciencias habían crecido un “poquito”. La mayoría del grupo está constituida por proletarios, hijos de obreros y campesinos.

Las técnicas de investigación y puesta en escena de los resultados del laboratorio nos han permitido generar un espectáculo que propone imágenes a través de metáforas escénicas que no traicionan sus orígenes.

A través de cincuenta y dos representaciones en diecisiete ciudades italianas, *Herodes* sufrió transformaciones debidas a las discusiones en los debates y a las influencias que provenían de otros trabajos. Siendo un espectáculo abierto lograba reflejar algunos aspectos de la realidad en la cual se presentaba, motivando ásperos rechazos y cálidas acogidas. La puesta en escena, influenciada más bien por los westerns y los *thrillers*, que por vagos análisis políticos, de modo que (como dijera un así llamado “intelectual de tercera categoría” en Caltanissetta), los intelectuales mediadores entre el producto y las masas no encontraran espacio para su mediación justamente porque no había nada que mediar. Así los intelectuales mediadores generalmente se irritaban con nosotros por todo aquello que no había en el espectáculo (el público, en particular el obrero y campesino, elegía en cambio discutir sobre lo que había y lo conectaba con su realidad particular de fábrica o de pueblo). Se irritaban por la falta de referencias precisas a la “realidad”, la falta de “indicaciones” precisas acerca de lo que habría que hacer a propósito de los problemas expuestos, y que nosotros habríamos tenido que dar. Aquel público, en cambio, prefería encontrar las referencias por su cuenta y darse autónomamente las indicaciones. Nos acusaban de ambigüedad y de falta de toma de

posición: nosotros decíamos que la toma de posición estaba en el espectáculo mismo y en el hecho de representarlo y que la ambigüedad era intencional y servía para hacer trabajar la imaginación del espectador, y entonces nos respondían que era un riesgo. Un riesgo: pero ¿cómo no tener confianza en estos espectadores, gente que luchaba cada día con los problemas que indirectamente exponíamos en el espectáculo: quiénes somos nosotros para dudar de su conciencia y correr tales riesgos? En el supuesto que existan.

Hemos decidido de todas maneras que tales mediaciones conducen a polémicas estériles, a llegar a esta conclusión nos han ayudado las más de sesenta horas de debates grabados (a disposición de quien quiera escucharlos).

Si el teatro tiene aún algún valor tenemos que saltar esa mediación, evitar a toda costa que nuestro trabajo se transforme en un diálogo unidireccional entre producto y mediador-juez.

El único interlocutor es el espectador que tiene que confrontarse, criticar, rechazar, gozar, no para aceptar o no el espectáculo, sino para sentirse provocado en su subjetividad y obligado a imaginar y a ser empujado a preguntarse por qué no puede ser él mismo el creador, el que cumple el acto de transformación metafórica de la realidad, ser culpable de poesía, cumplir todos esos actos in-útiles e im-productivos que al fin justifican nuestra presencia en la tierra como animales “superiores”. Actos que deben cumplirse junto a todas las acciones cotidianas, las cuales deberían tender a transformar la realidad, aunque ya no metafóricamente, claro.

A través de ochomil ciento cincuenta kilómetros recorridos en el pulmino Fiat 850 nos hemos habituado a hacer el espectáculo en pañuelos de cuatro metros por dos o en salas inmensas, en altillos con el techo a dos metros, con nuestra guirnalda de lamparitas de 60W alojadas en latas de tomates más dos faros de auto, o con 50kVA de bellos reflectores de teatro con su tablero transistorizado. Hemos incluso vencido el miedo de trabajar al aire libre, logrando involucrar más de trescientas personas reunidas en torno a nosotros, mientras otros miles iban y venían por el Naviglio milanés y cinco vendedores ambulantes (*vendipacchi*) con respectivo camión con altoparlante hacían

simultáneamente el propio espectáculo, entre paréntesis: su técnica hay sin duda que estudiarla.

Todo este trabajo lo hemos hecho casi solamente por la comida, la hospitalidad y los gastos. Muchas veces ni siquiera para eso. Cuando nos pagaban un poco más, lográbamos sobrevivir los numerosos días vacíos mientras dábamos vueltas como locos tratando de organizar otros espectáculos. No lográbamos entender por qué un espectáculo acogido más que favorablemente por la crítica italiana no lograra ser programado por los circuitos alternativos oficiales. Nos decían que no había más espacio, que los programas ya estaban hechos y cerrados, y mientras continuábamos presentarnos en esas condiciones, en lugares donde incluso ningún grupo italiano había estado, donde nadie había visto teatro, veíamos anunciar en esos circuitos los mismos espectáculos, los mismos “grandes nombres” bien pagados.

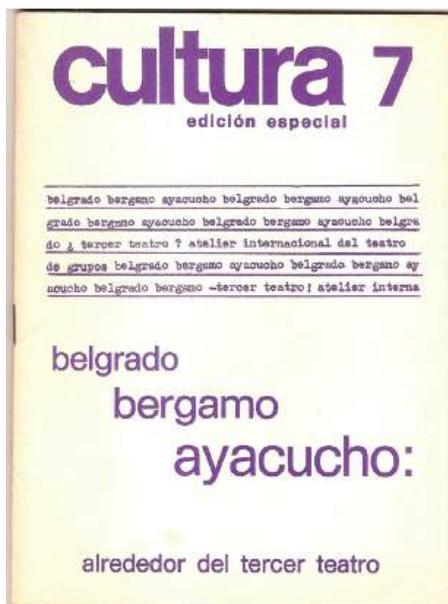
Nos faltaban los contactos, las relaciones preferenciales. Nos negamos a crearlos. Nuestra confianza estaba colocada solamente en un punto: el trabajo que se había hecho y se continuaba haciendo.

Y no nos equivocamos. Cuando necesitamos hacer el esfuerzo para obtener el dinero para los pasajes de vuelta, continuamos con el trabajo, allí vino la respuesta tan esperada.

Como sea, fue justamente esa situación la que nos conectó con esos lugares desarmados y vírgenes, que nos permitieron crear relaciones no polucionadas por las varias teorías, haciendo de tal modo que, por ejemplo, después del espectáculo y el debate, nos invitaran a comer y a bailar en su Carnaval al son de tambores.

Volviendo a Argentina traemos con nosotros una gran experiencia. La posibilidad de presentarnos en situaciones y lugares rarísimos entre nosotros nos ha permitido desarrollar nuestra técnica, abriéndonos la imaginación y la fantasía, dándonos así nuevos instrumentos para proseguir.

Cultura 7



Portada. Séptimo número de la Revista Cultura.

El número 7 (julio 1977) es editado e impreso en Italia, en Sassari. Se trata de una edición especial dedicada al movimiento del *tercer teatro* y los encuentros en Belgrado, Bérghamo y Ayacucho.

El editorial dice:

Con mucha alegría retomamos el diálogo interrumpido el año pasado. Un poco provisoriamente, dado que todavía estamos en Italia. Nos ha ido llegando material de toda Latinoamérica. Solo elencarlo llevaría todas las páginas de esta entrega, y hacerlo parcialmente sería injusto.

Un saludo a nuestros corresponsales de Bolivia, Colombia, Ecuador, El Salvador, Brasil, Guatemala, Honduras, México, Perú, Uruguay, Venezuela y Cuba.

Y qué materiales. Textos, noticias, opiniones, programas, críticas, crónicas de aciertos y errores.

La historia anónima de un continente que despierta al teatro.

Estamos preparando todo el material recogido en estos tiempos, para la próxima aparición regular de nuestra revista. Su actual irregularidad, como la nuestra, obedece a causas de “fuerza mayor”.

El interés que para nuestros lectores podía tener el material referente al Atelier de Belgrado nos llevó a preparar esta edición, teniendo en cuenta el 2º Atelier en Bèrgamo este año y el 3º que coorganizamos con el grupo peruano Cuatrotablas en Ayacucho, Perú en el '78.

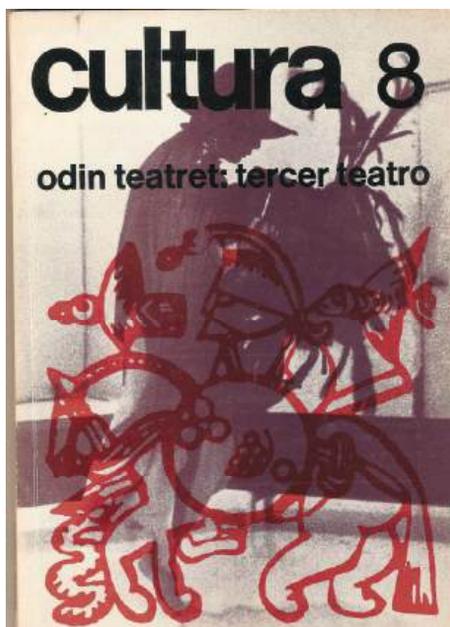
Hasta la próxima.

El número 8 refleja una especie de milagro: en febrero del '78, después del importante convenio “La scopa meravigliante” organizado en Ferrara con Psiquiatría Democrática para lanzar la reforma que algunos meses después con la Ley 180 habría abolido los manicomios, decidimos intentar el regreso a Buenos Aires.

Como la mayor parte de la gente estamos mal informados. El aparato de inteligencia de la junta militar ha cumplido un trabajo extraordinario, ayudado por los medios internacionales. La conspiración del silencio cubre las maniobras viles de la “Operación Cóndor (adecuado nombre, al final el cóndor no es más que un enorme comecarroñas). Nosotros creemos que con el mundial de futbol vamos a estar un poco protegidos. Nada sabemos de la organización de los campos de concentración y tortura. La ESMA todavía es para mí la escuela donde un querido amigo de infancia había intentado estudiar. Así que volvemos, nos instalamos en Flores, publicamos artículos en La Opinión sobre la reforma psiquiátrica en Italia y sobre el Odín Teatret que estamos planeando traer a Argentina, con el patrocinio de la embajada danesa y del San Martín que dirige Kive Staif. Abrimos un nuevo grupo, vamos a Tucumán a hacer un seminario autoorganizado por gente joven que quiere crecer, hacemos sesiones de entrenamiento en la sierra, absolutamente inconscientes del significado de lo que nos rodea, uniformes de todas las fuerzas y civiles con jeta de maleantes. Habrían podido

capturarnos cien veces. Nosotros como si nada. Llamábamos a los viejos suscriptores para que renovaran y no nos dábamos cuenta de cómo a muchos la llamada los aterrorizaba. Juan Andralis nos ha conservado en depósito los números de Cultura y tiene el enorme coraje de querer seguir publicándola. El nuevo grupo se hace cargo de la venta, prepara un espectáculo, se recomienza a crear el nuevo Núcleo. Pensamos en una organización entre Italia, donde en Ferrara hemos dejado un embrión activo y operativo en los locales cedidos por el ex-Hospital Psiquiátrico que hemos contribuido a liberar, y Buenos Aires, con el nuevo grupo.

Preparamos el número 8, octubre 1978, totalmente dedicado al Odín Teatret, que paga generosamente los gastos de edición, visto que quiere utilizarla en el Encuentro de Teatro de Grupo que se realizará en Ayacucho – Perú.



Portada. Octavo número de la Revista Cultura.

Al regreso de Ayacucho Freixá, el secretario de cultura de la municipalidad con la cual estamos organizando la venida del Odín Teatret nos hace hablar con una no mejor identificada “comisión”. Oficinas en el edificio municipal de Avenida de

Mayo, gente joven y bien vestida, miradas agudas. Carpetas: nuestros artículos sobre el Odín, sobre la reforma psiquiátrica. Uno de los señores nos dice que, según las informaciones del servicio exteriores, el Odín es un grupo de ideología subversiva. Por carácter transitivo, si nosotros queremos traerlos a Argentina, también nosotros somos subversivos. En ese preciso momento explota la verdad. La trampa está por cerrarse. Comprendemos todo. El terror de los suscriptores que al teléfono niegan, reniegan o renuncian. Tantos silencios. Respondemos diciendo que mal podría ser subversivo un grupo patrocinado por la real embajada danesa, como consta en todo el papeleo. Cosas así. Nos dejan ir, pero nos dan cita la próxima semana para un suplemento de investigación, depende de su decisión si el proyecto pasa o no. Saliendo de ese encuentro sabemos que no volveremos. Cuando llego a casa en Flores, el teléfono suena, pero nadie responde. Un par de veces: una de más. Llamo a Massimo Bernardinelli, del servicio cultura de la Embajada de Italia. Al contrario del embajador, culo y camisa con la junta, Massimo es un *compagno*. Cinco días después, el 17 de octubre del 1978 nos acompañara a Ezeiza, y volamos a Italia.

El editorial del último número:

Al Sur del Odín Teatret.

Es difícil para un latinoamericano examinar concretamente la importancia objetiva del Odín Teatret. Tratándose de una experiencia grupal nacida y desarrollada en latitudes tan contrapuestas a las nuestras, toda posible unidad de medida deviene desproporcionada. No se habla de un fenómeno teatral, aunque se trate de teatro, ni de un fenómeno antropológico, aunque se trate de la experiencia de un grupo., pese a que sea posible –como mucha crítica especializada europea y latinoamericana lo demuestra- circunscribir el fenómeno en el marco del teatro y así, banalmente, liquidar el asunto.

Hablaré del Odín en la dimensión más precisa para mí: la experiencia personal, el contacto directo con su gente y su práctica del teatro. Holstebro es una pequeña ciudad en el centro de Dinamarca. Invitado

por Barba llegué allí, con el cansancio de seis meses de gira teatral con mi grupo, que ya mostraba inconfundibles signos de descomposición. Un grupo, la Comuna Núcleo, nacido en Buenos Aires, con el objetivo de la investigación teatral que había aprendido el duro significado del compromiso hasta las últimas consecuencias: vivir de lo que se hace sin hacerlo para vivir, editando una revista (esta misma) de cuya venta cotidiana obtenía el dinero para vivir; produciendo en dos años un espectáculo capaz de competir – como pudimos demostrárnoslo- con el nivel europeo, compartiendo en una organización de comuna los avatares de la existencia. Pero somos hijos del rigor: bastaron dos meses de gira europea para desarticular la organización y destruir los vínculos grupales.

Por primera vez el grupo podía vivir del teatro, sin la dura necesidad de diez horas diarias vendiendo la revista, ya que se nos pagaba por las presentaciones del espectáculo. Pues bien, a dormir diez horas diarias, vagabundear, nadie recordaba ya las reglas del trabajo, la necesidad del entrenamiento. De nada sirvieron reuniones, amenazas, promesas. No es casual que comience con el Odín y termine hablando de Núcleo. Ese era mi estado de ánimo cuando llegué a Holstebro. Era la segunda vez que veía suceder lo mismo: como miembro de otro grupo en el '73, como director de Núcleo en el '76.

Cuando encontré el Odín estaba firmemente decidido a abandonar para siempre todo intento de grupo teatral. El teatro, sí, pero en otros módulos organizativos. Cooperativos, institucionales, tal vez. En Holstebro convivo una semana con el Odín. Sigo su entrenamiento desde la mañana temprano, observo su trabajo con Barba, la relación actores-director, voy con ellos a dar espectáculo en las aldeas de la Jutlandia. Hacia el final de la estadía la evidencia estalla ante mis ojos. ¡Estas personas están juntas

desde hace más de diez años! Es el grupo más famoso de Europa e indudablemente el más importante de Dinamarca. Entonces, ¿por qué esta conducta de “bestias de trabajo”? ¿De dónde esta humildad de artesanos del oficio teatral, repitiendo los mismos gestos –siempre nuevos- por millonésima vez después de doce años?

En ellos vi la misma energía que en los mejores momentos de mi propio grupo. Pero centuplicada por la conciencia y los años de experiencias vividos juntos y transformada –me atrevo a decir destilada- por una voluntad científica de utilizarla como instrumento concreto, esa energía se manifiesta como algo palpable, como una fuerza capaz ahora íi de cambiar la sociedad.

¿Por qué un grupo que hubiera podido transformarse tranquilamente en un teatro estable, tal vez el primero de Dinamarca, seguramente uno de los más importantes del mundo, dedicándose a colosales puestas en escena, a la glorificación de una nueva “forma” teatral, ha elegido en cambio el camino opuesto, destruyendo sus espectáculos en el momento más alto en vez de explotarlos precisamente desde allí, obligando a sus miembros a elecciones cada vez más incómodas, cuanto mayores son las tentaciones ofrecidas por la fama, poniendo continuamente a prueba la estructura grupal?

Desde la visión necesariamente restringida que podemos tener por ejemplo en Buenos Aires, incluso con su pasado de Teatro Independiente compartido con Montevideo, no hay respuesta.

Porque las directrices de crecimiento en la ideología del Teatro Independiente estuvieron siempre condicionadas por una visión del teatro sí como posible factor de cambio, pero escasamente preocupados por una renovación en profundidad, una transformación total del instrumento teatral. Se adoptaba en los talleres toda posible innovación que

tendiera a mejorar, técnica e ideológicamente, el oficio que ya se poseía. Pero siempre teatro dentro del teatro, espejo de sí mismo, representación de la realidad y nunca realidad misma. Los grupos de teatro nunca como fuerza en sí misma, siempre dependiente de otras estrategias de partido u organización, de los que terminaban siendo globos cautivos incapaces de volar.

El teatro independiente se ponía como alternativa a un teatro desprestigiado, falaz, totalmente comercializado.

Al teatro del entretenimiento huero, oponía el teatro del pensamiento y de la diversión crítica. Pero siempre dentro de los límites precisos del territorio conocido del teatro.

Muchos de los grupos que entonces y ahora operaron en ese campo incursionaban ya fuera de esos límites. Pero como Colón pisando Cuba creyendo estar en las Indias, no eran conscientes de ese cambio fundamental. Frente a las indicaciones que surgían en las nuevas tierras del teatro se cerraban por miedo a lo desconocido, por temor a incurrir en errores ideológicos que despertaran la ira política de sus mentores, miedo, en fin, a abandonar una identidad dura pero cierta por otra, en principio negación de toda identidad, condición necesaria para alcanzar una nueva.

Hablo de los grupos que en gira permanente por las provincias de Latinoamérica sufren una lenta metamorfosis: de elencos que imponen cultura a golpes de espectáculos predigeridos, se transforman en equipos de asistencia cultural que proveen maestros, bibliotecarios, periodistas, cineclubistas, impresores, médicos, fotógrafos, asesores económicos, agrarios; pero sobre todo, en equipos que a fuerza de provocar culturalmente logran, la mayoría de las veces involuntariamente, recuperar patrimonios culturales en vías de total extinción.

Casi siempre estos grupos terminan sobrepasados por la realidad que contribuyen a despertar y, asustados por la imposibilidad de asumirla y cogobernarla, terminan regresando a los seguros territorios del teatro conocido.

Hablo también de grupos que, dedicados a la investigación en laboratorio, se encuentran frente a resultados expresivos que trascienden toda posible previsión, y cuyo aprovechamiento en términos de puesta en escena, requeriría no solamente medios o estrategias para obviar el condicionamiento de la estructura teatral –empresarios/críticos/público– sino la consciencia y la seguridad necesarias para enfrentar por largos años el ostracismo, el lenguaje malévolo de los especialistas culturales. Además, la capacidad de no transformarse en míticos poseedores de la verdad absoluta, tentación casi inevitable frente a tan cerrada oposición.

El Territorio que Eugenio Barba llama del Tercer Teatro es, como se ve, tierra conocida por muchos grupos latinoamericanos. Algunos de estos grupos han persistido el tiempo necesario para poder alcanzar, en los encuentros internacionales organizados con el auspicio del ITI UNESCO en Belgrado 1976, Bérghamo 1977 y ahora Ayacucho 1978, acuerdos de principio con el objeto de definir este territorio y lograr se le dé personería jurídica, legitimidad de derechos frente a las estructuras culturales institucionales públicas y privadas.

El Odín Teatret ha sufrido uno por uno todos los hitos de la exploración a que nos referíamos. Actualmente, la búsqueda del riesgo, la continua destrucción de toda seguridad que se apoye en la comodidad o el prestigio mundano, se ha convertido en una política precisa. No es que ésta sea una estrategia destinada a despertar el asombro, es decir, un puro movimiento exterior, es la marcha impuesta al grupo dictada por la lúcida comprensión de la inevitable destrucción de

la identidad grupal apenas el grupo abandona su estado de “precariedad permanente”.

Es esta lucidez la que fascina a muchos grupos de todo el mundo que se reconocen en las pautas del Odín. Es también una lucidez que fastidia a mucha gente obstinada a seguir aplicando al fenómeno “tercer teatro” con parámetros obsoletos.

A falta de elementos objetivos los eruditos, especialistas y mentores castigan al Odín con una serie de lugares comunes, insultos socio-filosófico-políticos, cayendo a veces directamente en la blasfemia y la difamación; desde sus podios, con todo el poder de los medios de comunicación a las masas y las organizaciones políticas y culturales.

Se dice por ejemplo que, claro, al Odín le resulta fácil financiarse la experiencia porque es un teatro subvencionado; olvidan que la subvención cubre solo la mitad de su presupuesto, y sobre todo que la mayor parte (varios centenares) de los teatros europeos con algún prestigio son subvencionados y por presupuestos inmensamente superiores. Bastó que el Odín acordara con algunas instituciones un contrato para financiar la experiencia en el sur de Italia (universidades, la RAI TV, el Consejo Nacional de Investigaciones) para que muchos pusieran el grito en el cielo; se dilapida el dinero público en necesidades, o bien: pues, claro, así cualquiera hace cultura; olvidando las montañas de dinero disipadas en suntuosas continuas realizaciones “culturales” a la que sus presuntos destinatarios permanecen impermeables, extraños.

O frente al permanente rechazo de toda ideología populista o pretendidamente “social”, la fácil acusación de sectarismo o “apoliticismo” o cosas peores; tan previsible como acusar al Odín de ser “elitista” porque la asistencia a algunos espectáculos es mantenida entre sesenta y ciento veinte personas.

O la acusación de “discriminatorio” porque a los encuentros teatrales que organiza de tanto en tanto invita solo a algunos grupos. Cómo no discriminar, imposible invitar a todos, en el mundo debe de haber decenas de miles de grupos.

El resultado más lamentable de esta serie de necesidades es que predispone al lector, oyente o espectador, creando una atmósfera polarizada en la que solo se puede estar muy en contra o muy a favor; a fuerza de discutir argumentos idiotas se termina por perder la conciencia del hecho que aparentemente los provocó, o en todo caso el interés mismo por la discusión. Y entonces las críticas al Odín, las observaciones, la polémica, en fin, pierde estado público simplemente por pudor. A nadie con un poco de claridad interesa desperdiciar cuestiones importantes en rencillas caseras alimentadas en el mejor de los casos, por la envidia.

La estadía en Holstebro ha terminado. Vuelvo a Milán, donde los restos de Comuna Núcleo se esfuerzan por sobrevivir. Mi “pesimismo de la razón” ha cedido el lugar al gramsciano “optimismo de la práctica”: he visto que lo que soñaba es posible, que el Odín Teatret es verdaderamente el grupo que es y no otro invento usado por las franjas culturalizadas de la sociedad de consumo. Humildemente he debido aceptar la presuntuosidad de mi escepticismo: “tres veces un grupo del que formaba parte no lograba alcanzar la identidad precisa que le diera fuerza; bien, probaremos una cuarta, una décima vez si hace falta.”

Aquí podría terminar la historia de la revista Cultura. Nosotros en el destierro, y cientos de ejemplares de las revistas en sus paquetes almacenados en la calle Mario Bravo. Pero como toda buena historia tiene un final sorpresa. Ahí va.

En noviembre de 1999 regresamos por primera vez a Buenos Aires con un espectáculo. Había transcurrido veintiún años

desde nuestra precipitosa partida, amenazados por la dictadura. Era importante esta confrontación, con espectadores y con personas de teatro. ¿Cómo se había desarrollado nuestro lenguaje? ¿Qué quedaba de nuestras raíces, después de tantos años en Europa? Llegamos con *Tempestad*, el espectáculo inspirado a la Shoa y a la rebelión del Ghetto de Varsovia. Tenemos el apoyo de la Municipalidad de Buenos Aires –el Centro Cultural Malvinas–, y del Instituto Italiano de Cultura. Lo presentaremos al aire libre, en la cancha de fútbol de Parque Chacabuco. El resultado nos ensancha el corazón. Cientos de espectadores nos han mostrado una adhesión, inteligencia y simpatía de veras inesperada. También tanta gente de teatro. Nuestro lenguaje les era propio, como si nunca nos hubiéramos ido. El idioma teatral del Núcleo quedó intacto y logró crecer y enriquecerse, con la confrontación y la dialéctica, en la realidad europea que lo ha acogido.

Pero nos esperaba una sorpresa aún más enorme y maravillosa.

En el relato parece uno de esos eventos que se hace difícil considerar reales. Mas bien parido por la imaginación de un guionista y tal vez sí, si existe un Guionista.

Sucedió que un jueves, jóvenes actores del Núcleo se encontraran en Plaza de Mayo, para asistir a la ronda ritual de las Madres. Nuestros actores distribuían invitaciones para las presentaciones de *Tempestad*. Encuentran otros jóvenes actores, también ellos distribuyendo invitaciones para un espectáculo. En el dialogo que nace estos últimos notan, en nuestro afiche, el apellido Czertok. Preguntan: este Czertok ¿no fabricaba una revista de teatro aquí en Buenos Aires? Los nuestros responden que sí, y que ahora está de vuelta veinte años después. Ellos cuentan: *“hace un par de años buscábamos un lugar para hacer un teatro. Una noche caemos en un galpón abandonado. Entramos por el patio interno, a la luz de nuestras linternas descubrimos lo que debía haber sido una imprenta. Entre los restos, paquetes de libros: abrimos uno, ¿son revistas teatrales! Muy apropiado: ¡nosotros queremos hacer un teatro! Decidimos que es el lugar que estamos buscando. Al día siguiente encontramos al propietario, un chico como nosotros, que accede*

a hospedarnos a condición de que le reservemos una habitación para la biblioteca de su padre, muerto hacía unos años, propietario de la imprenta, un intelectual formado en el surrealismo de Paris, amigo de Breton y Duchamp: es Pablo, el hijo de Juan Andralis. A lo largo de ese año por las mañanas limpiamos y reconstruimos los locales, por las tardes en la terraza estudiamos teatro a partir de las revistas que hemos encontrado. Nace así nuestro teatro de calle destinado a denunciar a los militares aun en libertad, culpables de las “desapariciones” y de los secuestros de niños, un teatro que se convertirá en un eficaz instrumento de lucha: estábamos cansados de las denuncias rituales, ese triste teatro de la política gris. Inventamos así los “escraches” que “fotografían” o iluminan las residencias donde se esconden estos criminales en una suerte de parada de fiesta, para que todos en el vecindario sepan quien es en realidad el personaje que vive allí”.

Es comprensible cuanto este episodio nos haya señalado. Nuestras revistas “Cultura” esperan escondidas durante veinte años, que un grupo de jóvenes las encuentren para hacer un nuevo teatro. En Mario Bravo, en el taller donde nuestro grupo de entonces imprimía y encuadernaba las revistas hoy otro grupo ha construido un teatro, estudia técnica y vende las revistas que han quedado, para autofinanciarse.

CAPÍTULO I

El teatro en los espacios abiertos

“Fahrenheit” ayer y hoy

Sassari 2009: El Festival de teatro de la ciudad nos ha pedido una nueva edición de *Operación Fahrenheit*. ¿De que se trata? En el 1985, la Maison de la Culture de Orléans (Francia) nos confía el encargo de crear un espectáculo-evento que involucrara en lo posible toda la ciudad. Tema y lenguaje eran a discreción nuestra, a condición de no sobrepasar el budget, no faraónico, puesto a nuestra disposición.

Hacía tiempo pensábamos en un espectáculo que tuviese al centro el tema del teatro mismo, puesto a dura prueba por la expansión de los medios masivos, pero capaz de afirmar su capacidad de existencia y de presencia. No queríamos hacer tampoco teatro en el teatro. ¿Cuál es el otro medio de comunicación también amenazado por los medios?: El libro, viejo amigo y compañero insustituible. Recordamos la novela de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, donde se cuenta de una civilización “tecnológica” y privada de pensamiento que ha prohibido el libro en cuanto portavoz de ideas y de reflexiones individuales, y en la cual los bomberos, liberados del tradicional trabajo siendo las casas construidas con materiales anti-incendio, tienen ahora la tarea de individualizar los volúmenes todavía existentes y

quemarlos. No obstante, al margen de la ciudad viven los resistentes que llevan una pobre existencia, pero que han decidido aprender de memoria un libro cada uno para hacer sobrevivir la cultura.

Decidimos que nuestro espectáculo sería *Operación Fahrenheit*. Nos inspiraremos al “teatro invisible” de los grupos teatrales de la izquierda durante la República de Weimar: *Fahrenheit* será una fuerte operación de teatro agit-prop, pero donde la cualidad teatral será particularmente cuidada.

Por la mañana temprano, sobre las paredes de la ciudad será fijado un afiche, impreso como un bando oficial del tipo “Aviso a la población”, donde se informa que el objeto libro ha sido declarado obsoleto a causa de una serie de consideraciones de orden ecológico, económico y de orden público; que la ciudad ha sido elegida como “piloto” de una iniciativa que tiende a eliminar la existencia del libro en el modo más eficaz posible, sustituyéndolo con tecnologías avanzadas; que todos los ciudadanos son invitados a depositar sus propios libros en un lugar preparado *ad hoc*, y otras informaciones por el estilo. En la plaza central es montado un kiosco donde azafatas distribuyen material informativo y varios gadgets y donde televisores difunden imágenes propedéuticas, hay además enormes banderas con el símbolo de la operación. Grupos de actores con overoles blancos presiden, como si fuera una emergencia bacteriológica, vagamente amenazante, pero en el conjunto tranquilizantes; un gran camión de bomberos debidamente preparado patrulla la ciudad. Se realizan operaciones relámpago por doquier, en los bares, en los supermercados, en las escuelas, con coreografías prefijadas, en el curso de las cuales son secuestrados libros, tratados siempre como si fueran objetos peligrosos, y donde con un lanzallamas alguno de ellos, son quemados en actos demostrativos, mientras con un megáfono el jefe de los bomberos enuncia los peligros que son conjurados con este acto.

Radio y televisión locales, involucradas en el juego, transmiten los mensajes y realizan especiales donde los actores, vestidos para *Fahrenheit*, explican las operaciones. También Radio Francia, a la cual una señora, después de haber escuchado las declaraciones de los operadores *Fahrenheit*, telefona: “Me

parece bien, reemplazar los libros con la computadora, ¿pero también los libros para niños? Son tan lindos, con todas esas ilustraciones...” Una cosa que nos congeló, porque evidenciaba cuánto la ‘gente’ está lista para aceptar lo inaceptable.

Con gran aparato se declara la clausura de la Biblioteca Municipal, cientos de libros vuelan por las ventanas y son recogidos en tierra con redes y después transportados con auto grúas hasta el stand central, donde una pirámide de volúmenes condenados crece de hora en hora.

Grupos de estudiantes, con los cuales en los días precedentes se ha realizado un trabajo preparatorio en las escuelas, recorren la ciudad recogiendo opiniones sobre el libro y sobre las operaciones, con entrevistas volantes también por medio de vídeo que después son transmitidas en el stand central y por la televisión local. Muchos dirán: “¿Los libros? Ah, sí, cierto que son importantes, ¿cuál es el último que he leído? No sé, no leo nunca”.

Los “resistentes”, el “pueblo del libro”, aparecerán de vuelta en vuelta, entregando volantes y provocando la intervención de las patrullas *Fahrenheit*, y dando lugar a escenas preparadas en el curso de las cuales se declaman versos o se canta, y que concluyen o con el apriamiento del resistente, tratado aparatosamente como un enfermo contagioso y llevado en ambulancia, o con la puesta en fuga de la patrulla.

Al atardecer, el acto final: será individualizada una biblioteca clandestina, asaltada con técnicas paramilitares, incluyendo un proceso público a la bibliotecaria, la cual elegirá auto inmolarse para proteger sus libros, determinando con este gesto la rebelión de uno de los operadores, aliado a algunos resistentes que invaden el espacio. Los operadores *Fahrenheit* huyen precipitadamente; aparece un niño que lleva en la mano un enorme balón aerostático al cual será enganchado un libro grande y bello y liberado en el aire mientras un coro canta, después los resistentes organizan una parada hacia los jardines públicos donde será enterrado otro libro. Al final se lleva al hombro una balsa con el último volumen, en parada hacia el río, en cuyas aguas será depositada, iluminada con pirotécnica, y se la observará navegar mientras el coro canta el final.

Después de Orleans la *Operación* fue repetida varias veces. En cada ocasión el montaje era diverso, según las características de la ciudad, del contexto y de los intereses de quienes la habían contratado. Aprendimos a simplificar y a concentrarnos sobre las cosas verdaderamente eficaces. Se trataba de insertarse en los ritmos vitales de la ciudad, a fin de que los momentos de espectáculo fuesen percibidos como consecuentes y como el resultado de un incidente: fuego-llegada de los bomberos-espectáculo del incendio. Accidente de auto: llegada de la ambulancia, de los policías, espectáculo del incidente.

Siempre las respuestas de los “espectadores” enriquecieron el guión. En Mainz – Maguncia, la ciudad de Gutenberg – en el ámbito de un Festival de la Juventud, fueron los estudiantes mismos quienes se organizaron y en contra de nosotros: habían sospechado que la cosa fuera en serio. Crearon inmediatamente un “comité Celsius”, imprimieron un volante que distribuyeron entre los jóvenes, robando libros de la pirámide del kiosco y organizando una sentada justo enfrente. Después se pusieron a leer en voz alta párrafos de los libros robados, a sabotear nuestros vehículos, a obstaculizar de todas formas las acciones *Fahrenheit*. Nos dio un gran trabajo convencerlos que se trataba de un espectáculo y que sus iniciativas eran maravillosamente oportunas y por demás confortantes para nosotros. Fue necesario convocar un gran debate al día siguiente, para aclarar todo, y fue bastante instructivo e iluminador. Me queda sin embargo la sospecha que algunos de ellos ¡no hayan sido completamente convencidos que fuese un espectáculo!

En el 1986 en Grifow, en Polonia, en el ámbito del Festival de Jelenia Góra, en pleno “estado de sitio” de la era Jaruzelsky, el espectáculo lo hacíamos en colaboración con el KTO, grupo teatral de Cracovia, bastante incrédulo del hecho que los habitantes habrían tomado en serio nuestro juego. Debieron cambiar de opinión, viendo la larga cola que se formó frente al kiosco, aquella mañana neblinosa, cada uno con sus libros bajo el brazo, que una de las actrices polacas recibía, conteniendo trabajosamente las lágrimas.

No lo creíamos ni siquiera nosotros, debimos súbito montar un sistema de recibos de modo de poder restituir los libros, cuando hubiéramos develado el secreto, después del espectáculo.

Antes del acto final comenzó a llover sobre la plaza, estaba todo el pueblo bajo los paraguas, los técnicos del Festival desmontaron el parque de luces, pero ninguno se quería ir, así que trajimos todos los autos disponibles e hicimos el final a la luz de los faros y era todavía más extraordinario, la parada final debía recorrer más de un kilómetro hasta el río, pero ninguno se quedó atrás.

Fue en esta ocasión que tuvimos la oportunidad de colaborar por la primera vez con Slava Polunin, grandioso clown de Leningrado, presente en el Festival con permiso especial de las autoridades soviéticas, pero con la prohibición de presentar algo suyo. Prohibición que no le impidió mostrarnos clandestinamente su trabajo en una habitación del hotel. Amaba nuestro teatro de calle, y estaba triste porque no podía hacer nada, así le propusimos ser “operador” mezclado con los otros, pero manteniendo su personaje: la comicidad de sus clownerias acentuaba lo trágico de la situación entera.

En el 1987, en el Festival de Logroño en España, realizamos uno de los actos demostrativos en el patio del Municipio: está la televisión regional, el periodista telefona a la sede de Madrid refiriendo lo que está sucediendo, Madrid pide de urgencia el video que retransmite sobre la TV nacional. Del hospital donde se está recuperando por una pierna rota, telefona a la redacción un enojadísimo Rafael Alberti: “¿¡Cómo es posible, se están quemando libros en mi España?!”

Unos meses más tarde, en Badajoz, para la Feria del Libro. Una señora se acerca a un grupo de “operadores”: “¡Finalmente se hace algo! Yo siempre he pensado que los libros son peligrosos, como vehículo de contagio, sabe, con todas esas enfermedades que hay, pasando de mano en mano...”. Hay genio en cosas como ésta, era un argumento que no se nos había ocurrido. Lo incorporamos inmediatamente al elenco.

Ahora, en Sassari, se trataba de crear una nueva dramaturgia, siempre para una ciudad, que tuviera en cuenta cuánto habían cambiado las circunstancias. En realidad,

Fahrenheit es hoy mucho más actual que hace 25 años. Cuando lo propusimos, en Francia, parecía fantaciencia: que todos habríamos tenido un computer, que habría existido internet, que todo esto habría vuelto al libro de veras obsoleto. De modo que decidimos modificar la puesta en escena. Ya no habrían sido los bomberos, que buscarían los libros para quemarlos. En cambio, los *operadores* estaban vestidos con elegantes trajes dos piezas azules, camisas celestes y corbatas al tono. Las *operadoras* hostess impecables. Era la actitud que había cambiado. No más amenazadores, sino todas sonrisas, seductores, cooptando los códigos de la publicidad contemporánea. Un grupo teatral local habría trabajado creando el “pueblo del libro”, una comunidad heterogénea y transversal, capaz de realizar acciones de guerrilla a sorpresa y desaparecer como por encanto.

Al final, la policía nos impedirá de utilizar el fuego, porque Cerdeña está siempre amenazada por incendios de bosques, y esto nos obligará a encontrar soluciones alternativas: al final, los *operadores Fahrenheit* deben quemar un *tepee* de base cuadrangular de 7 m de altura, forrado con papel en el cual están escritos los *incipit* de novelas famosas en tantos idiomas y que funciona como base del *pueblo del libro*. En cambio, agredirán y destrozarán salvajemente el papel. Resulta mucho menos espectacular que el fuego, pero es más eficaz dramáticamente. El fuego tiene una propia fascinación, que magnetiza las miradas de los espectadores, es una forma paradójica de belleza. La acción de los actores, en cambio transporta la fascinación sobre la acción misma. Al final, la población que en masa ha invadido la plaza Garibaldi, se precipitará a apoderarse de los libros que durante todo el día los *operadores* han secuestrado. Fuera de programa la cosa durará horas. Todos, grandes y pequeños, quieren salvar y llevarse a casa al menos un libro.

Hemos querido iniciar con este relato, para hacer dos afirmaciones. La primera es que el tipo de teatro que trata este libro es perfectamente actual, aunque su historia haya iniciado a fines de los '60. Luego: para realizar acciones teatrales de tal complejidad y empeño, ha sido necesario desarrollar un marco de referencia teórico específico, así como un sistema de técnicas adecuado para formar actores capaces de enfrentar ese desafío.

Hemos querido proponerlas en este libro, para que puedan ser de utilidad a los contemporáneos.

Los comienzos

1977, Festival de los grupos de base, Casciana Terme, Italia.

Llueve desde hace dos días, el suelo de la carpa es puro barro. Haremos *Herodes* para estos espectadores, por la mayor parte actores de grupos de teatro jóvenes, “grupos de base”, les llaman. Nosotros estamos al límite. En Argentina los escuadrones de la muerte formados por militares de las tres armas, por policías y gente de los servicios continúan torturando y haciendo desaparecer miles de personas, en el silencio cómplice de los medios internacionales. Son meses que el Teatro Núcleo recorre Italia de sur a norte, tratando con *Herodes* de hacer saber al mismo tiempo cuanto sucede en Argentina y de sobrevivir como grupo de teatro. Pero no hay forma de conmover a esta gente, nadie quiere ni oír hablar. Es peligroso también para nosotros, sobre todo para nuestras familias que allá viven, pero también para nosotros personalmente: la embajada argentina sabe donde estamos, circulan agentes de los servicios, hay complicidad con los servicios italianos, nos hacen sudar cuando tenemos que ir a los consulados para documentos varios.

Herodes no es un ejercicio de retórica. Es un espectáculo construido sobre una vivencia personal que había involucrado directamente a mis compañeros. En Buenos Aires era responsable de las relaciones externas de la Comuna Baires. La mañana del 14 de febrero de 1974 fui capturado por cuatro personas que me metieron en un Ford Falcon verde, me golpearon y me encapucharon. Me desperté desnudo y atado al elástico de una cama, me habían tirado un balde de agua. Había una radio prendida a alto volumen y uno comenzó a darme la picana. Tenían una carpeta sobre la actividad de nuestro grupo en Italia y en Argentina, y mientras me picaneaban sobre los puntos más sensibles me leían algunos párrafos burlándose. Me decían que mi compañera estaba en el cuarto de al lado con mi hijito Max de

apenas un año y que después les tocaba a ellos. No querían saber nada que no supieran ya y ésta era una de las cosas más terribles: era claro que querían simplemente aterrorizarme. La mañana siguiente me desataron y me llevaron afuera, contra una pared, me levantaron la capucha y vi a mis torturadores frente a mí, armados, yo temblando y sucio. Uno me apunta con la pistola y tira. Me acuerdo muy bien de la Ballester Molina .45, veo todavía los destellos y siento el olor de la pólvora y el impacto de los proyectiles sobre la pared. Siento también sus carcajadas que festejaban la escena y, cosa curiosa, se me ocurre pensar en Dostojevskij y me digo: “ves, así es lo que debe haber sentido cuando le hicieron esto”. Después me hicieron duchar, me vistieron y me liberaron en la estación Retiro con la recomendación de transmitir a mi grupo la amenaza: váyanse, o la próxima vez no será un simulacro. Ésta es por otro lado la razón por la cual la Comuna Baires decide partir para Italia, un mes después. Nosotros no: después de lo que me habían hecho, irse hubiera sido una derrota. Decidimos quedarnos y fundamos el Teatro Núcleo, que operó en Buenos Aires hasta que fue posible, todavía por dos años.

He aquí la situación, sobre esta tarima tambaleante sobre el fango, bajo una carpa que apenas si protege de la lluvia: nosotros tres, porque hemos quedado tres –Cora Herrendorf, Hugo Lazarte y yo– los otros han vuelto a Buenos Aires o simplemente han dejado de hacer teatro. Ya no encontraban sentido a hacer teatro, fuera del contexto sociopolítico que nos ha generado. Nosotros tres, cuatro con nuestro hijo Maximiliano de cuatro años. Nosotros tres y ellos, los jóvenes italianos. No saben nada de la Argentina, de los *desaparecidos*. De la dictadura y de la tortura. Sin embargo, tantos jóvenes, italianos como ellos, quizás dos mil, hijos de emigrantes, desaparecieron en Argentina. No lo saben o no quieren saberlo. No hay peor sordo que el que no quiere oír. Ellos y nosotros. *Herodes* es un espectáculo simple, una metáfora vívida, física y directa de lo que estamos viviendo. Llega la escena de la tortura. Hugo y yo somos ahora los torturadores, nos ensañamos con el cuerpo atado de Cora. En este punto alguno de nuestros espectadores no aguantan más, de los gruñidos y de las protestas pasan a la acción: invaden el espacio escénico,

interrumpiendo el espectáculo. Uno se me tira encima: bruscamente lo empujo fuera de mi “cárcel”. Eugenio Barba nos escribirá en una carta:

[...] de pie sobre una silla tambaleante en el fango de aquella carpa, los veía allí en Casciana durante vuestro espectáculo y era como un cuchillo en el propio estómago, como toda la otra cara de la luna que nosotros desde Europa apenas sospechamos, no alcanzamos a concretizarlo con nuestros sentidos, y veía las jóvenes que lloraban –eran las mismas que la noche anterior habían hecho aquel sketch feminista- y me parecían niñas que habían querido escapar de casa para ser libres y cuando cae la noche, se ponen a llorar ¿de miedo? ¿de soledad? ¿de las sombras que bajan amenazantes sobre ellas? Después todos los ríos de palabras que han comenzado a confluír, en tanto los miraba allí y pensaba que al día siguiente estarían de regreso en su cotidianidad de exilados, con vuestros recuerdos más allá del océano, vuestros afectos, vuestras esperanzas, que triste continente el nuestro, triste porque no podrán más abandonarlo [...] no cedan, no abandonen, no permitan que los comentarios de los otros les roben toda la fuerza, un fuerte abrazo de todos nosotros...

Nos convertimos en un pequeño caso en el contexto de este festival. La troupe de la RAI que había ya desmontado las cámaras vuelve a montarlas y filma todo, también a Cora que, desolada, habla a los espectadores consternados: “¿Cómo les explico? ¿Cómo hago para explicarles lo que está sucediendo en Argentina en este momento, que esto que han visto aquí hoy no es más que un rasguño?”.

Así aprendimos que nuestra capacidad de involucración es ineficaz, aquí en Europa, el fin que nos habíamos propuesto. Para hacer conocer lo que está sucediendo en Argentina hace falta

utilizar otros medios: con el teatro se puede y se debe hacer otra cosa.

Encuentro con un hombre extraordinario: Antonio Slavich

Algunos meses antes, en Sassari, cuando estábamos realizando un proyecto de animación social en el hospital psiquiátrico local, habíamos conocido a Antonio Slavich. Nos propuso implantar un laboratorio teatral en el Hospital Psiquiátrico de Ferrara, del que era director. Se preparaba la ley 180, que será promulgada el año siguiente y abolirá los manicomios, considerados lugares de marginación y represión que no sirven para curar el sufrimiento psíquico.

Como un resabio medieval el hospital psiquiátrico hundía una proa de angustia y terror sobre el flanco de la ciudad. Más de mil personas vivían una existencia paradójica regulada por leyes inaptas para seres humanos. Personas olvidadas. Marcadas, “enfermos mentales”. Sometidas a tratamientos inventados para contener y reprimir, para hacer morir en vida más que para curar. Una violencia inaudita infligida cotidianamente y por tanto aceptable. Psicofármacos sustitutivos de la camisa de fuerza. Ésta es la realidad que Slavich quiere transformar, para hacerla entrar a toda costa en la civilización contemporánea. La nueva idea desarrollada por Franco Basaglia junto a Slavich en el manicomio de Gorizia en los años '70 se había revelado transitable. Abrir el hospital. Abrir, de modo que los de adentro puedan salir y también para que los de afuera puedan comenzar, todos, a tomar consciencia.

Nos pidió que le propusiéramos un proyecto. A Slavich interesaban las relaciones que habíamos creado con psiquiatras y psicólogos en Argentina, los resultados que habían dado, y que sobre todo podrían dar, las experiencias comunes. Con sus propias palabras, había notado que:

“per Baco! La fuerza expresiva de sus gestos y sus temas dotados de un estilo inconfundible era de veras una cosa diferente respecto a las monerías de corte de los actorúcolos de manicomio

expulsados de via della Ghiara (sede del Hospital Psiquiátrico) el año anterior. Nos encontramos y fraternizamos en una cena. Hablamos de su poética llena de rabia por la violencia del mundo y de su deseo de la rotura del teatro como institución. Yo hablé de mi utopía de romper el manicomio también con los medios expresivos, además del indispensable pico y pala; en lo que respectaba a lugares y modos de la colaboración de Ferrara con mutua ventaja, se podía hacer”¹⁰.

Nuestro proyecto era complejo, preveía laboratorios de experiencia teatral para pacientes y operadores y una activación, por medio del teatro, de la nueva circulación interna en el hospital, hecha posible por la abolición de las viejas barreras que separaban los pabellones. Las barreras arquitectónicas habían sido demolidas, pero las mentales persistían con fuerza: los pacientes no circulaban. A través del juego de los actores podían en cambio descubrir nuevas posibilidades. Nace así *Luces*, nuestro primer espectáculo de calle: teníamos en la memoria reciente las imágenes del Odin Teatret, del Teatro Tascabile, de los Comediants, del Théâtre du Soleil, los primeros espectáculos que habíamos visto en Europa y que nos proponían nuevas vías para el teatro.

En el 1978 realizamos un infructuoso y peligroso intento de regresar a la Argentina. Artículos en los periódicos, proyecciones del film hecho en Ferrara sobre la intervención en el manicomio, octava edición de la revista *Cultura* editada siempre con Juan Andralis. La conspiración del silencio que la dictadura y sus cómplices han logrado imponer al mundo es tal que no sabemos nada de los desaparecidos. Creemos que el Mundial con toda la atención de la prensa internacional nos resguarda. Diez meses de actividad, seminarios teatrales a Buenos Aires y Tucumán. Alquilamos un local, se forma un grupo, publicamos artículos sobre la “desmanicomialización” y sobre el movimiento teatral, un nuevo número de la revista “Cultura” Hasta que una amenaza directa no nos da alternativa. Hacemos de vuelta las valijas.

Nuestro grupo decide radicarse en Ferrara donde en un expabellón puesto a disposición por la dirección del Hospital

¹⁰ Antonio Slavich *La Scopa meravigliante*, Editori Riuniti, Roma, 2003, pp.243-244

Psiquiátrico, se construye, junto a nuevos actores italianos, la nueva sede del Teatro Núcleo. El primero de los muchos teatros que construiremos. Este, en via Quartieri es muy importante, dice Slavich, para evitar que se pueda volver atrás: restituir espacios a la ciudad y convertirlos en lugares de cultura. De aquí tendremos que irnos diez años después, cuando la Municipalidad decide junto a la Universidad, construir allí mismo, la Facultad de Arquitectura. Nos instalaremos en la periferia, a Pontelagoscuro, justo junto al río Po: el nuevo teatro —que será dedicado a Julio Cortázar— crecerá en un cine abandonado, restaurado con un proyecto contemporáneo con recursos públicos y privados.

Pedagogía y práctica teatral: el grupo

Hemos creado una capacidad pedagógica para superar las barreras que enfrentan los muchachos que vienen al teatro porque quieren encontrarle un sentido a la vida, las mismas que hemos encontrado entre los presos que quieren salir libres y con los *locos* que quieren ser aceptados como todas las personas. El común denominador es que ninguno de ellos aspiraba a ser un actor o a hacer teatro. El teatro se les presentaba como un hecho cultural lejano, al cual eran totalmente indiferentes. El teatro no los pensaba, y ellos no pensaban al teatro. El teatro es cosa de clases culturalizadas, de las clases “dominantes”.

Nosotros éramos exilados que no querían aceptar esta condición, la compasión peluda, un pasaporte válido solamente por los confines de la nación que nos hospedaba, formas diferentes de caridad. Queríamos que nos aceptaran por lo que nos restituía dignidad: emigrantes. Queríamos pagar nuestro alquiler, nuestra comida, la escuela de nuestros hijos, como todos. Y queríamos hacerlo con el teatro que habíamos aprendido a hacer en Argentina, un teatro ético, que implicaba una revolución individual por medio de la investigación sobre sí mismos, la creación de un grupo solidario, con el cual ir al encuentro de la gente.

Esto no se podía hacer en los teatros del “*establishment*”, que están allí para presentar lo que las clases dominantes quieren

del espectáculo. El teatro cerrado. Cerrado sobre sí mismo, cerrado al grueso del público posible, cerrado – si no solamente por breves momentos, para “renovarse” cuanto basta para permanecer cerrado. Nos servía un teatro abierto. Teníamos nuestros maestros: primero de todos Stanislavsky, mas “nuestro” que de “ellos”, ontológicamente abierto. Y luego Artaud, Copeau –que nace cerrado, pero anhelaba la apertura, como testimoniando los *copiaus-* Grotowski, Barba, Chaikin, Living Theatre, Kantor.

Fuera de los teatros del “*establishment*” había tanto espacio... Sin embargo, los alumnos de las escuelas de teatro querían un teatro cerrado. Nos abrimos a los jóvenes de la ciudad, que vinieron motivados mas bien por el interés político. Jóvenes que querían ser activos en política, pero fuera de las estructuras de partido. Para decirlo con Laing, les interesaba una política de la experiencia, mas que la experiencia de la política. Nosotros los atraíamos: veníamos de Sudamérica y proponíamos ese teatro del “ser en la lucha” que habíamos vivido, pagando personalmente con la tortura y el exilio. No tenían confianza alguna en sus propios medios, en sus capacidades. Para ellos construimos modelos individuales y colectivos, usando sea el training grotowskiano-odiniano sea el Método. Al centro de la práctica, el grupo. Todo dentro del grupo, nada fuera. Se trabajaba todo el dia con devoción, sin domingos ni vacaciones, y sin paga. Este darse, tan profundo y total, ha despertado las cualidades durmientes, los saberes que no se sabía de saber, grandes energías. Hay que tener en cuenta que todas las experiencias verdaderamente significativas del progreso teatral resultan del trabajo de grupos mas o menos comunitarios, nacidos fuera del *establishment*. Y existe una razón precisa para esto: el *establishment* está controlado por dinámicas institucionales y sindicales. En los teatros oficiales se puede trabajar solamente en ciertos horarios. El trabajo está dividido rígidamente – obviamente con buenas razones, para preservar la profesionalidad y los derechos adquiridos. Los proyectores los tocan solo los eléctricos. Las escenografías, los utileros. Trajes, los sastres. Y así. En los teatros del *establishment* se trabaja con una dinámica siempre mas empresarial. Hay que producir solo espectáculos de autores

nacionales, una cuota de extranjeros – de los que se habla en la prensa internacional, carne de festivales, Broadway, West End. Tal vez una cuotita de autores nuevos, “jóvenes”. Pueden trabajar solamente actores y directores del *establishment*. Las dinámicas productivas son precisas y no pueden alterarse. El tiempo cuesta y por tanto está controlado al minuto. Por ejemplo, el director tiene que presentar un proyecto de dirección completo de escenas y vestidos. Apenas inician los ensayos parten las construcciones. No hay espacio para la improvisación ni para la creación. Una vez confeccionado el espectáculo, después del *debut* el director se separa del espectáculo. Este es uno de los numerosos absurdos: dado que el teatro comienza a existir solamente cuando se encuentra con los espectadores, y los resultados del encuentro no son previsibles, es justamente a partir de ese encuentro, que el director puede verdaderamente *crear* el espectáculo. El *debut* es solamente un dato técnico, el final de la fase del trabajo aislado del grupo, y el inicio de la fase del trabajo junto con los espectadores. Se sabe que la creatividad no puede ser programada: se pueden programar solamente las condiciones en que pueda acaecer. Por tanto, solamente en un grupo que pueda programar su trabajo privilegiando la creatividad puede darse lo nuevo.

Es por esto que los frutos verdaderamente significativos en el teatro nacen de grupos como los ya citados. Jacques Copeau estaba perfectamente integrado en el *establishment*, pero cuando siente la necesidad de suscitar lo nuevo, crea un grupo con los actores que querían trabajar con él y los envía al campo, a vivir la vida colectiva junto a los campesinos, con los que habría podido generarse un nuevo teatro. El Teatro de Arte de Stanislavsky era parte importante del *establishment*, pero cuando quiso profundizar los estudios encargó a su asistente Sulerszisky, que organizara a los actores en grupos y los llevara al campo, fuera de los ritmos productivos y las distracciones de la metrópoli. Grupo fué el Teatr Laboratorium de Grotowski, grupo era el Cricot de Kantor, grupo es el Odin Teatret. Grupo fue y es el Living.

En nuestro grupo se cultivaba la capacidad de generar empatía dinámica, mas que la de representar los grandes textos del pasado con voces aterciopeladas y pasos afectados. Con

constancia y perseverancia, a través de los años, el grupo desarrolló una propia cultura teatral que se manifestaba en lo que nosotros llamábamos *espectáculos*, y que poco a poco encontraron su espacio en programaciones europeas e internacionales. No en la de los teatros del *establishment*, sino ocasionalmente, para las inauguraciones, en las fiestas ofrecidas generosamente al pueblo para justificar las grandes sumas de dinero público que gasta para el disfrute de los *happy few*.

Nunca hemos sido la estrella del festival. Nunca hemos sido lo *nuevo*: en todo caso éramos antiguos, una fuerza del pasado, en la feliz expresión de Pier Paolo Pasolini. Nuestras producciones no se dirigían al espectador de festival, al operador cultural, al crítico de tendencia, sino a los espectadores-no espectadores. Raros críticos teatrales, de Alemania, Francia, México, Rusia, Corea, Polonia, España, han sabido ver, comprender y apreciar lo que hacíamos. Podíamos enfrentar un millar de no-espectadores “populares” en estado salvaje y en pocos minutos de acción convertirlos en espectadores. Pero, así como habíamos aparecido de la nada, a la nada regresábamos.

Una nada habitada sin embargo por tantos grupos como el nuestro: los años '70 han sido los años del florecimiento de los grupos: de base, experimentales, de vanguardia, comunitarios. Se han inventado festivales de teatro abierto. Aparecieron también los *clerici vagantes*, universitarios que se introducían en estos encuentros y festivales, nos pedían hospitalidad y humildemente, que les enseñáramos lo que hacíamos y porqué. Poco a poco comenzaron a pretender enseñarnos quienes éramos, qué hacíamos y sobre todo qué teníamos o no que hacer y por qué y para quién. Porque sin de veras quererlo, estos grupos se habían convertido en una masa voluminosa y llena de pretensiones de espacio y sobre todo de financiamientos, estos *clerici* asumieron el rol de comisarios. Comisarios políticos y culturales, dependientes de festivales, ministerios, estructuras europeas, partidos, medios, universidades. Han creado los modelos y las formas y las tendencias a las cuales los grupos debíamos plegarnos, si queríamos un puesto en el banquete. Tomados los puestos de comando, apenas posible, han estrangulado el movimiento. El cual obviamente merecía tal fin. Los pocos

grupos que han sobrevivido a la masacre son rarezas, a los cuales se les permite respirar como a ciertas tribus “primitivas”, para vanagloria de la propia superioridad y de los propios buenos sentimientos. Nos paso que despues de haber recibido durante diez años una subvención del Ministerio de la Cultura, llegó el momento en que una acción concertada entre la Asociación Italiana del Espectáculo (preocupada por el éxito del teatro de calle) y la Sociedad de Autores (que no percibía ingresos en los espectáculos de calle, porque eran sin taquilla) hizo que el Ministerio dictaminara que serían aceptados a fines de la subvención “solo espectáculos dados con pago de entradas en taquilla”. Nosotros decidimos renunciar. No habíamos cambiado pais no aceptando la cultura militar, para dejarnos imponer por un *ukase* politico la calidad de nuestra propia acción.

Como decíamos, ni los jóvenes *dropout*, ni los presos, ni los locos querían ser actores ni querían hacer teatro. Por tanto, hemos desarrollado un arte teatral, incluso su necesaria pedagogia, por medio de la cual podían descubrir el propio valor humano y la propia diumensión creativa. Para luego devolverla en la dirección de sus similes – *mon semblable, mon frère* - quienes por medio de este arte se convertían en espectadores. Fuera de los teatros cerrados, al aire libre el teatro había encontrado sangre y sentido.

Ademas de estos aspectos comunes aquí van algunos testimonios mas personales, relacionados con la cuestión del no “ser profesionales” en el sentido que el *establishment* da a esta expresión. Subvirtiendo el concepto se puede decir que para nosotros ser profesionales no es “hacer lo que se hace para vivir” sino “vivir para hacer lo que se hace”.

Cada año vivo algunas semanas en el Kerala (sud de la India) para ver el Kathakali en pequeñas aldeas, espectáculos que duran toda la noche. *Chuti* (*maquillaje*) desde las seis de la tarde, el espectaculo desde las nueve de la noche hasta las seis de la mañana. Los habitantes de la aldea todos juntos para celebrar y compartir las historias del Mahabharata y del Ramayana. Mi amigo Kannan Ettumanoor, actor y maestro, ha querido que viniera esta noche a ver cómo *improvisa* el “arrepentimiento di Arjuna”. Es un artista extraordinario, en mi experiencia personal, pero vive de lo que gana como asegurador. El Kathakali no paga

bastante. Asisto al maquillaje en la *green room*. Me impresiona, como siempre, el lento tránsito que se cumple en la persona de mi amigo. En las tres horas del *chuti* se transforma, frente a mis ojos, sin ninguna presunción, sin ningún esfuerzo, en el personaje. Luego permanecerá sentado por horas, hasta el momento de entrar en escena, en perfecta concentración.

La historia: en su arrogancia, Arjuna, el mejor guerrero y el mas grande cazador, no se da cuenta –justo al inicio de esta historia- de haber pisado la cola de Hanuman, el dios-simio que representa la sabiduría. Seguimos, junto a los paisanos, los pasajes, el tiempo marcado por los tambores incesantes, y el canto en lengua malayalam. Nos relajamos, alguien fuma, algunos conversan en voz baja, alguno duerme una siesta, todo está muy tranquilo mientras procede la historia, que todos conocen perfectamente. A un momento dado, corre una especie de electricidad, todos se ponen atentos: está por suceder lo que todos esperan. Arjuna descubre que lo que había pisado al inicio de la historia (hacen unas dos horas y media) era nada menos que la cola de Hanuman. Y se arrepiente. Cae por tierra y llora a los gritos– uno de los pocos momentos del Kathakali donde el actor usa la voz. Miro alrededor y veo actuar la empatía, la compasión, la adhesión. Todos somos Arjuna. Trato también de ver lo que mi amigo Kannan quiere que aprecie, su *improvisación*, una cosa muy imperceptible dado que se trata de secuencias absolutamente fijas. La improvisación es cómo lo hace hoy y aquí – estamos justo en la aldea de Ettumanoor, donde él nació, la suya es también reverencia y homenaje al lugar. Me pierdo tratando de apreciar ese su ser doble, Kannan y Arjuna. Su total anularse en Arjuna y al mismo tiempo conducirnos a todos aquí, esta noche, en las montañas bajo una luna inmensa y loca, en el abismo de la condición humana.

Me he alargado en esta evocación para decir que este actor Kathakali es, para mi, exactamente como mis compañeros del grupo, como los presos y los *locos* con quienes trabajo desde hace tantos años: no les interesa el Teatro, la carrera, ni siquiera “expresarse”. El trabajo que han hecho sobre y consigo mismos los lleva, *a pesar de sí mismos*, a encender en sus espectadores

particulares procesos humanos que podemos llamar de agnición, de concientización.

Pienso en mi mismo cuando *soy* el Quijote, en el espectáculo que hacemos desde hace casi veinte años por las plazas del mundo. Dos momentos en particular: cuando todos esperamos el inicio, los espectadores que se han autoconvocado alrededor del espacio – su plaza, que hoy es el lugar del Quijote – frente a la gran estructura de hierro y madera que será balcón, molino, casa, prisión. Hay un murmullo, el ansia de la espera. Los actores todos en posición, los miro en la penumbra uno por uno, esperamos el inicio de la historia. Es un momento intenso: por nada del mundo los aquí convenidos dejarían el lugar. No han venido porque somos famosos: somos perfectamente desconocidos. Ni por el teatro, el teatro, si los oís hablar, no les interesa para nada. Quieren saber lo que va a pasar, son curiosos por saber para qué sirve todo lo que hemos venido montando desde la mañana temprano cuando ocupamos el lugar. Luego me pongo la barba y bigotazos y la armadura como se viste un torero, y vamos pues.

El otro momento es hacia el final del espectáculo: he atacado el molino de viento y he sido sonora y miserablemente vencido. Me arrastro, herido, rengo. Luego me detengo y me doy vuelta, y miro la enorme estructura alta, diez metros, poblada de actores-monstruos que me han derrotado entre burlas, las palas del molino giran enloquecidas. Miro alrededor y veo a los espectadores que me miran y siento cómo estamos todos unidos en la misma suerte, cómo cada uno de nosotros tiene su propio molino y vive sus propias derrotas. Me doy coraje, lanzo un grito profundo y vuelvo al ataque y siento a todos conmigo, con mi Durlindana destruyo las palas, echo a los monstruos y venzo, monto nuevamente Rocinante y canto a la victoria y este canto es el canto de todos.

Es esto que nos une. En la anonimidad de las plazas, las aldeas, las calles, las cárceles, los suburbios sin alma, nos convertimos en esos héroes o antihéroes, dioses o demonios porque ellos, los que han decidido convertirse en espectadores lo necesitan, porque quieren que venzamos, que perdamos, que triunfemos y que seamos derrotados, que seamos arrogantes y nos arrepintamos.

Luego llega el alba, como en la aldea de Ettumanoor, y nos confundimos con los espectadores sobrevivientes mientras desmontamos. A menudo nos traen de comer, se arma una gran mesa y ofrecen sus mejores cosas: compartimos una comida, una forma arcaica de reconocimiento que no tiene iguales en nuestro tiempo tecnológico, un verdadero privilegio.

Al alba nos vamos, a vivir nuestras vidas.

Luego, llegó el reflujo. La mutación económica financiera, que crisis no es, un invierno que dura seis o siete años ya no es una crisis periódica del capital sino una mutación, ha determinado un fuerte crecimiento de los costos de producción del grupo, salarios, combustible, hoteles restaurantes- y paralelamente un importante empobrecimiento de quienes fueran nuestros “clientes”, las municipalidades, las asociaciones. Esta situación ha actuado como una tenaza cerrando el “mercado” del teatro abierto. Plazas y calles quedan vacías. Justo cuando mas necesario sería. El hecho no es que los teatros abiertos nos hayamos vuelto “fuera de moda”. Si en este mismo momento bajamos en una plaza cualquiera y montamos nuestras escenas, estén seguros de que a la hora señalada convergerán cientos de personas de cualquier edad y clase, listas para encontrar el teatro. Mas la sociedad se tecnologiza, mas las relaciones tienden a lo virtual, mas crece la humana necesidad del encuentro verdadero, a piel, profundo, empático, como solamente el teatro puede generar.

La escuela de la calle. Vidas paralelas

Ninguna academia, escuela o conservatorio prepara actores capacitados para afrontar los problemas que presenta hacer teatro en los espacios abiertos.

No se trata de técnicas particulares, de habilidades especiales. O bien no se trata solamente de esto.

El actor de teatro convencional está acostumbrado a una larga serie de certezas.

Está habituado a trabajar para un público de espectadores profesionales. Vienen al teatro a verlo, a escucharlo, y poseen una cultura teatral propia. Comparten un mismo idioma.

El actor convencional está adiestrado para trabajar en un lugar protegido: el escenario. Paredes, techo, una disposición espacial que lo encuentra siempre al centro de la atención, sostenido por la iluminación y la escenografía.

Su voz fluctúa en el espacio protegido y finamente estudiado para optimizar sus cualidades.

Hay siempre un camarín, un espacio privado donde concentrarse.

Afuera puede llover, nevar: en el teatro hay siempre calefacción. En muchos teatros hay hasta aire acondicionado.

Alrededor suyo tantas personas prontas a servirlo. Modistas, sastres, utileros, maquinistas, eléctricos, técnicos, mozos, choferes, carpinteros, herreros, pintores, escenógrafos. Administradores, relaciones públicas.

El actor hace su parte. Están también los otros actores, pero la solidaridad no es necesaria. Cada uno tiene que cuidar su propia carrera y a menudo *mors tua vita mea*.

Para nosotros en el teatro de los espacios abiertos existen otras certezas.

Generalmente el nuestro no es un público de espectadores profesionales. Así que nos toca un doble trabajo: atraer y mantener continuamente su atención, y al mismo tiempo hacer vivir nuestros personajes.

Muchas veces no hablamos el mismo idioma.

Además, somos nosotros los que ocupamos su espacio: sus plazas, sus calles.

La mayor parte de nuestro público no va jamás a teatro, y si se lo preguntan dirá seguramente que el teatro no le interesa. Nuestros espacios escénicos son lo menos protegido que se pueda imaginar. No hay muros que definan nuestros movimientos, ni techos que nos protejan. Si es de noche, a duras penas la iluminación ayuda.

La voz arriesga perderse en el espacio libre y debe luchar con los ruidos de la ciudad y de los mismos espectadores. Los

cuales no asisten a una suerte de liturgia o de ritual cultural, sino mas bien a un acto vivo con el cual pueden interactuar en cualquier momento.

Hay niños y jubilados, universitarios y señoras con la bolsa de las compras, ejecutivos y obreros, skinheads y policías, perros con collar y perros sueltos, borrachos y monjas, y también algún espectador teatral.

No hay camarines, sino un espacio cualquiera apenas protegido por un biombo, para compartir con todos.

Vivimos con los ojos al cielo: la meteorología es un desafío incesante.

Nosotros hacemos todo: somos nuestros propios sastres y utileros, técnicos y maquinistas y choferes, administradores y carpinteros, herreros y mozos.

Existimos en grupo. La solidaridad es esencial. El talento individual crece en el humus colectivo.

Sólo el grupo puede hacer frente a todos los desafíos del teatro en los espacios abiertos, y sobre todo sólo el grupo puede permitir que el teatro de los espacios abiertos sea un desafío, una provocación en el sentido más completo del término *pro-vocare*: dar voz, ser voz.

Un desafío, no simplemente *animación*, organización del consenso social.

Una dramaturgia para el teatro de calle

Luces (1979-1990) ha sido nuestro primer proyecto de teatro para los espacios abiertos. En diez años, seiscientas presentaciones en plazas y calles en Italia, España, Francia, Holanda, Alemania, Suiza, Suecia, Noruega, Dinamarca, Rusia, Polonia, Checoslovaquia, México. Mucho de cuanto sabemos sobre teatro de los espacios abiertos proviene de aquella *praxis*. Aunque en los proyectos sucesivos, la “Trilogía de las magnificas utopías” ya no se trata de espectáculos itinerantes, es útil narrar como era aquel espectáculo y algunas de las cosas que hemos aprendido, porque son todavía válidas.

Luces comenzaba como una parada: un desfile de actores con banderas y tambores, algunos sobre zancos, con escenas cortas y recorridos que dramatizaban el espacio y las relaciones. Era al mismo tiempo espectáculo y escuela viviente para los actores, terreno de intercambio y de encuentro entre viejos y nuevos actores del grupo. La dramaturgia estaba determinada sea por la proveniencia de los materiales que conformaban el espectáculo, sea por las particulares condiciones que impone la calle como espacio escénico.

Mientras tanto, entre 1978 y 1980, habíamos creado otros espectáculos “de sala”. Al esquema inicial de la parada se agregaron nuevos materiales: de *Los Funestos* es incorporada “la batalla de los caballeros”, donde dos personajes combatían como jinetes sobre zancos y a golpes de lanzas embanderadas. *Los Funestos* fue abandonado en el 1980, pero aquel fragmento continuó su vida hasta el fin de *Luces*, diez años después. De *Herejía* vinieron nuevos personajes. La “gitana”, actriz con acordeón. El “rengo”, con flauta trompeta y tambor; el “judío”, con tambor y trompeta, el “ciego”, con violín y redoblante; la “vieja”, con máscara y tambor; la “novia” con tambor y clarinete; el “marinero”, con trompeta, violín y tambor.

Estos personajes habían sido creados como parte del momento central de la pedagogía, el proceso de autodramaturgia. La invención de un personaje a partir de la experiencia de vida del actor, o en algunos casos, del entrenamiento mismo, donde el actor trabaja solo, interactuando con un programa creado en colaboración con los maestros. Así la historia del “rengo”: uno de los actores había adquirido una gran maestría en el trabajo con el bastón. Combatiendo con todas las dificultades que le presentaba se había vuelto un virtuoso del bastón, cosa que lo desviaba del objetivo principal. Teníamos que encontrar un obstáculo capaz de entrar en dialéctica con su virtuosismo. Le propusimos actuar con el bastón desde una posición de debilidad física: una renguera. El obstáculo se volvió un nuevo terreno de búsqueda: cómo y por qué renguea. Se creó una secuencia con la nueva “presencia” del actor, y del trabajo sobre la secuencia comenzó a surgir el personaje: quién es este rengo, cuál es su biografía, como se

relaciona consigo mismo y con los otros. Cuáles son sus sentimientos, como se emociona.Cuál es, en fin, su personalidad.

A propósito de esto, una nota de Truffaut:

[Max] Ophüls había notado que un actor es necesariamente bueno, necesariamente antiteatral si está obligado a un esfuerzo físico: subir la escalera, correr en el campo, danzar durante toda una toma. Cuando un actor en un film de Ophüls está inmóvil, cosa por otro lado rara, de pie o sentado, puedes estar seguro que un objeto, caño de una estufa, cortina transparente, silla, está puesto en el medio, entre él y el objetivo; no es que Ophüls desconozca la nobleza del rostro humano; se trata en cambio de que el actor, sabiendo que su rostro está parcialmente escondiendo al objetivo, se esforzará para compensar y se afirmará con la entonación; será más verdadero, más justo, porque Max Ophüls era deseoso de verdad, de exactitud¹.

En nuestro caso, es el actor que debe incorporar la *constricción* como una continua compañera de trabajo. Hacer rengear un virtuoso. La indicación al actor perseguía dos objetivos. El primero: la renguera física propuesta señalaba la eventualidad de una renguera *moral*, el riesgo del virtuosismo, que se dirige hacia la exhibición y apunta a la seducción deliberada del espectador. Debes hacer en modo que el espectador no sospeche ni siquiera por un momento cuán bravo eres en hacer voltear el bastón. La constricción hará que se interesen por ti, no por lo que haces. Y cuando te miren tiene que ser por *algo* no identificable en tu lucha contra la constricción, sea ésta autoimpuesta o impuesta desde fuera. No debe verse la lucha sino el misterio que hace emerger. El segundo objetivo es dramaturgico: del conflicto pedagógico hacer nacer un personaje. La renguera adquiere un valor: en la antigüedad ciertos defectos físicos eran vistos como señales divinas. Algo queda aun hoy en la turbación que suscita una persona *señada*.

La capacidad de crearse dificultades apropiadas, que impulsen a crecer, indica la madurez del actor. Jorge Luis Borges

¹ F. TRUFFAUT, *Los films de mi vida*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 188.

decía una vez, a propósito de la censura, que prescindiendo del hecho que en una verdadera democracia no debería existir, representaba en cierto modo un desafío útil para el artista, porque lo *constringía* a encontrar vía secretas para alcanzar su objetivo. Y que en el trabajo para descubrir esta vía el artista terminaba por encontrar también cosas que no se había propuesto buscar, y que encontraba justamente porque no las estaba buscando.

Del personaje al tema

Tanto para *Luces* como para *Herejía* habíamos procedido con una metodología similar, aunque fueran espectáculos completamente diferentes. *Herejía* en sala, con los espectadores sentados en semicírculo, una estructura dramática construida a través del desarrollo de una historia que tomaba vida frente a los espectadores, pero sin interactuar con ellos. *Luces*, itinerantes por las calles, en relación dinámica con los espectadores, con una dramaturgia formada por la interacción entre las secuencias-historias fijadas y definidas por los personajes, y las relaciones individuales y de masa creadas entre actores y espectadores. Los personajes nacidos de los procesos autodramatúrgicos fueron puestos en relación por medio de improvisaciones. De éstas se aislaron fragmentos significativos, que fueron montados en secuencias, dando vida a las escenas. Éstas conducían, siguiendo una lógica emanada de los actores-personajes, al descubrimiento de la historia narrada en el espectáculo. La dramaturgia no nació como una especulación racional, sino del trabajo de improvisación. La lógica intervino en un segundo momento, como operación de limpieza, síntesis y creación de sentido.

Muchas veces hemos conflictuado con la *coacción de la historia*, o sea con el hecho que la necesidad impuesta por la dramaturgia determina pérdidas: de energía, de materiales, de pasiones. ¿Qué hacer de los materiales, aún válidos y vivos, eliminados de *Herejía* por exigencias dramáticas? Por otra parte, había que hacer crecer *Luces*. En modo natural, como si fueran injertos, se transfirieron sobre la estructura de *Luces* algunos de estos materiales. Enviados a vivir en un contexto completamente diverso, los personajes de *Herejía* alcanzaban una

nueva identidad, mayor fuerza y visibilidad. El mismo personaje que en *Herejía* era un “rengo” físico y moral, en *Luces* bailaba el tip tap, guiaba la parada y danzaba sobre los zancos. Si en *Herejía* el “rengo” era dependiente y sometido a la “gitana”, en *Luces* se había convertido en su contraparte dinámica. Este proceso de transferencia e injerto de materiales continuó como un diálogo durante algunos años.

Los no-espectadores del teatro de calle

Cuando decidimos transformar la parada, primera forma de *Luces*, en espectáculo complejo a realizar en la calle, se presentó inmediatamente un problema: era evidente que ya no se podían utilizar las técnicas del escenario. Estas se basan sobre una serie de presupuestos: un espacio definido para los actores, en sala o al aire libre, un grupo de espectadores conscientes que han elegido su rol y que esperan un espectáculo, reglas a respetar. Para el espectáculo de calle estas condiciones eran completamente invertidas. El espacio, indefinido y contemporáneamente espacio de otro espectáculo: la vida cotidiana. Los espectadores, en realidad no-espectadores. Reglas: inexistentes. En la calle, el espectáculo es un acontecimiento. Irrumpe sobre la escena de lo cotidiano y por así decir, lo cabalga: toma posesión del espacio que dicta su propia ley.

Uno de los hechos centrales y esenciales del teatro en los espacios abiertos es justamente el de dirigirse a un conjunto heterogéneo de no-espectadores. Si antes del espectáculo se pidiese a las personas presentes en la plaza una opinión acerca del teatro, muy probablemente la mayoría de las respuestas sería negativa. Mucha *gente* en la plaza se desinteresa completamente del teatro, convencida que la cosa no le concierne. En nuestras ciudades lo que se conoce como teatro está reservado a una estrecha minoría, para gran parte de la cual, por otra parte, el teatro es cosa cultural antes que artística, hecho social antes que necesidad personal.

Si después del espectáculo repitiéramos la pregunta a las mismas personas, las respuestas indicarían un sustancial y sorprendente cambio de signo. La experiencia del espectáculo ha

despertado un potencial, algo que podía, pero jamás había sido desarrollado. De este hecho se puede deducir con certeza que esas personas han sido expropiadas del teatro. La palabra teatro ha sido traicionada, vaciada y vuelta a llenar de un significado que ellos rechazaban. Puestos frente a un significado nuevo-antiguo, verdadero y viviente todo cambia, se descubre un mundo nuevo. El teatro en los espacios abiertos es por tanto una operación de justicia elemental, destinado a reparar, aunque precariamente, una ofensa: que todos pagan por algo reservado a pocos.

La necesidad del teatro, ese acto fascinante y necesario íntimamente consustanciado con nuestra especie, se manifiesta en nuestras ciudades sin teatro, en los modos más diversos. En los estadios de fútbol, donde los aficionados ponen en escena intensas dramaturgias con danzas, coros, monólogos, vestidos, máscaras, banderas, pirotécnica; espectáculos donde a menudo el pretexto – el partido– queda en el fondo, como demostrando que para muchos de ellos la razón más fuerte de la presencia reside en la necesidad de participar, de testimoniar la propia existencia. En las manifestaciones de cualquier orden y género, donde se altera el *status* de plaza y calle con coreografías, cantos y músicas, testimonios, denuncias. En las discotecas donde la necesidad expresiva de los jóvenes se mercantiliza, dirigiéndola hacia un consumo que enriquezca a sus gestores.

Debería bastar la inmediata y entusiasta adhesión de los *no-espectadores vueltos espectadores* a la llamada del teatro en los espacios abiertos, en cualquier plaza de nuestras ciudades. El sistema teatral sin embargo es sordo a esta música. Es más, vive cada propuesta en este sentido como un ataque y se defiende desacreditándola, desclasándola, no admitiéndola como perteneciente al Teatro.

Nuestras ciudades necesitan del teatro en sus plazas, como dique al embrutecimiento. Pero quien se ha adueñado de él lo conserva celosamente, rehén tras los muros de los museos del espectáculo.

Quien desea llevar el teatro donde es necesario, también para que pueda reencontrar su función original y nueva linfa, debe así combatir no solamente con las naturales dificultades del intento, sino también con la cerrazón y los ataques del sistema

teatral que defiende denodadamente las así llamadas razones del mercado y la costumbre de “ir a teatro” en edificios confortantes y tranquilizantes.

Espectador-No espectador

La cuestión del espectador es en el teatro de los espacios abiertos tan determinante, que supera en mucho los aspectos técnicos. El grupo de actores ha decidido hacer espectáculos al abierto, ha estudiado técnicas y afinado voluntad y coraje. Puesto de frente a los problemas de la calle o de la plaza como lugar escénico, experimenta y encuentra soluciones. Los destinatarios de este esfuerzo, sin embargo, están al oscuro. Han sido excluidos del teatro, y su atención en la *vida vivida por otros* –lo que Bela Balasz consideraba fundamento del teatro- es compensada por la televisión, así como la necesidad de participación y testimonio ha sido satisfecha por otros sucedáneos.

Muchas experiencias de teatro para los espacios abiertos se resuelven en fracasos, una explicación puede encontrarse en la escasa y reducida atención a la problemática del espectador. Se tiende a dar por descontado que las personas presentes en el lugar de la representación sean ya espectadores, por el simple hecho de encontrarse en el lugar.

El *quid* reside en la naturaleza del hecho teatral que se quiere proponer. El teatro en los espacios abiertos no es y no quiere ser carnaval fuera de temporada, clownería, cosa de saltimbanquis. Con todo el respeto por los saltimbanquis y la más grande reverencia para el clown: el teatro es otra cosa. O si no llevar el teatro al carnaval, que es cosa bien distinta. El teatro quiere arriesgar, llevando a la plaza cuestiones complejas. La condición del ser humano. Poesía. Desafíos a la sensibilidad. Está convencido que en el *hombre de la calle* existen reservas de humanidad, y a ellas se quiere dirigir.

Si el hecho teatral está constituido por las interacciones entre actores y espectadores, de las relaciones que entre ellos se crean, se puede afirmar que la cualidad de estas relaciones, la intensidad y la densidad de los flujos que interactúan, será determinada por el grado de libertad en la cual tales relaciones

tengan lugar. La condición de libertad está dada por el grado de paridad entre unos y otros, por la posibilidad de elegir continuamente la existencia misma de la relación.

¿Qué cosa da a un buen teatro en los espacios abiertos aquella particular intensidad, que difícilmente encontramos en los teatros de cemento? El hecho que mientras el espectador “profesional” *va al edificio* que hospeda al espectáculo, en la calle, es el teatro que *va a buscar a los espectadores*. Mientras en el edificio el espectador es rehén del espectáculo, en los espacios abiertos está libre continuamente de elegir. Permanece sólo si el teatro logra transformarlo en espectador, y sólo mientras esto suceda.

Ladrones de tiempo

Durante las primeras experimentaciones con *Luces* habíamos observado que muchos espectadores, fascinados por las acciones de los actores, ni bien terminaba el espectáculo solían hacer un gesto: miraban el reloj. Inmediatamente escapaban a sus ocupaciones. Les habíamos sustraído tiempo y se apuraban para tratar de recuperarlo. A diferencia del espectador profesional, quien elige destinar un determinado tiempo al espectáculo, al *no espectador* había que robárselo. Sí debíamos hacerlo, no obstante, nuestra ignorancia en estos campos, ¿por qué no pedir instrucciones a los militares? Ellos aprenden en la academia toda clase de técnicas para robar, conquistar, poseer. Por cierto, nuestros objetivos eran distintos. Queríamos robar tiempo, pero para devolverlo más rico y significativo. Queríamos conquistar, pero para ofrecer el teatro.

A nuestros queridos Stanislavsky, Mejerchold, Vachtangov, Layton, agregamos Clausewitz, Bonaparte, Sun Tzu, Julio Cesar. El espectáculo en la calle se puede leer y analizar como una operación militar. Hemos aplicado las leyes, las técnicas, las estrategias y las tácticas de las batallas, por cierto, no sus “contenidos”. Las leyes de la guerra podían permitirnos vencer las batallas contra la monotonía de lo cotidiano, en la desolación de tantas periferias metropolitanas. La energía que poníamos en juego en esta “guerra” no derivaba de Thanatos, el

instinto de muerte-destrucción, sino del Eros, el amor-vida. No un espectáculo militar o de guerra, sino un espectáculo que tiene en cuenta la lógica con la que se conducen las batallas.

¿Por qué Clausewitz? Algo en Stanislavsky nos ha llevado a él: la frustración del talento frente al genio. Stanislavsky era un apasionado del arte del actor: “Me encontré subyugado por poder de artistas como Salvini y Eleonora Duse, y sin embargo su inmenso talento no fue suficiente para acallar bien dentro mío la voz del crítico a lo largo de toda la función”¹¹. En sus escritos se trasluce el disgusto cuando constata como el genio carece a menudo de ética. Ve como a menudo el actor intuitivo genial sea vanidoso, perezoso, egocéntrico. Quizás de esto nazcan en él dos ideas-fuerza. La primera, estudiar el mecanismo de la creatividad de modo que pudiera provocar en sí mismo, a través de la dedicación y el estudio, lo que para el actor intuitivo era un don. Al actor genial proveía Dios. A Stanislavsky y a tantos como él, y con los cuales quería formar una compañía, habría provisto él mismo. Habría descubierto las fuentes de la creatividad y habría aprendido a gobernarlas. La segunda idea-fuerza, emparentada a la primera, es la ética: la responsabilidad moral del artista respecto a la sociedad, el compromiso solidario con los compañeros de trabajo, un teatro sin “prima donnas”.

El talento frente al genio. Como Stanislavsky frente a la Duse, Clausewitz frente a Napoleón. Clausewitz, coronel del estado mayor prusiano su enemigo, estaba fascinado: ¿cómo podía una armada de desesperados, mal vestidos y peor armados como eran los soldados de la República Francesa, haber vencido al mejor ejército del mundo? Estudió Napoleón de cerca y más tarde aplicó lo que había aprendido. Su libro *De la guerra* se vuelve un clásico.

Un general prusiano al servicio del arte teatral

“La acción en la guerra es un movimiento en un medio resistente. Como no se está a la altura de cumplir en el agua con facilidad y precisión hasta el más simple movimiento, como sería

¹¹ K.S. STANISLAVSKY, *Trabajos teatrales*, cit., t. IV, p. 30.

desplazarse, tanto menos es posible en guerra, disponiendo de energías normales, mantenerse siquiera sobre la línea de la mediocridad. El buen teórico puede por lo tanto parangonarse al maestro de natación que prueba sobre sus alumnos fuera del agua los movimientos que serán necesarios en el agua; estos movimientos parecen grotescos y exagerados a quien no piensa en el agua¹².”

Nos encontrábamos en la peor de las condiciones posible, la pesadilla para cualquier general: la de un pequeñísimo ejército que debe enfrentar, y sobre su terreno, un adversario al menos cien veces superior. Un grupo de siete, ocho actores de frente a ochocientos, mil espectadores.

Estrategia y fuerza moral

“La estrategia es el empleo del combate para los usos de la guerra”.

Nosotros decimos que es el empleo de las acciones teatrales con el objetivo del crecimiento cultural. Pero en el caso específico de nuestro teatro en los espacios abiertos, podremos definir la *estrategia* como el empleo de las circunstancias dadas al éxito de las acciones teatrales en ambiente no protegido.

Clausewitz abre el tema de la *Estrategia* con dos capítulos dedicados a las *fuerzas morales*. Ellas “están entre las más importantes en guerra”.

La historia nos demuestra del mejor modo el valor de las fuerzas morales y su influencia, a menudo increíble: es ésta la sustancia más pura y preciosa que la espada del caudillo pueda extraer de la historia.

Es interesante que antes aún de referirse a la logística, a la artillería o a los víveres, a la superioridad o inferioridad numérica, se indique la *fuerza moral*.

¿Cuál es la *fuerza moral* de nuestra pequeña troupe teatral? En el caso de los ejércitos, Clausewitz dice que, en principio, aquél que defiende la propia tierra tiene más fuerza moral que el invasor. Pero si el invasor actúa convencido de la superioridad

¹² K. VON CLAUSEWITZ, *De la guerra* [1832], Milán, Mondadori, 1982, p. 88 y siguientes para las citaciones siguientes.

espiritual de sus propias razones —el caso de las tropas napoleónicas, *revolucionarias y liberadoras*— he aquí que la fuerza moral se vuelve a su favor. En nuestro caso, esto significa que en nuestros actores la máxima atención debe ponerse sobre la formación de una conciencia *ética*. Saliendo a la calle el actor debe ser consciente del mandato cultural de sus acciones. No más *justificado* y protegido por la estructura teatral, debe encontrar, en su iniciativa individual y en el grupo, una fuerza moral que lo sostenga: esto es tan importante como el entrenamiento técnico y los ensayos. De modo que a la inferioridad numérica y social se pueda contraponer la “fuerza moral”. Los actores de hecho van a la plaza a llevar el sueño, la poesía, la utopía: valores que el *adversario* puede reconocer y querer para sí. La “fuerza moral” no se ve sólo en las grandes batallas: puede aparecer en episodios sólo en apariencia menores. He aquí un pequeño ejemplo que llevo siempre en mi corazón:

Pocos años después de habernos establecido en Ferrara, organizamos con poco dinero y muchas dificultades la presencia del Living Theatre, que por aquel entonces vivía en Roma. Con dos combis llegan al liceo Ariosto Julian Beck y Judith Malina, historia pura, fundadores del teatro contemporáneo. Bajan ligeros y alegres junto a su compañía, se informan sobre dónde se hará el espectáculo, un frío y escuálido salón de cemento armado, miden y adecúan el espacio, ensayan y hacen *Antígona* para los alumnos del liceo como si estuvieran en la Opera.

Nos servimos de la estrategia para hacer posible el encuentro entre los valores que encarna el grupo de actores y el deseo de estos valores latente en los espectadores: y es sobre la convicción de la existencia de este deseo que apoya la fuerza moral de los actores. Fuerza ésta que integra una consistente humildad. El grupo de actores no va a la calle a mostrar cuanto sobresale en sus prestaciones técnicas. Va a la calle a despertar en los espectadores su deseo de poesía, su capacidad de imaginar, su necesidad de creatividad y de utopía. Para lograrlo debe *combatir* la resistencia que íntimamente cada espectador opone, por condicionamiento cultural, al crecimiento y a la expansión del propio deseo de belleza y de poesía.

No se combate contra el espectador: se combaten sus resistencias. Sin embargo, no es para nada un combate figurado.

En el verano del 1981 presentamos *Luces* en los suburbios industriales de Duisburg, Alemania. El espectáculo había apenas iniciado, los actores realizaban evoluciones tocando sus instrumentos, buscándose e interactuando con los espectadores. Con un dulce valsecito en el acordeón, Cora se acerca sonriente a un anciano. Es un hombre robusto, con los cabellos blancos, acompañado de una mujer de mediana edad. El hombre fuma tranquilamente y parece acoger de buen grado la invitación. Cora se acerca todavía un poco y entonces el hombre, sin preaviso y sin cambiar de actitud, con una sonrisa en la boca le apaga el cigarrillo sobre el mentón. La acompañante reacciona con un gesto de cólera, pero hacia la actriz. En ese instante Cora interpretó la situación: hija de judíos escapados a la Argentina del horror nazi, encarna un personaje que infunde alegría y ligereza en el barrio proletario de una ciudad alemana: alguien que por edad y actitud pudo haber participado al genocidio se manifiesta con toda evidencia. Mientras el hombre huye seguido de su acompañante, Cora debe decidir qué hacer, más allá del dolor de la quemadura y la consternación frente a la fría brutalidad. ¿Interrumpir el espectáculo, llamar a la policía? Significaría darle la victoria a la violencia. No: continuamos. El sentido profesional de la actriz prevalece. Las emociones provocadas por el episodio se fundirán en ella con las del personaje. La energía que reclaman y que en una situación cotidiana se hubiera traducido en reacciones y comportamientos coherentes como protestas, denuncias o vías de hecho, en la situación del espectáculo encontrará un factor de multiplicación. Los espectadores, testigos del hecho, encuentran que ellos también tienen que hacer una elección: ¿denunciar la agresión o qué? La reacción frente a la brutalidad pasa de la actriz a los espectadores. Justamente porque ella no reacciona *normalmente* sino con su arte, los espectadores se hacen cargo del hecho y de sus consecuencias, a través de una adhesión y una participación todavía más intensa.

Audacia

“Este noble impulso, por medio del cual el alma humana se alza por encima de los peligros más amenazantes, debe más que nada ser considerado como un principio de acción eficaz independiente. [...] Se trata por ello de una fuerza verdaderamente creadora [...] cada vez que se encuentra contrapuesta a la duda, a la timidez, tiene necesariamente para sí la probabilidad del resultado, porque la duda presupone ya una ruptura de equilibrio [...] A paridad de discernimiento, la timidez estropea mil veces más, en guerra, que la audacia.”

El grupo de actores puede tener una excelente preparación técnica y artística, pero salir a la calle a afrontar, en su terreno, la masa de los espectadores consagrada a las obligaciones y costumbres de lo cotidiano, e ignorante del espectáculo que le será propuesto, requiere considerables dosis de audacia.

El teatro en la calle, anunciado y preparado como tal, implica siempre y en todo caso una transgresión: de la vida, de los ritmos cotidianos, de la misma convención teatral. No basta la seguridad dada por el entrenamiento y por los ensayos, y no basta la *fuerza moral*. El teatro de calle se desarrolla en condiciones de extrema precariedad, a directo contacto con el espectador. Por excelente que sea la preparación del espectáculo, no se alcanza jamás a controlar los imprevistos: sólo la audacia del actor puede salvar la situación.

Sin embargo: “[...] deviene necesario que la audacia sea acompañada por un juicio ponderado, a fin de que no se manifieste sin objetivo y como golpe ciego de la pasión”.

Las capacidades técnicas de los actores lograrán que este acto sea una correcta y coherente respuesta *teatral* a la incumbencia, y que se desarrolle en modo tal que integre el desenvolvimiento del espectáculo, convirtiéndose en parte intrínseca. Pero sólo con el impulso que da la audacia.

Perseverancia

“[...] no existe casi ninguna empresa que no deba cumplirse a precio de esfuerzos, de penas y privaciones inmensas; y como la debilidad, física y moral, del hombre es siempre proclive a

ceder, el objetivo no puede ser alcanzado si no es por efecto de una gran fuerza de voluntad, la cual se manifiesta con esa perseverancia que forma la admiración de los contemporáneos y continuadores.”

Sin la perseverancia, la audacia es solamente fuego fatuo. La hemos integrado íntimamente a la preparación técnica y artística del grupo de actores, a través de experiencias pedagógicas adecuadas.

Cuando estudiaba para electrotécnico, tuve que hacer un martillo. Me entregaron un pedazo de metal grueso al menos el doble del volumen necesario. Podía trabajarlo sólo con pocos utensilios: lima, perforadora manual, papel de lija. Me tomó varios meses, varias horas al día. Al final tenía mi martillo. Y había aprendido muchísimas cosas. Calma, paciencia, constancia. Superar fatiga y dolor físico y el aburrimiento de la repetición de gestos en apariencia inútiles. Había aprendido a conocer el metal con todos mis sentidos. Ha sido una escuela importante para mi trabajo en el teatro.

Sorpresa

“[La sorpresa] está en la base de todas las empresas de guerra, porque sin sorpresa no se concibe la posibilidad de obtener la superioridad en el punto decisivo [...] es un principio independiente, y precisamente por sus efectos morales sobre el adversario. Secreto y rapidez son los dos términos de este producto [...] suponen una gran energía y seriedad.”

Si en teatro la sorpresa es componente esencial de cada dramaturgia, en cuanto suscitadora de catarsis en el espectador en los momentos centrales del conflicto dramático, o sea sorpresa como revelación; en el teatro de calle da también el ritmo del espectáculo. La atención del espectador hacia una escena de calle tiende a caer después de algunos minutos –la duración depende también del interés intrínseco de la escena. La sorpresa re-enciende el interés, porque desvía la mirada sobre un nuevo punto y genera un nuevo ciclo de atención. Permite la economía de las fuerzas, porque la sorpresa transfiere sobre el espectador la tarea

de generar acciones, sea esta acción física o simplemente espiritual.

Durante la primera parte de *Luces*, que se desarrollaba a lo largo de un itinerario prefijado, la sorpresa era a menudo utilizada en este sentido. Por ejemplo, la escena del fuego era sostenida por el ritmo de los tambores; cuando terminaba se hacía un gran silencio, interrumpido por la dulce y melancólica melodía de un acordeón, a espaldas de los espectadores. Estos se daban vuelta de golpe e identificaban a la actriz que tocaba a unos cien metros de distancia, sobre un balcón, o en una ventana. La acción se transfería así a los espectadores, los cuales corrían en la dirección indicada por la melodía, conscientes que la próxima situación habría tenido lugar allá. El grupo de actores llegaba nuevamente (y tranquilamente) a espaldas de los espectadores en una especie de procesión, nueva sorpresa, rompiendo el cerco creado por ellos mismos para posicionarse bajo el balcón o la ventana. Sólo en aquel momento iniciaba la escena. Sobre el fin de ésta, y de nuevo a espaldas de los espectadores, explotaba una nueva situación: la llegada en parada, a unos treinta metros de distancia, del prisionero y de su escolta. Otra vez, el peso de la acción pasaba a los espectadores los cuales saltaban y partían a la carrera hacia el nuevo punto de atención, seguidos por los actores. Estos, llegados al nuevo lugar escénico, se agregaban a la acción teatral desde afuera del cerco móvil creado por los espectadores, como si los representaran.

La sorpresa tenía así, el rol catártico ontológico, un objetivo estratégico: aliviar momentáneamente el pequeño grupo de actores del peso de la representación, transfiriéndolo sobre los espectadores, para permitir a los actores los movimientos necesarios a una nueva dislocación táctica. Va de suyo que esta transferencia de rol, de espectador a actor, es también extraordinariamente significativa para los participantes desde el punto de vista antropológico-cultural. En efecto es el momento en el cual más claramente cae, si bien provisoriamente, la barrera entre unos y otros. La urgencia de la acción –correr, ocupar un lugar desde donde se alcance a seguir bien la escena- pone el cuerpo antes que el pensamiento. Se respira aire de movimiento, concitación, incertidumbre y no hay tiempo para pensar: es

necesario actuar, tomar partido. De aquí a tomar parte y después a hacer una parte hay poco: nos encontramos formando parte de algo que comprendemos al tiempo que la ejecutamos, porque la creamos juntos. De esto descende la importancia de una dramaturgia que comprenda y prevea estos (¿inesperados?) resultados de la sorpresa, suficientemente rigurosa como para señalar recorridos y funciones, suficientemente elástica como para permitir al no-espectador/espectador tomarse una parte y formar parte.

Astucia

“La astucia presupone una intención disimulada: está por tanto a una manera de actuar clara y directa, como el sofisma está a la prueba seria y directa. La astucia no tiene así nada en común con los medios de la persuasión, del interés o de la imposición: tiene en cambio mucha analogía con el engaño, ya que también éste esconde el propio entendimiento [...] El hombre astuto deja que su víctima cometa por sí misma aquel error de entendimiento que, traduciéndose en definitiva en un resultado, modifica repentinamente a los ojos del engañado la esencia de las cosas.

La astucia es, por lo tanto, un juego de prestigio por medio de acciones, como el sofisma es una ilusión en cuanto a las ideas [...] en el fondo de toda sorpresa hay siempre un cierto grado de astucia”

El coronel ya ha juntado sorpresa y astucia, nosotros tratamos de encontrar el correlato entre su concepción de la astucia y nuestro problema estratégico. Hay una forma de astucia en el actor, cuando *vela para revelar*, ejecutando *una acción por otra*. Esta astucia sin embargo debe encontrar sus aplicaciones en la planificación del espectáculo de calle, identificando, en las peculiaridades topográficas y arquitectónicas del lugar elegido, las potencialidades para acciones de sorpresa –por apariciones o desapariciones instantáneas- de distracción, de complemento escenográfico.

Sin embargo:

“[...] una facultad de mirada justa y penetrante es bastante más útil que la astucia. Esta, todavía, no estropea: mientras que

no exista en detrimento de otras cualidades del corazón, caso que se verifica bastante a menudo. Pero más las fuerzas de las que dispone la estrategia son limitadas, más el empleo de la astucia deviene admisible. Quien es débil es pequeño, quien no puede más emplear, por aborchonamiento, prudencia y sabiduría, quien ha llegado al punto en el cual cada recurso del arte parezca deber abandonarlo, podrá llamar en su ayuda, como extremo recurso, la astucia.”

¡Cuál extremo recurso, ya! El general nos está diciendo que, por cuanto sea posible, es necesario concentrar la preparación de la *troupe* y de las acciones sobre los otros valores antes enunciados. Todo espectáculo de teatro de calle, sin embargo, esconde peligros e imprevistos; y es preciso tener siempre presente que en la condición *de calle* el grupo de actores está siempre en inferioridad de condiciones.

Concentración de las fuerzas en el espacio

La mejor estrategia consiste en el ser siempre bastante fuertes, sobretodo en general, después sobre el punto decisivo. Por ello no existe ley más imperiosa y simple, en estrategia, que aquella de tener reunidas las propias fuerzas.

Mao Tse-Tung desarrolló esta concepción clausewitziana en su *Guerra del pueblo*¹³. Considera por un lado que su ejército popular está en inferioridad numérica. Por otro que, a diferencia del enemigo para el cual los soldados son carne de cañón, que pueden ser mandados a morir de cualquier manera, para el ejército del pueblo cada hombre es importante. De aquí su enseñanza: si el enemigo es mil y nosotros cien, debemos dividirlo en veinte veces cincuenta y después atacarlo veinte veces, *con fuerzas numéricas preponderantes* en la relación dos contra uno. Así se asegura la victoria reduciendo al mínimo las pérdidas.

En nuestro caso la inferioridad numérica está exasperada, pero relativizada por el hecho que no nos oponemos a un *enemigo* sino a las resistencias, sociales y culturales, que el *público* puede

¹³” Concentrar una fuerza superior para aniquilar las fuerzas enemigas una a una” (16 setiembre 1946), en *Escritos militares*, Pequín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1968, p. 545 (la traducción es mía).

presentarnos. Esto sin embargo no modifica la situación: así, también nuestro pequeño grupo de actores actuaba, al confrontar a la *masa* de los espectadores, fraccionándola con diversas iniciativas y *conquistando* cada vez un pequeño número de personas.

Resumamos la situación: el grupo de actores se prepara a desarrollar un espectáculo de teatro en un lugar para ellos nuevo y desconocido, plaza, cruce de calles, ensanche, para un *público* indeterminado e ignorante de lo que está por ocurrir. Tarea fundamental para los actores es transformar el *público* en un conjunto de *espectadores*. Es un empeño pesado, porque debe ser desarrollado, continua y simultáneamente en aquel específicamente teatral. La acción del actor debe tener continuamente despierta la atención del espectador y guiarla, mientras, al mismo tiempo, da vida al personaje y ejecuta las acciones convenidas precedentemente. Es más, se va a ofrecer un espectáculo no sólo sobre un terreno desconocido, sino perfectamente conocido por el *público*: sobre su propia plaza.

Conocimiento del terreno

Si bien es cierto que el *público* a quien nos dirigimos se encuentra en su propio territorio, es cierto también que la costumbre actúa en modo tal que las personas ya no vean los detalles que, en cambio, revela una buena mirada.

Ahora bien: el espectáculo *Luces* consistía en un inicio, en una serie de escenas de diversa naturaleza que utilizaban habilidades varias, máscaras, fuego, danzas, ligadas entre ellas por una parada itinerante, y en un final: un *excursus* a lo largo de diversos lenguajes teatrales, desde el rito al melodrama.

El estudio del terreno consistía en fijar los diversos *espacios*, preparando las acciones de sorpresa, las apariciones, las desapariciones. Los lugares eran de este modo expropiados temporariamente a su función habitual y consagrados a la función teatral. Es sabido que el hombre occidental camina con la cabeza inclinada a unos treinta grados bajo el horizonte. Esto significa que normalmente no ve los detalles arquitectónicos en lo alto, por eso utilizábamos ventanas, balcones, terrazas. Esto, así como las

acciones desarrolladas por los actores sobre los zancos, hacía que el espectador *mirase hacia arriba*.

Cuando el espectador hace este movimiento, suceden simultáneamente dos cosas. La primera es de naturaleza fisiológica: alzando la cabeza, se modifica la tónica muscular, y por tanto cambia la 'propioceptividad'. El cambio de estado es agradable y estimulante, y es compartido con los demás espectadores. La segunda es el volver a descubrir la propia plaza, el lugar donde se ha vivido quizás por decenios. También esto puede ser agradable y estimulante. Todo esto determina, en los espectadores, una corriente de simpatía hacia el grupo de actores. Esta corriente hace masa con los resultados escénicos y se constituye en parte integrante. A tal punto que un gran número de espectadores se vuelve primero *rehén* del grupo, y sucesivamente *aliado*, aumentando la masa y en consecuencia la capacidad de impacto en la confrontación de los otros espectadores.

La ocupación de los puntos en lo alto –campanarios, techos, balcones- además de los efectos ya mencionados, produce en el espectador una acción de *proyección*, al valorar los riesgos que el actor asume, favoreciendo una suerte de realización vicaria de sus propios deseos. Se difunde la sensación de la *ciudad ocupada por la poesía, por el sueño*. Aleándose al grupo de actores, participando con sus acciones, el espectador comparte los sentimientos y las consecuentes emociones que el evento suscita.

Vías de comunicación

Todos los estrategias convienen en la importancia del control de las vías y de los sistemas de comunicación del enemigo, para confundirlo, debilitarlo y finalmente vencerlo.

En *Luces* casi todos los actores utilizaban tambores. Expropiados también éstos a los ejércitos, sus voces tenían diversas funciones. Por volumen, ritmo y tempo, por una parte, interrumpían las comunicaciones, porque a los espectadores les resultaba difícil escucharse; por otra imponían el propio lenguaje, constringiendo dulcemente a los espectadores a incorporarlo y a orientarse siguiéndolo. Eran también el natural acompañamiento a diversas acciones y escenas.

Para evitar la saturación, el ambiente sonoro se modificaba, en momentos clave, sustituyendo los tambores con trompetas y otros instrumentos. En las acciones de pasaje de una situación a otra, un acordeón hacía contrapunto a los tambores. En ciertos momentos se creaba un silencio, que se valorizaba justamente por la contraposición con los sonidos precedentes. A veces, intervenía la voz pura, con un breve texto o una canción. Como tantos otros elementos, la música tiene en el teatro de calle una función doble: el dominio de las “vías de comunicación”, o sea la interrupción de las vías *normales* por el volumen y la calidad del sonido e imposición de éste como sistema de señales dominante, y la ambientación sonora de las situaciones teatrales.

La plaza como lugar teatral

Como primera cosa notamos la alteración del estado cotidiano del espacio elegido. La plaza se transforma en lugar fantástico y de fantasía. Los datos provistos por la imaginación sustituyen a los de la costumbre. No hay más distinción entre realidad y ficción: por la acción del teatro la ficción *se vuelve* realidad, si bien por un breve lapso. Después, podemos observar el cambio de las relaciones sociales. El teatro hace que la *historia* o simplemente *los hechos* puestos en escena se vuelvan realidad preponderante, y también que las personas que se encuentran casualmente sobre la plaza se sientan llamadas a formar parte, a *tomar parte*.

Mientras que en el teatro que se hace en el edificio el espectáculo puede *por absurdo* ser realizado en ausencia de espectadores, en la calle es ontológicamente imposible. En nuestro teatro de los espacios abiertos hay prevista una “parte” a realizar por el espectador. En la creación de la ópera las características y las funciones de esta parte son cuidadosamente estudiadas y preparadas.

En el teatro a la italiana, donde el espectáculo tiene lugar en el escenario frontal, los espectadores son una masa anónima de *público*, indiferenciado y



“Luci” del Teatro Nucleo, en escena Cora Herrendorf y Paolo Nani, dirección de Horacio Czertok, en Almagro (SP) 1986

en la oscuridad. Al aire libre el teatro sucede en relación con el conjunto del espacio: los espectadores forman parte de él. Desde el escenario iluminado los actores miran eventualmente hacia el público, pero no ven y no pueden ver a nadie: están allí para ser vistos. En la calle actores y espectadores intercambian continuamente miradas. Ven y son vistos.

En la calle la *cuarta pared* de Stanislavsky se transforma en un diafragma ligero, pero concreto, que actores y espectadores manejan juntos, concertadamente. Esto ha sido para nosotros un descubrimiento extraordinario: los *no espectadores* perciben las reglas del juego sin ningún acuerdo precedente, y dominan el desarrollo de la *cosa* teatral como si lo hubieran hecho siempre. Emerge una sensibilidad teatral que había estado siempre allí, escondida, a la espera de una situación capaz de darle vida.

La última escena de la primera parte de *Luces* mostraba, en pocos minutos, una historia de amor, celos y muerte. La actriz con el acordeón iniciaba una melodía y un juego de miradas y de seducción con los espectadores. Desde afuera del círculo se anunciaba el actor con la trompeta, retomando la melodía de la actriz. Entraba tocando en el círculo y se daba inicio a una suerte de *pas de deux* amoroso. En cierto punto, otra vez desde fuera, la

situación era interrumpida por un actor con el tambor, quien una vez dentro del círculo “mataba” a la actriz con las baquetas.

He vivido esta situación cientos de veces en Italia, Alemania, España, Francia, Suiza, México, Rusia, Polonia, Noruega, Suecia; en grandes ciudades y en pueblitos perdidos, en festivales teatrales y en periferias desoladas, con espectadores especializados y con *no espectadores-vueltos espectadores* de todo nivel, clase, cultura, edad. En el momento de la muerte, claramente teatral, donde la actriz moría dulcemente con un último tono del acordeón que se debilitaba en el aire, se hacía siempre un gran silencio.

Se hacía, en el sentido que era construido consciente y tenazmente por cada uno de los espectadores. Si alguien osaba infringirlo, fuera quien fuese, era sumariamente acallado.

Era un silencio extraordinario, denso, cargado de los significados que cada uno de los presentes estaba materialmente entregando a la situación. Era un silencio religioso, donde se celebraba el misterio del amor, de la pasión, de la muerte. Los actores habían solamente propuesto el esquema del juego, con trazos gruesos pero precisos. Con aquel silencio los espectadores creaban el teatro.

Yo amaba esos largos minutos de silencio. Miraba en los ojos de los espectadores y veía las infinitas graduaciones de la compasión, la piedad, el temor, la solidaridad, la pena, la tristeza. A menudo también lágrimas sellaban una comunión profunda con la situación, determinaban el grado de verdad que se le quería atribuir. Ya no los actores, sino los espectadores transmitían emoción y significado, dirigidos hacia una actriz técnicamente *muerta*.

Las carreras, la confusión programada, los mil sonidos de antes habían impuesto el hecho teatral a los *no espectadores* conduciéndolos hasta aquí, al lugar de la pasión. Y en ese momento, los *no espectadores* se habían vuelto *actores*, a pleno derecho.

¿Qué cosa, si no la *necesidad* de teatro denunciaba aquel silencio vertiginoso, unido a una concreta cultura teatral sumergida, capaz de crear y proteger un tal altísimo nivel de *ficción*?

De la ciudad a la aldea itinerante: *Mir Caravan*

En 1989 realizamos un viaje de seis meses en camino entre Moscú y París: *Mir Caravan*. Doscientos colegas reunidos en ocho distintas compañías teatrales: con Teatro Nucleo la Compagnie du Hasard de Blois con el Grillot del príncipe Madu del Burkina Faso, Footsbarn Travelling Theatre, Licedei de Leningrado, Svoya Igra de Moscú, Divadlo na Provasku de Brno (Checoslovaquia), Osmego Dnia de Poznan (aunque exilado en Italia, huésped de nuestro teatro) y Circ Perillos de Barcelona. Una aldea teatral itinerante con mas de cien casas rodantes y campers, cuatro carpas-teatro y un teatro al aire libre, un total de cuatromil asientos. Era un momento histórico particular, la *glasnost* y la *perestrojka* abrían el paso a la renovación política de aquello que se acercaba a ser la ex Unión Soviética, París celebraba el Bicentenario de la Revolución.

Hay que tener en cuenta que, en el 1988, mientras organizábamos todo esto, imaginar que tal cosa habría sido posible era un simple delirio. La República Democrática Alemana era bien sólida y también el Muro de Berlín. Y nos dábamos cuenta cuando volábamos para contratar con las burocracias, de Varsovia a Berlín, de Moscú a París, de Copenhague a Praga: las que serían las etapas de la Caravana. Por otro lado, tampoco el proyecto había partido de ningún escritorio eurocrático, sino de las largas conversaciones de sobremesa entre algunos de nosotros: Nicolás Peskine del Hasard, John Kilby del Footsbarn, Slava Polunin del Licedei, Leszek Raczak de los Osmego, yo mismo. Todos dirigíamos y teníamos la responsabilidad de grupos teatrales desde hacía más de diez años, y todos nos habíamos encontrado varias veces en el ámbito de festivales internacionales.

Los festivales no son normalmente organizados por los grupos y responden a las exigencias de los entes organizadores, para quienes los grupos no son más que proveedores de espectáculos.

¿Qué queríamos, en cambio? Un lugar donde los grupos pudieran convivir largamente, fuera de las leyes del mercado, confrontándose directamente con los espectadores sin la

mediación de organizadores o críticos, grupos extremadamente diversos entre sí en cuanto a la poética, unidos en la cosa que mas cuenta: una misma ética. Tendríamos de ese modo una manera de conocernos, de “contaminarnos” a gusto, de construir juntos un gran espectáculo que nos contuviese a todos.

Estaba entre nosotros la larga experiencia del Footsbarn como troupe itinerante con una carpa-teatro propia: nos transformaríamos todos en una aldea viajera y atravesaríamos Europa. ¿Cómo?

Los occidentales estábamos llenos de curiosidad por la Rusia eterna y soñada. Los rusos soñaban desde siempre Europa. Por lo tanto, el recorrido sería oeste-este, o este-oeste, partiendo de Moscú al inicio de la primavera, para llegar al fin del verano a Barcelona. Después los catalanes no lograron concretar su etapa y así se terminó en París.

¿Y qué había en medio de la ruta? El Muro de Berlín. Así, de un modo totalmente natural, la idea de la Caravana encontró su significado político. Me ha asombrado siempre la fuerza de las ideas cuando logran encarnarse: un juego, un simple delirio ahumado por buenos puros Habana y que arriesgaba siempre ahogarse en un óptimo Bourgogne, o sino un sueño a ojos abiertos de los teatrantes, de golpe era posible, se volvía proyecto. *Mir Caravan* contra la última Bastilla. Los teatrantes se organizan. Se encuentra el nombre: *Mir*, que en ruso significa tantas cosas, entre ellas dos importantes, “aldea” y “paz”. Se movilizan los amigos, los contactos, los Ministerios, las Cancillerías. Entre muchos rechazos, el más sorprendente es el de la Comunidad Europea: nos responden que, a pesar de encontrar la idea maravillosa y extraordinaria, consideran imposible su realización. Imposible que tantas compañías teatrales logren convivir por un tiempo tan largo, imposible que los soviéticos dejen entrar todos esos grupos y dejen salir los suyos, imposible, imposible, imposible.

Con la Caravana terminada, en setiembre del 1989, les enviaremos el balance de lo imposible. Seis meses, miles de kilómetros, diez ciudades: Moscú y Leningrado con la organización del Licedei, en Varsovia será responsable Academia Ruchu, Praga con Divadlo na Provazku, Berlín gestionado por UFA Fabrik, Copenhague, el Festival Internacional, Basilea con

el Théâtre Effet, Lausanne con el Festival de Théâtre Contemporain, Blois con el Festival de Théâtre Européen, París con la Fiesta del Bicentenario, decenas de miles de espectadores para cientos de espectáculos entre los cuales uno colectivo creado entre Leningrado y Berlín, con noventa actores de la Caravana: *Odisea '89*. Tantos episodios impresionantes, como la presentación en Moscú y en Leningrado de los espectáculos violentamente antistalinistas del Osmego Dnia.

La cotidianeidad misma de la Caravana, estructurada con las reuniones matinales de los responsables de los grupos para gobernar anárquicamente todos los infinitos problemas de la vida y de los teatros. Teatros entre sí tan diferentes y afirmados en su diversidad que se arriesgan a proteger y a entusiasmarse con los buenos resultados de los otros y a solidarizarse con los malos, a estimarse, a estudiarse, sin miedo y en la alegría de decenas de fiestas.

Y, cosa no menos sorprendente, un balance económico nivelado.

En fin, algunos acontecimientos que harán la Historia.

Al inicio de julio Vaclav Havel es un perseguido político y uno de los organizadores ocultos de *Mir Caravan* en Praga. Estamos con todos los actores de los grupos en la plaza San Venceslao, para preparar el primer espectáculo de calle que se presentará en la ciudad mágica después de veinticinco años de oscuridad surreal-socialista. Havel entonces era para nosotros solamente un dramaturgo del gran teatro checoslovaco y miembro del grupo de intelectuales de la oposición. Nos había pedido, durante un encuentro clandestino en el restaurantito que le servía de oficina, para evitar los micrófonos de los cuales su casa estaba repleta, que dedicáramos cada espectáculo de *Mir Caravan* a un poeta preso en las cárceles de Checoslovaquia. Llega jadeante, solo, preocupado. Lo había invitado a venir aquella noche a nuestra “aldea”, para grabar con su voz una de las cartas que había escrito desde la prisión a su esposa, y que deseábamos difundir en playback durante una escena de nuestro espectáculo *Vociferazione*. Mirando alrededor sospechoso Havel me susurra: “Es mejor que grabemos ahora, porque es muy probable que me vuelvan a arrestar dentro de poco”. Llevo conmigo la

videocámara, le digo: “Está bien, metámonos en nuestro bus”. Así, grabamos. Tengo todavía en el video su hermosa cara tranquila mientras habla, los ojos que continuamente controlan fuera de las ventanillas. Aquella noche mas de mil personas se aglomeran en el teatro al aire libre de la Feria de Praga. Cuando parte, sin preaviso, el audio con la voz de Havel, una aclamación se alza unánime: todos lo habían reconocido. En noviembre será presidente de la República Checoslovaca. En los años siguientes Havel dirá en varias oportunidades que *Mir Caravan* fué el ensayo general de la “Revolución de Terciopelo”.

A fin de julio *Mir Caravan* estaciona en Berlín sobre la 17 Juni Allée frente a la Brandenburger Tör, de cara al Muro: en noviembre el Muro cae.

Después de los saludos en París, *Mir Caravan* se disuelve y nuestros corazones sangran, conscientes de haber vivido una larga utopía. Como será de aburrida ahora la vida, después de meses de lúcida locura. De París, nos trasladaremos a Castilla La Mancha, para crear un nuevo espectáculo.

Esa escuela de vida y de teatro única que fue la Caravana sacudió todas nuestras certezas teatrales. Los diez años precedentes con *Luces* nos habían permitido desarrollar un lenguaje capaz de entrar en relación con espectadores de cualquier cultura. Y nos habían enseñado a confiar en la sensibilidad teatral latente de los no-espectadores sin teatro. Queríamos ahora desarrollar la cualidad teatral: era necesaria una dramaturgia más fuerte y compleja y personajes más definidos. A costo de sacrificar la itinerancia, o sea la dramaturgia que se devana a lo largo de un recorrido ciudadano: pasar de la itinerancia física a la itinerancia energética.

***Quijote!:* un final provisorio**

Nuestro teatro se ocupó siempre de utopistas y soñadores. Es este el sentido que relaciona la Rosa Luxemburg de “Sueño de una cosa” a “Quijote!”, a *Francisco*, a los rebeldes de *Fahrenheit*, de *Mascaró* y de la *Tempestad*. Pero eran ya los personajes que durante diez años recorrieron centenares de ciudades con *Luces*.

Las utopías reflejan la atención que, desde su fundación, nuestro teatro ha puesto sobre la humanidad sufriente y marginada, pero capaz de soñar y de luchar para organizar la propia vida en relación con esos grandes sueños a ojos abiertos que son las utopías. El sueño de una humanidad gobernada por la felicidad y la fraternidad, capaz de superar los mandatos destructivos, de sepultar para siempre el hacha de la guerra, y entregada a la creación y a la belleza.

Nace así la trilogía de las “magníficas utopías” como proyecto de un teatro para los espacios abiertos. El proyecto mismo, si se quiere, es una utopía: un teatro que reencuentra su esencia, que sale de los refugios en los cuales se retiró, un teatro libre capaz de encontrar libremente espectadores, para los cuales el teatro se revela una necesidad. Y esto sobre su propia plaza, aquella que recorren cada día y lugar donde se desarrolla su vida. Justamente allí el teatro aparece, un buen día, con su carga de energía, de dudas, de paradojas, de preguntas urgentes, de risa y de llanto, de drama y de juego. El ciudadano niño o adulto, encuentra un juego que le pertenece y se descubre espectador teatral, algo que no sabía que era o que deseaba, miembro como es de la sociedad massmediática y electrónica.

Quijote! la utopía de una civilización entregada a la Poesía, *Francesco* la utopía de una sociedad consagrada a la fraternidad, *Mascaró* la utopía de una humanidad libre y justa.

La idea del “Quijote!” aparece en España, en Castilla La Mancha.

La relación con esa región comenzó con un gran proyecto que realizamos durante el 1987-’88: una expedición con *Luces* a lo largo de setenta pueblos sin teatro. Hacíamos base en lugares como Alcolea de Calatrava, antiguo asentamiento romano, en la casa del poeta Angel Crespo —una de cuyas tareas más grandes ha sido una óptima traducción de la *Divina Comedia*- y de allí cada mañana temprano partíamos hacia la aldea designada.

Crespo tenía en la biblioteca una historia de la España del Ochocientos, donde cada noche leíamos noticias relacionadas con la aldea del día sucesivo. No existía por allí el hábito de colocar carteles sobre las ruinas, aparte aquellas célebres que no tendrían

necesidad, y a menudo, especialmente en provincia, te encuentras delante de castillos, restos, fragmentos de muros romanos o visigodos o árabes al lado de los cuales ha crecido un pueblito todavía habitado, con un garaje instalado en una iglesia románica construida sobre una villa romana de la cual se ven todavía por tierra los mosaicos.

Muchos de estos pueblos han quedado detenidos en el tiempo, nada ha sucedido de importante desde que paso por ejemplo Almanzor, famoso sheik de la Córdoba *musulmana*, marchando hacia Santiago allá por el 700. O, en el 1300 una sanguinaria batalla con traiciones entre cuñados en tiempos de Pedro El Cruel, de la cual ha quedado el muro ennegrecido de las ruinas de un castillo que, todavía hoy, la gente mira con algo de temor en el fondo de los ojos y que se ven aparecer en el horizonte mientras nos acercamos con nuestro microbus, al final de uno de esos largos caminos derechos barridos por el viento que me recordaban intensamente mi Patagonia. Frente a esos muros montaremos el espectáculo. Los habitantes responden con entusiasmo a nuestro teatro, que se mezcla inevitablemente con los fantasmas de la Historia.

Volvemos a la Mancha después de *Mir Caravan*. Como resultado del éxito de nuestras giras precedentes, se había llegado, junto a autoridades de la región, al proyecto de crear un Centro Teatral en Castilla La Mancha. Mientras se llevaba adelante la organización, nos instalamos en un galpón de Ciudad Real, para ensayar *Al Alba*, espectáculo que debía nacer de un laboratorio iniciado en el 1986. Y debíamos crear una nueva producción de calle financiada por el Theater am Turm de Frankfurt y cuya premiere había adquirido el Festival del Teatro Clásico de Almagro. Vivíamos en una casa frente a la cual se erguía un monumento a Don Quijote: todo en la Mancha le es dedicado, calles, restaurantes, plazas. Un domingo al alba me desperté temblando, estaba soñando que la estatua de bronce se despertaba y comenzaba a andar por las calles, un Quijote vivo como nunca gritaba llamando a Sancho, la gente que corría en todas las direcciones entre asustada y eufórica. No recuerdo otra cosa del

sueño, pero supe así que nuestro nuevo espectáculo de calle, aquel que habría de recoger el testigo de *Luces*, le sería dedicado.

Pensando en los fuertes vínculos entre sueño y vigilia, siempre presentes en las relaciones entre Cervantes y el Quijote, entre el Quijote y Don Alonso Quijano y mi propio sueño del Quijote, recordé los muchos versos de Jorge Luis Borges sobre el tema, que me sirvieron como guía. Comprendí que no podía existir modo más apropiado para mezclar dos destinos: el nuestro, de efímera compañía de cómicos, el de Quijote inmortal, universal, enorme. Me sumergí en la novela, ya no como lector aficionado sino con el ojo del dramaturgo, para construir a partir de la potente trama de historias y de escenas una estructura donde mis compañeros pudieran encarnar sus propias vidas.

La adaptación no podía ser ni literaria ni arqueológica, era necesario lograr hacer vivir las situaciones entre los espectadores de una plaza en cualquier ciudad del mundo. Quijote es un personaje universal: más que imponer una versión nuestra había que hacer posible, a través del espectáculo, que los espectadores pudieran proyectar su propio Quijote.

Leo en la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno: “[...] creo se pueda intentar la santa cruzada de ir a rescatar el sepulcro de Don Quijote del poder de los bachilleres, curas, barberos, duques y canónigos que lo han ocupado [...] rescatar el sepulcro del Caballero de la Locura del poder de los guerreros de la razón [...] Y allí donde está el sepulcro, allí está la cuna, allí está el nido. Y de allí volverá a surgir la estrella fulgida y sonora, camino del cielo”¹⁴.

En el sexto capítulo de la novela el cura y el barbero han decidido quemar los libros por influjo de los cuales Don Alonso Quijano ha decidido ser un caballero errante. Entre los libros que eligen salvar de la hoguera está el *Orlando Enamorado*, de Matteo María Boiardo, al cual debemos el episodio del Barbero, cuya bacía es identificada por el Don como el famoso yelmo de Mambrino, caballero moro. El Yelmo es mágico y hace invisible a quien se lo pone, y aparece obsesivamente en los versos del

¹⁴ M. DE UNAMUNO, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 13.

Orlando: sutil ironía de Cervantes sacar el yelmo de los versos del Boiardo y precipitarlo al centro de una aventura del Quijote.

Y, si queremos verlo, hay allí una señal para nosotros, ferrareses adoptivos, que ligamos nuestro destino teatral a Cervantes, el judío *converso* Cervantes, que ha querido poner en su novela un signo del Boiardo. Matteo Maria Boiardo, conde de Scandiano y protector de los judíos de su feudo, otra señal, era también él ferrarés adoptivo, incorporado a la corte estense.

En fin, del *Enamorado* del Boiardo el yelmo de Mambrino emigra al *Furioso* del Ariosto, canto XXVIII, y así de nuevo a nosotros, en los versos que le dedica Borges:

Como a todo poeta, la fortuna
O el destino le dio una suerte rara;
Iba por los caminos de Ferrara
Y al mismo tiempo andaba por la luna¹⁵

Teníamos el prejuicio de no poder crear para los espacios abiertos espectáculos con la densidad, la profundidad, los contenidos y la poesía posibles en las salas teatrales. Con *Quijote!* aprendimos que se podía, sin embargo, el prejuicio vivió todavía por un tiempo: tendíamos a pensar que el espectáculo de calle debía sobre todo financiar nuestra existencia, pero que nuestro teatro verdaderamente importante era aquél que nacía en sala. La experiencia nos demostró en cambio que era posible sintetizar en un espectáculo para los espacios abiertos y para muchos espectadores el lenguaje teatral puesto a punto en el laboratorio.

Con *Quijote!* logramos finalmente superar la dicotomía que hasta entonces había separado los dos terrenos de búsqueda y de producción: la sala y la calle. Los espacios abiertos y los *no-espectadores* pueden ser el lugar de encuentro para el teatro, el teatro, simplemente.

Emigración y teatro

¿Habíamos elegido hacer teatro de calle? No. Éramos emigrantes, desterrados políticos que la amenaza de muerte de la

¹⁵ J.L. BORGES, "Ariosto y los árabes", en *Todas las obras*, cit., vol. II, PP. 1231-37

dictadura militar había privado de la posibilidad de vivir y hacer teatro con serenidad. Aceptamos la invitación de Ferrara, donde reinventar nuestro teatro, y donde poder criar con tranquilidad a nuestros hijos. Después de todo sentíamos, con Franz Boas, que nuestra provincia era el mundo. Pero el sistema teatral es cerrado, autoreferencial, corporativo, no acepta nada que venga de *afuera* salvo episódicamente o que continúe siendo exótico.

El primer año como Núcleo en Italia éramos exóticos, cuando recorriamos el país con nuestro espectáculo *Herodes* y trabajábamos en todas partes, tratando de despertar en nuestros espectadores indignación y solidaridad por cuanto sucedía en Argentina, donde también cientos de italianos eran torturados y asesinados por la dictadura.

Ni bien hicimos saber que habíamos decidido quedarnos, no pudiendo volver, sucede, aunque esto lo comprendimos en realidad muchos años después, que de exóticos nos transformamos en competidores, generando veladas y no tan veladas reacciones de rechazo. Es natural: cada uno trata de defender el propio ambiente de la competencia.

La calle sin embargo y las plazas, las ferias y las fiestas y los mercados están fuera del sistema teatral. Quien trabaja allí es tomado por un saltimbanqui, se lo considera fuera de la historia del teatro. Los actores no aman tales situaciones porque se sienten despojados de la aureola que da el escenario, saben que deberán luchar para imponer su presencia y la atención y no tienen ganas, porque la calle es de serie B o C. La mayor parte trata de entrar en compañías prestigiosas y de presentarse en Edificios Teatrales. La crítica teatral considera válido sólo aquello que se hace dentro del sistema –y excepcionalmente puede referirse a espectáculos realizados en la plaza, pero siempre se tratará de puestas de autores reconocidos, o si no de aquellas excepciones, necesariamente pocas, que confirman la regla. Está establecido, no se sabe bien por quién (¿críticos, estudiosos, los mismos autores?) que no se puede hacer *verdadero* teatro en la plaza. Que en la plaza toda poesía teatral es imposible.

El resultado de esta situación es que, ya que ningún teatrante quiere ir a la plaza, en la plaza no se hace teatro: he aquí donde nosotros, emigrantes, podíamos tener nuestro teatro. De

modo tal que hemos simplemente “creado un nuevo nicho”, como dicen los naturalistas.

Desafortunadamente muy a menudo los espectáculos de calle son realizados sin competencia ni calidad. Como si los actores de calle asumieran una orden tácita del sistema teatral: ser actores de segunda clase. Ninguna o escasa preparación técnica: cuerpos descuidados, gestos obvios, voces vacías, miradas chatas, relación con la escenografía banal y previsible, relaciones entre los actores inexistentes, relación con los espectadores superficial. Escasa competencia en los directores: dramaturgias inexistentes o previsibles, ausencia de personajes dignos, montajes mediocres, situaciones que se resuelven con abuso de efectos que son fin en sí mismos. La lección de enteras generaciones teatrales parece aquí olvidada: es cierto que también es difícil encontrarla en los teatros de cemento, pero es también cierto que en la calle esta ausencia es todavía más reprobable, porque es aun más evidente. La tendencia es dirigirse al espectador “de calle” como si fuera un imbécil. Es una opinión común que aquellos que no frecuentan los teatros estén privados de la sensibilidad necesaria para poder gozar de un espectáculo, o sea de generar un lenguaje teatral. Sabemos que las cosas no son así. Se puede ir a una biblioteca sin abrir jamás un solo libro, o a la iglesia sin ser creyentes: tantas personas van porque les gusta la atmósfera, se está bien, se encuentran en buena compañía, o porque hay fascinantes pinturas. No tiene nada de malo. A condición de que este hecho no nos confunda. Conozco en efecto, creyentes que no van a la iglesia porque sienten que justamente ese ambiente ahoga su fe: necesitan del aire libre, o de la cumbre de una colina. Y conozco mucha gente que no va más al teatro justamente porque ama el teatro.

Es verdad que al principio no habíamos decidido hacer teatro de calle. Pero es también cierto que hoy difícilmente lo abandonaríamos. Ir a la plaza con tu grupo es un desafío vital, pan para tus dientes. El espectador de la plaza sin embargo es solidario con *esos pobres tipos* que se le acercan agitándose con las motivaciones más variadas. Es asombroso comprobar cuánto pueda ser abierto, cuánto esté dispuesto a *justificar* presencia y acciones de actores que no se han preocupado bastante por

hacerlo ellos mismos. Si en cambio te propones seriamente, si inviertes, si arriesgas, entonces obtendrás una adhesión inimaginable *en el teatro*.

CAPÍTULO II

Tesis y experiencias

La tercera cara

Dos caras de una moneda. Una, la así llamada normalidad: un compromiso entre las diversas fuerzas actuantes en nosotros mismos, y una vida regulada con las normas sociales en nuestras relaciones con los otros. La otra cara es la locura, un desequilibrio entre las fuerzas que impulsa a vivir fuera de las reglas sociales.

Si tiramos la moneda al aire puede caer sobre la cara de la normalidad o sobre la de la locura. En ambos casos tendremos una situación de estabilidad: una vida normal o una vida de locos.

También puede caer de canto y entonces, solo entonces, tendremos el movimiento. La moneda corre girando sobre sí misma siempre en vilo entre una y otra cara. También puede detenerse, pero estará siempre en equilibrio inestable. La única forma de permanecer estable sobre el canto es estar constantemente en movimiento.

La interacción entre las dos caras es el canto, y es bello y muy oportuno que esta palabra signifique también la poesía de la voz.

La tercera cara de la moneda es el canto, la creatividad, que necesita de la locura para contrarrestar la tendencia al reposo, a conformarse con el estado de las cosas, y para enfrentar el miedo

a internarse en zonas desconocidas. El "eppur si muove" de Galileo o la "nueva locura" de Francisco de Asís: la locura que preserva de la demencia. La creatividad necesita también de la norma, para organizar, para sintetizar, para hacer más eficaz la acción.

Si el movimiento se detiene, la moneda cae y la poesía muere.

Desde hace cincuenta años nuestro teatro indaga sobre cuestiones que nacen del trabajo de los actores y sobre experiencias y problemas derivados de las situaciones en las cuales somos llamados a actuar. Éstas a menudo se encuentran fuera del contexto teatral específico -el espectáculo- y se extienden desde la escuela a la universidad, al mundo del trabajo, la empresa y el sindicato, hasta la comunidad terapéutica, los hospitales psiquiátricos, las cárceles y otras "instituciones totales".

Laboratorio teatral y técnicas

¿Que es Teatro Núcleo? Un laboratorio teatral. No un recinto azulejado: mas bien un modo de estar en el mundo, de vivir las relaciones consigo mismo y con los demás. Es una escena en la calle, o trabajar por horas sobre un gesto, el modo en que se toma un café en el bar. Si el teatro es síntesis de vida, no podemos circunscribir la búsqueda a la experimentación dentro de ninguna frontera. Como el universo es el laboratorio del poeta.

A partir de la investigación y las experiencias en el laboratorio teatral, hemos sintetizado técnicas, palabra que en nuestra civilización tiene un significado mágico: la técnica resuelve todo. Puesto que conocemos las máquinas que usamos en la vida cotidiana mejor que nuestro cuerpo-psyque, tendemos a relacionarnos con los cuerpos-psyque guiados por el concepto de técnica que utilizamos para las máquinas. La sustancia y el éxito de nuestro trabajo no residen sin embargo en la calidad de una técnica específica, así como el éxito no reside automáticamente en su aplicación por el solo hecho de utilizarla. La idea misma de

"técnica aplicada" es engañosa. No podemos pensar en confiarnos en la técnica como si fuese neutra, imaginando que sea posible prescindir de la personalidad de quien la aplica: eso incluso puede derivar en un refinado artificio de autodefensa, que es lo contrario de cuanto deseamos. La técnica modifica al sujeto, y sujeto es quien es guiado, pero también quien guía. La experiencia es compartida. Guía quien habiendo recorrido varias veces la ruta conoce las características y los peligros: pero el viaje se hace juntos. Y cada vez la ruta es distinta: como dice el verso de Antonio Machado, con esa rara precisión que solo los poetas alcanzan: "se hace camino al andar".

La razón del corazón

El trabajo teatral exige una apertura y una disponibilidad a aceptar el hecho que, en el arte, la fantasía, la imaginación y la intuición priman sobre la razón, en el sentido cartesiano del término. La cultura nos ha condicionado a estar piloteados mayormente por la actividad del hemisferio izquierdo del cerebro, aquel que preside la racionalidad, y a no fiarnos de los estímulos y señales que provienen del hemisferio derecho, que gobierna la subjetividad. Damos valor a determinados estímulos y desconocemos otros por medio de inhibiciones: por ejemplo, tendemos a despreciar la intuición porque es subjetiva y no mensurable. Por eso en nuestro cuerpo tiene lugar un continuo conflicto entre los sentimientos que provienen de aquellos estímulos y señales, la intuición y la inhibición. Si se quiere entrar en el arte y actuar por su intermedio, antes que nada, es necesario aceptar y comprender la existencia de este conflicto, y para poder hacerlo es necesario aceptar la modificación del propio sistema de valores. Una verdadera transformación cultural.

Por cierto, no para renunciar a la razón, sino para comprobar y aceptar la existencia y el funcionamiento de esa *inteligencia emocional* que podríamos llamar, con Pascal: *el corazón tiene razones que la razón desconoce*, la razón del corazón. Mientras la *Ratio* impera sobre el pasado y se proyecta al futuro, la razón del corazón vive sobre todo en el presente.

Concierne principalmente al área de los sentimientos, de las emociones, de la intuición, elementos todos de los cuales la *Ratio* hace o debe hacer ontológicamente a menos, y se dirige a sí misma y a los otros como a sujetos originales y efímeros. La *Ratio* por su cuenta objetiviza, "cosifica" y, habiendo removido la idea de la muerte, se piensa a sí misma en términos de eternidad.

La *Ratio* da los números, la razón del corazón junto a la *Ratio* da la poesía.

Encontrar espacio para la expresión de esta razón es muy difícil en un mundo controlado por la *Ratio*, uno de cuyos instrumentos más eficaces consiste justamente en poner en ridículo sea el motivo o el producto de la *inteligencia emocional*. Quien se pone en ridículo se vuelve inerme, no creíble. Desde la infancia nos amenazan con el bastón del ridículo: de aquí nace el miedo. Tenemos miedo de mostrarnos ridículos. Tenemos hasta terror de perder la razón.

Es éste el desafío que presenta el laboratorio teatral: decidir trabajar sobre nosotros mismos para poner junto a la *Ratio*, con pareja dignidad, la razón del corazón.

Placer y creatividad

*Los antiguos tenían visiones.
Nosotros tenemos la televisión.*
Octavio Paz

Incorporando droga al organismo se condiciona el funcionamiento del sistema automático de atenuación del dolor y la producción de sensaciones de placer. La presencia excesiva de endorfinas provocada artificialmente bloquea su autoproducción. La crisis de abstinencia es, en gran parte, el periodo necesario para el regreso al equilibrio del sistema endorfinico. El trabajo con el teatro puede estimular este proceso porque el *estado de gracia* alcanzable a través de la experiencia artística induce de modo natural la generación de endorfinas. Cuando a través del juego de relaciones consigo mismo y con los otros se suscita el *estado* creativo característico del trabajo teatral, el organismo humano llega a un máximo de presencia física, psíquica y

espiritual: la gratificación alcanzada es hasta éticamente legitimada. No se trata de un placer egoísta, aunque legítimo, porque el destinatario de la acción creativa es la comunidad. Aun en los espectadores se observa un aumento de las endorfinas.

En años de experiencia hemos verificado innumerables veces el poder resolutivo del trabajo teatral, en sus diversas facetas, en la reintegración de la personalidad en personas ex-toxico-dependientes, y en pacientes de hospitales psiquiátricos. Resultados éstos que algunas veces han creado confusiones y conflictos en la relación con los operadores responsables de aquellos pacientes, aunque nuestro enfoque no ha sido nunca -ni podría serlo- declaradamente terapéutico. No queríamos ver a aquellos individuos como "pacientes", sino como personas con las cuales era necesario crear un lenguaje, y podíamos hacerlo a través del trabajo teatral. Cuando se alcanza un resultado, generalmente en poquísimos tiempo, las consecuencias son casi mágicas: mudos hablan, depresivos crónicos ríen, drogadictos empedernidos se liberan de la dependencia. Sin fármacos, sin terapia, sin constricciones. Es comprensible que el "personal responsable" se subleve, mostrando incredulidad aun frente a resultados objetivos.

Cuando trabajábamos en el Hospital Psiquiátrico de Ferrara, Cora Herrendorf guiaba un laboratorio de expresión -o de "gimnasia", como lo llamaban los operadores- reservado a pacientes femeninas. Entre ellas estaba Aleida, una joven catalogada como "esquizofrénica" y con varios intentos de suicidio a sus espaldas. El trabajo era continuamente filmado. Un día mostramos el vídeo a médicos y enfermeros para que viesen los progresos realizados por sus pacientes en la recuperación de la identidad y de la socialización. En un momento, una enfermera comenta sobre la proyección, seguida por los otros: "¡Esto no es cierto, es un montaje, es falso!", decían. ¿Que había ocurrido? Que, en las diversas situaciones mostradas por el vídeo, Aleida *reía de corazón*, Aleida *sonreía*, Aleida *participaba*. La enfermera decía con una voz fuerte e inapelable: "Desde que está con nosotros no la he visto jamás reír, que digo, sonreír, ni siquiera una vez".

En la reacción de la enfermera, entre otras cosas, actuaban quizás los celos, porque Aleida era una joven de rara belleza y estaban todos un poco enamorados de ella, por lo tanto, era duro tener que admitir que *riera* con nosotros y nunca con ellos: se ríe de corazón solo con quien se ama.

En aquel laboratorio participaba también Ester, anciana paciente recluida desde hacia treinta años en el manicomio. Dialoga con una doctora. Ésta pregunta: "¿Te ha gustado el teatro?". Ester responde: "Sí". La doctora: "¿Que es lo que te gustó mas?" Ester dice: "Los masajes. Y doctora... ¿Por qué no me hace uno usted?". La doctora encuentra rápidamente una respuesta clínica: "Los masajes los hacen los fisioterapeutas". Pero era obvio para todos que Ester no reclamaba un masaje sino un contacto humano que le faltaba.

Nos interesa la creación teatral, no buscamos curaciones: cualquier situación nos lleva a actuar, y en todas ellas nuestra intención es crear. Suscitamos en las personas una tensión creativa y ésta motiva tanto gestos y acciones internas -que tienden a una integración fuerte de la personalidad- como hacia lo externo, que algunos podrán leer como curación. Como afirma Oliver Sacks en su obra *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*: "En la actuación (...) está el poder organizador de la *parte*, su poder de conferir, en el arco de su duración, una entera personalidad. La capacidad de actuar, de *ser*, que se diría "innata" en la vida humana, es totalmente independiente de las diferencias intelectuales. Se ve en los niños muy pequeños, se ve en los ancianos dementes".¹

Hemos aprendido a encontrar la mediación justa en la búsqueda de la perfección, congénita al *status* creativo, y la capacidad objetiva de las personas con las que nos encontrábamos trabajando: la gran conquista que representa realizar una simple cabriola equivale, para una persona con déficit de capacidad, al triple salto mortal de un atleta. Siempre manteniendo alta la exigencia de calidad, es necesario encontrar, en los procesos individuales y colectivos, una gradualidad que permita siempre una gratificación proporcional al esfuerzo invertido: cada día de

¹ O. SACKS, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* [1985], Milán, Adelphi, 1994, p. 245.

trabajo debe dejarnos cansados, pero con la sensación de haber acabado algo, un fragmento de la obra. La diferencia entre la dinámica esfuerzo-gratificación que se cumple en un grupo teatral y la que podemos encontrar en el seno de una comunidad terapéutica de cualquier tipo, reside en la capacidad del primero de soportar el retardo en la gratificación. En el grupo terapéutico en cambio, este retardo puede asumir implicancias críticas que pueden conducir al abandono y aun al fracaso del proyecto.

Hemos tenido siempre presente los condicionamientos derivados de la estructura misma en la cual nos encontrábamos actuando. Trabajando en instituciones “totales” es fácil chocar con la rigidez en los horarios impuestos a la vida cotidiana –la típica “cena a las cinco de la tarde”- a menudo organizados para la comodidad del personal. O con interferencias del personal de servicio el cual generalmente tiene dificultades para entender las exigencias del trabajo artístico: muchas veces la infeliz y violenta apertura de una puerta -justificadísima, desde el punto de vista del personal- ha desencadenado el pánico paralizando y arruinando una jornada entera de actividad.

Teatro y salud mental

Begriffendfeldt lleva a Peer Gynt a visitar un hospital psiquiatrico, y observa que los internados están allí para vivir solamente para sí mismos. “cada uno se encierra en el barril del Yo [...]nadie tiene lágrimas para el dolor de los demas, nadie tiene comprensión por las ideas del prójimo”
Hendryk Ibsen, Peer Gynt, acto IV

El grupo teatro, compuesto por pacientes psiquiatricos y algunos operadores que trabajan con ellos, inicia siempre con una especie de ritual al cual no se da particular importancia. Las personas entran en la sala, toman una silla de las depositadas al ingreso y las llevan a un lugar en el que silla tras silla, se conformará un círculo en el cual nos sentamos para vernos, antes

de decidir cómo será hoy el encuentro y comenzar. Desde hace algunas semanas el grupo está preocupado, aunque no lo demuestra particularmente. Hace unos meses ha comenzado a preparar un espectáculo y se acerca el momento del encuentro con el público. Y de golpe sucede algo extraordinario. Dos de las señoras llegan con cierta anticipación. En vez de proceder como normalmente, veo que, juntas, toman las sillas del montón y las ponen en círculo. Luego se cambian y se sientan a esperar el inicio. Me parece un gesto fuertísimo. Se han salido de su individualidad, de la soledad de sus propios malestares, del propio barril, como dice Ibsen, y han pensado a los demás: anticipan el futuro y se preocupan por los demás componentes. Pienso que, más allá de los así llamados grandes resultados, este momento es uno de los más significativos de todo el proceso.

Cuando pensamos al teatro usamos imágenes, lenguaje e instrumentos viejos para estudiar y conocer un fenómeno que en nuestros días se manifiesta de otras formas. Este es un problema: no somos nosotros los que decidimos cuál sea el teatro apropiado a nuestra época, es nuestra época la que lo decide. Para poder ser sus intérpretes tenemos que adecuar nuestros instrumentos y nuestra capacidad de lectura y acción. Han sido los progresos en la tecnología de la comunicación que han determinado esos cambios en la función antropológica del teatro. La invención del cine, la televisión e internet, como ya hemos anotado en otra parte, han quitado al teatro el protagonismo en la *comunicación a las masas*, de la información, del debate político, de la difusión de las ideas y el conocimiento. Como el arco y la flecha, armas potentes y esenciales en los ejércitos antes del arcabuz. O la esgrima: de arma de teatro (de guerra), ha pasado a ser teatro de armas, práctica deportiva y a veces espectacular. Sin embargo, con la aparición de las nuevas tecnologías, se han podido descubrir e identificar todas las funciones del teatro. Eliminada la exclusividad y lo espectacular, y también el aspecto museal (en el sentido para nada sarcástico de *museo de la comunicación audiovisual*) queda la esencia: la relación contemporánea y copresente actor-espectador. No es que Grotowski ha inventado un nuevo teatro: se ha dado cuenta que es en las relaciones interpersonales donde se concentra hoy la utilidad y la función del

teatro, y que por tanto era allí que la gente de teatro tenía que investigar. Y no solamente sobre los actores: visto que se trataba de relaciones, había que invertir también en el espectador. En el *teatro de las fuentes* los actores se convierten en las guías de la experiencia de los espectadores y resultan a su vez influenciados.

Ocurre un nuevo lenguaje para definir la función actual de esta arte arcaica, extraña a la sociedad de consumo de masa por su propia imposibilidad ontológica de entrar en la economía de escala. El teatro es un arte del presente, existe solamente en el *aquí y ahora*, es el arte de potenciar el presente relacional, es un arte que se basa en el potenciamiento de todas las instancias activas en el tiempo presente entre sujetos variadamente relacionados: es en la peculiaridad de esa variación que cada acción artística puede diferenciarse y encontrar su propia poética. En el momento del teatro, pasado y futuro se anulan porque el presente potencial revela su falacia, porque el pasado está muerto y el futuro es una ficción creada por la mente en modo automático. Por cierto, el pasado concurre a crear el presente, y es esto lo que implica la construcción del encuentro, así como para esto se utiliza la capacidad de proyectar el futuro presente. El tiempo pasado, en el análisis y la reflexión sobre los materiales que utilizarán, el tiempo futuro en lo que hace a la forma y características del encuentro, pero el teatro en sí existe solamente en el presente.

Es uno de los pocos espacios en nuestra sociedad donde ésta función puede aún tener lugar: el teatro es el único espacio-tiempo donde puede experimentarse el ser uno en muchos y muchos en uno, bajo la bandera de la poesía, donde se puede compartir la presencia de lo espiritual, donde en la quietud del encuentro se pueden experimentar las propias verdades, y meditar juntos sobre el valor de una palabra, de un gesto, de un concepto.

La práctica de Grotowski y su *teatro del manantial* nos ha permitido descubrir el valor y el sentido del teatro mas allá del espectáculo. En el trabajo con los pacientes psiquiátricos, o con personas a las cuales las experiencias vividas han vuelto crítica e inestable, la existencia cotidiana, es justamente este descubrimiento a dar un sentido específico, hoy, a la acción teatral.

De *Bedlam* a *Charenton*, el teatro de los locos ha sido siempre un espectáculo de gran interés. Se asistía para experimentar emociones, desde el miedo hasta el horror, a la mas aceptable piedad. Se iba a ver a los locos para poder expresar – bien protegidos por los barrotes – los grandes sentimientos propios. Saliendo uno se sentía confortado en la propia normalidad y gratificado en la propia superioridad humana y moral.

¿Cómo hacer para que nuestros teatros con/de los pacientes psiquiátricos no sean hoy una versión actualizada de *Bedlam*? Ya no existen los manicomios –tal vez porque la sociedad entera se ha convertido en uno muy grande, en el cual se teledirigen varios delirios, si son verdad las estadísticas que demuestran cómo hoy uno de cada cuatro europeos padece una forma de sufrimiento psíquico. Ya no se ven rejas ni barrotes, porque los psicofármacos contienen cómo y cuánto basta.

En el laboratorio teatral no fingimos que los pacientes sean actores profesionales. Si el teatro es un arte, sería como en música hacer tocar un violoncelo a cualquiera. Hay tantas maneras de tocarlo, incluso como un martillo, pero solo un modo para tocarlo bien. Bach no es opinable. La extraordinaria versatilidad de lo que entendemos hoy como teatro, en cambio, permite que suban a escena a enfrentar un público también personas que no tienen formación profesional alguna. En algunos casos el acento está puesto justo sobre esta incapacidad e incluso celebrada en televisión. O bien que se exhiban –*Bedlam docet* – seres *monstruosos*. En escena aparecen siempre mas personas anoréxicas, microcéfalicas, embrutecidos por enfermedades degenerativas, propio por lo que son, no como artistas mas allá de la propia apariencia física sino *performantes* justo en razón de tal apariencia.

Aclaradas las preguntas mas elementales, sobre el por qué es útil hacer teatro con pacientes psiquiátricos, a lo que se responde con la simple constatación de las reacciones y de los cambios positivos en términos de socialización, calidad de vida, autoestima y tantos otros valores, queda abierta la otra cuestión: cómo y por qué hacer un espectáculo con este teatro. Si no se poseen habilidades profesionales particulares, ¿por qué los

espectadores deberían asistir? ¿Para sostener los esfuerzos rehabilitadores de los pacientes y sus operadores?

Si no se encuentran otras razones, cada una de las motivaciones mencionadas serán los clavos con los cuales sujetar los pacientes a sus propias cruces. No se liberarán del estigma que los quiere enfermos y “diversos”. No se emanciparán de una piedad que no es compasión en el sentido de *compàti*, padecer juntos y por tanto conocerse; sino foso, separación, el subrayar de un *limes* en el cual en una parte estoy yo, sano y bueno y capaz de producir buenos sentimientos y en la otra vos, enfermo, señado y justamente digno de piedad.

La señora B es muy esbelta y tiene una extraordinaria armonía en el movimiento y una memoria corporal formidable. Parece ser que oye voces y entra fácilmente en delirio místico. Nosotros los teatrantes la escuchamos con mucho interés porque no sabemos qué cosa sea oír voces y, si hicieramos Juana de Arco deberíamos fingir. ¿Cómo sería poder hacer Hamlet viendo y escuchando el fantasma del padre? Y ni hablar del delirio místico. Ella sabe hacer cosas que nosotros podemos solo imaginar. Posee una voz con resonancias muy particulares. Es precisa y capaz de generar credibilidad. Pero no quiere salir a escena. ¿Qué tendríamos que hacer, visto que no tomará parte del espectáculo? ¿Hacer que ya no venga, que haga otras actividades? Perderíamos una maestra preciosa. No señor, ni hablar de desprendernos de nuestra señora B.

Mas allá del despiste ético, hay la pérdida de una extraordinaria oportunidad para el teatro: la de enriquecerse de nuevas miradas e ideas. Los pacientes psiquiátricos con quienes trabajamos a menudo transportan sin darse cuenta intuiciones, posibilidades, que en un contexto adecuado pueden tomar forma. Es la naturaleza misma del teatro que se da de modo diferente entre esas personas, y entre esas personas y los *espectadores*: hay que saberla ver, saber identificarla, esa naturaleza, y seguir sus dictados, para que pueda manifestarse. Solamente entonces se comprenderá –todos juntos, actores, pacientes, operadores, espectadores- que nos encontramos viviendo en un lugar nuevo,

diferente, imprevisto e imprevisible. Muy probablemente no se parecerá a lo que ya conocemos como teatro. Podemos prever cómo será un espectáculo solo si conocemos *a priori* los elementos que lo conformarán, y la única manera en que esto puede suceder es que nosotros hagamos de tal manera que se ajuste a nuestros *a priori*. Así no crearemos nada nuevo, porque no estaremos abiertos para interceptar cuanto de nuevo proviene de los pacientes con quienes trabajamos, pero por cierto es mucho menos cansador y mucho más seguro: y si nos hemos debido comprometer a entregar un producto de características prefijadas dentro de una fecha precisa, será la única manera.

¿Cuál es el producto, en el teatro con pacientes psiquiátricos y espectadores “normales”? ¿Que cosa será el espectáculo? ¿El proceso que conduce al espectáculo?

La señora K. es pequeña, suave, tiene una mirada directa jamás desafiante, abierta, curiosa, tiene una voz muy tierna; venciendo muchas dificultades ha comenzado a leer en voz alta poemas y fragmentos de textos que ella misma ha seleccionado y de los cuales pesa cada palabra con que hacer experto; se mueve ligera con una elegancia natural muy medida. Me he habituado a este personaje que ella encarna naturalmente, cuando se mueve en el espacio se instaura una cierta atmósfera japonesa; cuando habla todos callan para que se pueda oír bien su voz clara y suave. Un día discurriamos en el grupo de los tiempos de la escuela primaria. Cuenta: ¡en los recreos “jugabamos al fútbol –yo hacía de atacante!” En ese momento la señora K. volvió a tener por un instante sus nueve años, un nuevo equilibrio, una nueva forma física y sobre todo una mirada que derramaba júbilo. Pronta, presente. La verdadera señora K. que vive dentro la no menos verdadera señora K. de todos los días.

Trabajo con un grupo de personas incapaces de mentir. No es que no quieran, es que no lo logran, en tantos modos diferentes. Son lo que son, desesperadamente. Un grupo de actores incapaz de mentir.

Si la terapia consiste en adaptar al individuo disfuncional a la sociedad, esto implica que la sociedad funcione bien y el

individuo mal, si que es el individuo a deber ser refuncionalizado. Es típico el caso de las terapias a la americana: el americano es el mejor *way of life*, si tu no funcionas debes ser ayudado a adaptarte para poder gozar de sus beneficios. Para nosotros la sociedad esta bien lejos de ser el mejor *way of life* y que las personas disfuncionales señalen, en muchos casos, carencias y disfuncionalidades del sistema, mas que un propio desadaptamiento. Un desadaptado en la sociedad alemana de los años 30/40 del Novecientos tenía que ser ayudado a insertarse en esa sociedad – o eliminado. Desde nuestra perspectiva, ese desadaptado señalaba en cambio el escándalo de una sociedad tiránica, racista y destructiva.

La sociedad en que vivimos está impregnada de narraciones creadas por una potente ideología cuyos símbolos nos martillan continuamente a través de los mass-media. Los modelos de comportamiento dictados por el *sentido común* en la mayor parte de los programas televisivos y en la casi totalidad de una publicidad siempre mas persuasiva e invasiva, son en abierta contradicción con los presupuestos ético-morales y religiosos bajo cuya égida se supone debiéramos vivir.

La contradicción genera neurosis y malestar.

Los pacientes con quienes trabajamos son en gran parte personas que no soportan o no han podido soportar estas contradicciones. La mayor parte vive esta situación como una derrota. Si damos vuelta el punto de vista, vemos su derrota como lo que es, una derrota de la sociedad, de la superficialidad y miopía de sus dirigentes y gobernantes en el sentido más amplio de la palabra- de la incapacidad de crear una civilización acogedora, abierta y solidaria, entonces nuestros pacientes se convierten en testigos preciosos. Su *derrota* testimonia su propia humanidad, de la cual todos podemos aprender. Para hacerlo posible tenemos que encontrar el modo en el cual el teatro que subyace en esa humanidad pueda emerger sin que nuestras prácticas colonizadoras lo deformen, masacrando su pureza y por tanto, impidiéndonos de percibirlo y de ser influenciados a su vez.

La señora L. está convencida de errar, siempre. Basta una nada para que se deshaga en excusas tan desproporcionadas

cuando incongruentes. A su alrededor tiende a crearse una distancia tal vez porque nadie quiere desencadenar la cosa que gatilla las excusas. A menudo no se trata de palabras, es una actitud. En la improvisación la señora L. puede abandonar ese teatro de las excusas y por tanto se puede ver quién es y también ella puede verlo, porque es bien consciente de la transformación. Ahora que nos tenemos confianza, después de tanto tiempo de trabajo, bromeamos sin problemas sobre esto. No entramos por cierto en el mérito porque son asuntos suyos, a nosotros nos basta ver como ahora ella cabalga esa bestia que antes la tenía acogotada. Asistir a su batalla para emanciparse nos permite ver como también dentro nuestro vive en parte esa actitud –aunque mucho menos invasiva, y justo esa menor invasividad no nos permitía identificarla.

Para poder desarrollar nuestra acción con eficacia antes que nada tenemos que aclarar cual es la hipótesis terapéutica que la preside. Qué significa rehabilitar: ¿ayudar a las personas a adaptarse a una sociedad que los rechaza y expulsa, aceptando una condición de minoridad? O bien, si vemos en las dificultades de adaptación de la persona un síntoma de enfermedad social, reforzar su capacidad de resistencia humana – para que pueda comprender cómo sus dificultades señalen esa enfermedad, y expresarse, para poder ponerla en evidencia, junto a los otros. Cuando elegimos el teatro, en su doble capacidad de ser instrumento rehabilitante y en cuanto acto poético vehículo de instancias sociales, será la idea que preside la práctica la que determinará el resultado.

El señor M. no ha salido nunca de su casa en los últimos veinte años y ha empezado a hacerlo bajo propuesta de los operadores para venir al teatro. Es la imagen de la seriedad, nunca ríe ni sonríe. Cuando pregunté a los miembros del grupo qué lecturas habían hecho, se vino a saber que era un atento lector de la Odisea y que podía citarla de memoria. En las improvisaciones ha madurado un personaje, un maestro de escuela. El maestro sonríe y manifiesta un extraordinario sentido del humor. En el teatro el señor M. sonríe y crea relaciones de un

cierto espesor. Toma el trabajo del actor muy en serio y tantos actores que conozco –comenzando por mi mismo- tendrían mucho que aprender de él.

¿Cómo será el espectáculo, si decidimos hacer uno? Ya que hemos aprendido que el teatro es un encuentro, el problema nace del hecho que mientras conocemos siempre mas cosas a propósito de los actores y de la situación que vamos construyendo juntos, muy poco sabemos de los espectadores que vendrán a encontrarnos. Sospechamos que vendrán con toda una serie de prejuicios. Vienen a ver un teatro de locos. Esperan ver locos, y tienen una idea muy precisa de lo que debe ser el teatro: escenario, escena frontal, desarrollo de una historia con inicio, desarrollo y final.

Decidimos no decidir nada *a priori*, proponemos el problema al grupo. A lo largo del camino se comprende que aún no pensando a un espectáculo frontal sino en un encuentro, de todos modos se hace necesaria una dramaturgia para este encuentro, y decidimos escribirla juntos. Para ayudarnos a entender cómo funciona todo esto, elegimos ofrecer una serie de ensayos abiertos. Porque éste es uno de los nudos de la cuestión teatro-salud mental: la tendencia de los productores (autoridades locales, empresa de salud, entidades del voluntariado) es querer que haya un espectáculo al final de los diez o veinte encuentros del laboratorio. El espectáculo debe ser “bello” para justificar productores y electores y el dinero gastado. Esta exigencia transforma inmediatamente el laboratorio en una serie de ensayos y dado que es necesaria una dramaturgia y no hay tiempo, alguien traerá una. Y así estamos de vuelta: alguien, externo al proceso creativo, determina qué y cómo los pacientes deben moverse, reconfirmados en su identidad de pacientes y no de libres creadores.

La señora E. es redonda, dulce y disponible, pero se cansa con facilidad en las actividades de movimiento porque también es bastante robusta. Tiene una mirada limpia y confiada que transmite a su alrededor un mensaje: podemos. Como diciendo si puedo yo, podemos todos. A veces mientras hacemos ciertos

ejercicios ella los realiza, pero está como ausente, y yo se que ella va a un lugar secreto, está allí y también aquí, como ese poeta que caminaba por las calles de Ferrara y al mismo tiempo caminaba por la Luna. Pienso que ella puede ir allí justamente porque estamos todos juntos del lado de acá para hacer los ejercicios. Y me parece muy bien.

La dramaturgia no es una cosa neutral. Ordenará a cada uno que cosa y cómo hacerla, decirla, vestirse. Mas allá de lo escrito y descripto hay indicaciones precisas que implican una idea del teatro, una ideología. Que decide cómo se deben relacionar los actores entre ellos y con los espectadores. Es ya una narración de cómo deberan ser esas relaciones. Tener una dramaturgia previa conciente de pasar directamente a la puesta en escena, usando el laboratorio para adaptar los actores a las exigencias directoriales. Es muy práctico, pero arruina todo lo bello de los descubrimientos. Por qué todo este apuro para llegar al espectáculo. No es que está todo el mundo suspendiendo el respiro. Broadway puede esperar. Y por otra parte no es que podamos elegir. Si queremos utilizar el *arte como vehículo* para la salud mental tenemos que poner en acción una investigación y experimentación que consienta a los pacientes con los que trabajamos de encontrar, junto a nosotros, nuestro propio teatro, en el que podamos movernos como en nuestra casa y no algo postizo y alienado. Solamente así, poniendo en juego las experiencias y lo vivido y las particulares capacidades de los pacientes, podremos contribuir a rehabilitar el teatro como lenguaje contemporáneo. Gracias a ellos los espectadores podrán encontrar algo propio, y podrán encontrarlo porque aquí el teatro puede vivir la vida especial que se puede destilar de estas vivencias, de las intuiciones que nacen de sus visiones. Cada uno de nuestros pacientes, justamente a causa de las experiencias que ha debido atravesar, percibe con órganos adecuados lo que nosotros damos por obvio. Nos interesan esas percepciones porque muestran cualidades inéditas y aspectos de lo humano y de la famosa “realidad”: el teatro que logramos construir puede hacerlos visibles y compartibles antes que nada para nosotros mismos y luego, en los encuentros, para todos. En un teatro en el

cual nuestros modos de actuar, de movernos, de hacer gestos, de hablar ya no serán vistos como *monstruosos* porque habremos subvertido los términos de parangón, proponiendo en cambio los nuestros.

Por cierto, para que puedan darse estos procesos se requiere tiempo. Tiempo para crear el grupo, tiempo para aprender juntos qué es una dramaturgia, para aprender técnicas que nos ayuden a estar juntos, a movernos, a conocer las infinitas cualidades de la voz y del gesto.

Si la psiquiatría aprende y reconoce estas instancias y las hace suyas, y renuncia a servirse del teatro como si fuera un instrumento que puede usarse mas allá de los aspectos éticos y ontológicos que hemos expuesto, podremos decir que el teatro ha modificado los paradigmas institucionales de la psiquiatría. No es difícil leer estos cambios, basta asistir a los espectáculos.

El señor M. y la señora B. frecuentan el laboratorio teatral ya desde hace algunos años. Han empezado a venir juntos. Se citan a la parada del autobus, suben y hacen juntos el largo recorrido. Afortunadamente el Teatro en el que trabajamos está en los suburbios, así que tiene que darse este viaje bastante largo. El señor M. es grande, la señora B. es ligera, y es un verdadero espectáculo mirarlos mientras caminan desde la parada al Teatro.

El shaman en la academia

Solo en los últimos años han comenzado a aparecer, en las revistas científicas de psicología y psiquiatría, estudios sobre la eficacia de tratamientos diferentes a los considerados profesionalmente válidos, como aquellos relacionados a las artes y a la meditación.

Resultados: de los 23 pacientes 15 han seguido 4 sesiones de MBBT (terapia cognitiva basada en la mindfulness). La mayor parte de los participantes informa que ha obtenido beneficios duraderos de moderados a muy benéficos de este programa,

*aunque su práctica se haya reducido en el tiempo. Aunque no se haya verificado un incremento significativo de las habilidades en el ejercicio de la mindfulness durante el laboratorio, los cambios en la consciencia han sido asociados significativamente a los cambios en los síntomas depresivos.*¹¹

El concepto de Mindfulness deriva de la enseñanza del budismo, del Zen y de las prácticas de meditación yoga, pero últimamente este modelo ha sido asimilado y utilizado como paradigma autónomo en algunas disciplinas psicoterapéuticas internacionales. Significa substancialmente una modalidad del prestar atención, momento por momento, en el *hic et nunc*, intencionalmente y absteniéndose de todo juicio, con el fin de resolver (o prevenir) el sufrimiento interior y alcanzar una aceptación de sí por medio de una mayor conciencia de la propia experiencia, que comprende sensaciones, percepciones, impulsos, emociones, pensamientos, palabras, acciones y relaciones. Todos estos elementos se encuentran asociados, en múltiples modos, en la práctica teatral.

Un lugar donde la relación entre teatro y psiquiatría ha sido siempre crítica es la universidad: por mucho tiempo ha desconocido el sentido y la utilidad del *teatro como vehículo* en ámbito psiquiátrico. A lo sumo, los actores eran tolerados como entretenimiento. Por un lado, el sistema de poder constituido por administradores, psiquiatras y sus brazos armados, los enfermeros, no solo no conocía ni reconocía esta capacidad del arte, sino que rechazaba cualquier intervención que disminuyera o apenas cuestionase su poder. Por su parte, los teatreros asumían actitudes de sumisión, sea a causa de su propia ignorancia acerca de muchas de las capacidades de su propio arte, sino porque esa misma ignorancia generaba reverencia hacia ese poder a su vez tan ignorante cuanto arrogante y perverso. Arrogancia y perversión, en el constringir a personas frágiles e inermes a sufrir violencias inauditas indignas de una sociedad civil, en nombre de

¹¹ *Mindfulness-based cognitive therapy for bipolar disorder: A feasibility trial*
B. Weber, F. Jermann, M. Gex-Fabry, A. Nallet, G. Bondolfi, J.-M. Aubrya,
European Psychiatry 25 (2010) 334–337

una pseudo ciencia. El desarrollo de la antropología y de los derechos humanos, los descubrimientos en tantos campos de las ciencias médicas y humanísticas lograron poner límites al excesivo poder de unos y del escaso poder de los otros. En el hospital psiquiátrico el actor pudo dejar de ser el comicastro al servicio de los ritos culturales de una clase y de una ideología: se convirtió en un interprete del cambio, creador de imágenes que permitieron a los de adentro entender mejor lo que estaba ocurriendo, y a los de afuera, ver que había llegado la hora del amor y de la verdadera ciencia. El shaman, uno de los alfiles de la nueva ciencia, empezó a ser considerado al nivel de los demás.

Desde hace más de diez años, algunas clínicas psiquiátricas (de las Universidades de Modena-Reggio Emilia, Ferrara, La Sapienza de Roma) nos han abierto sus aulas. Dado que hoy día es un hecho confirmado que las prácticas teatrales contribuyen decididamente a la rehabilitación, es fundamental que los operadores que serán llamados a practicar la rehabilitación psiquiátrica conozcan el significado de estos procesos y las técnicas a utilizar. Nuestra historia comienza hace ya cuarenta años, cuando invitados por Antonio Slavich –entonces director del Hospital Psiquiátrico de Ferrara– trabajamos por meses con pacientes en pabellones todavía cerrados, y en los patios, con un grupo mixto de pacientes, enfermeros y psiquiatras, y con un grupo de estudiantes en la ciudad. Apenas se liberó un pabellón, los jóvenes estudiantes se convirtieron en actores y constructores e instalamos un teatro, que comenzó rápidamente a presentar espectáculos y a realizar seminarios: la imagen del psiquiátrico se daba vuelta, de lugar que había que esconder y del cual huir, a lugar al cual asistir para conocer y estar juntos. El teatro del ex-manicomio se convertía en el sitio de algo que hasta entonces había sido imposible en Ferrara; una cooperativa teatral que producía comunidad, pedagogía, acciones socioculturales, además de espectáculos que giraban por el mundo. Por primera vez Ferrara exportaba teatro.

Desde el principio, en las acciones de los psiquiátricos – primero en Buenos Aires y en Sassari, y en un sinnúmero de ocasiones en Italia, en Europa y en América Latina, hemos

constatado que la acción del teatro en la realidad psiquiátrica no podía estar solo en las manos del operador teatral. Era imprescindible formar con el teatro a los operadores psiquiátricos, que establecen con los pacientes una relación continua y que crean la atmósfera y el contexto en el cual el teatro puede crearse o no. A menudo se generaban situaciones muy violentas. Antes de iniciar un trabajo hacíamos acuerdos bien precisos con la institución y con los médicos, se realizaba un plan de acción, se explicaba la metodología y se hacían acuerdos sobre los objetivos, la evaluación y los resultados que querían alcanzarse. Se iniciaba. Los médicos siempre ausentes y, con algunas excepciones, los enfermeros sabotaban las acciones. Nos dejaban solos con los pacientes, y no podía crearse una continuidad. A menudo encontramos a los pacientes sedados más de la cuenta, nos decían que después de estar con nosotros se excitaban. Slavich usaba una expresión tanto feroz cuanto eficaz para este tipo de situaciones: el teatro se convertía en el perfume sobre la mierda. Se aprueba un proyecto teatral para mostrar cuánto moderno se es, que tan vanguardista, pero sin creer en ello verdaderamente.

Por otra parte, las presiones hacia una hipermedicalización del *malvivir*, que tienden a transformar cualquier cosa en síntoma, las presiones de las empresas farmacéuticas y las dificultades económicas del sistema de salud pública que reduce el tiempo/operador disponible, hacia un abuso de los psicofármacos, son enormes. Tales que resulta difícil crear espacios en los cuales la fuerza de la creatividad, fármaco natural endógeno y precioso, gratis y sin contraindicaciones, pueda expresarse a pleno y pueda alcanzar al público.

Si los operadores psiquiátricos no están sensibilizados, el trabajo con el teatro puede tener efectos devastantes sobre los pacientes, y contraproducentes. Esta constatación nos llevó en las últimas décadas a concentrar la actividad exclusivamente en la formación de los operadores psiquiátricos, sea en las universidades sea en nuestro Centro para el Teatro en las Terapias.

Solo en los últimos años hemos retomado el trabajo con los pacientes: gracias a la formación y al crecimiento de la conciencia de los operadores sanitarios ha sido posible crear situaciones en

las cuales pacientes, operadores sanitarios y teatreros actúan juntos, participando directa y activamente en las acciones.

Para los alumnos de rehabilitación psiquiátrica la materia *teatro* consiste sobre todo en un trabajo sobre sí mismos. Es claro que se puede comprender de qué se trata solo experimentándolo personalmente.

En la introducción a su tesis de doctorado *El teatro: una hipótesis para la rehabilitación*, M. Nonni escribe: “*He pensado en lo que ha determinado en el curso de los últimos años, pero también en el presente, mis cambios, lo que soy hoy, o mejor aún, que cosa ha favorecido la adquisición de una mayor conciencia de lo que soy [...]el teatro[...]me ha permitido extender la mirada mas allá del horizonte de mi cotidiano, entrar en relación con otros espacios, ritos, vivencias, y reconocer mas lenguajes[...]*”

Un problema de difícil solución, cuando nos dirigimos a estos alumnos, es la desoladora carencia de formación específica en el conocimiento y la práctica de las artes. Como se hace para impartir educación sobre el *arte en la terapia* a personas que ignoran todo sobre las artes, o peor aún, tienen lo que se llaman *ideas reçues*, prejuicios. Dada la exiguidad del tiempo que se nos concede hay que que crear breves seminarios de *iniciación a las artes* y luego apoyarse en lo que casi todos los alumnos saben hacer –mas o menos- leer y escribir. Centrando el trabajo sobre la narración, a veces sobre la propia biografía –para aprender de sí mismos a gestionar la memoria- creando historias a las cuales dar sucesivamente cuerpo físico, con el canto, el gesto, a veces el dibujo.

J. Longobardi escribe, en su tesis del primer año “*Mi tarea ha sido elegir un antepasado, narrar su historia y transformarla en primera persona, narrar mi relación con él, de él y su hija, pasar todo a la primera persona y luego construir un mosaico con los fragmentos para contar su vida. En los varios pasajes hemos compartido nuestros escritos. Ha sido un trabajo muy emocionante, como revivir la relación con alguien que ya no está, como conocer algo que no sabía poseer, ha sido como reencontrar a mi misma*”.

Más allá de las dificultades el trabajo es provechoso. Se logra generar confianza en la propia capacidad, ayudando a los alumnos a identificar sus propias habilidades y vocaciones, para que luego puedan estudiar el arte en el que más se reconocen y dirigirla para enriquecer la poesía del encuentro que es, a fin de cuentas, el trabajo *terapéutico*. Es así que pueden convertirse en útiles colaboradores en los procesos creativos que se generan en los laboratorios dedicados en los centros de salud mental.

Teatro en la cárcel: la dignidad restablecida

Había sido secuestrado y torturado en Argentina, pero obviamente allí no era el caso de hacer teatro. En Italia era posible, pero había que hacerlo seriamente. Me habían ofrecido iniciar haciendo cosas pequeñas, puntuales, seminarios de algunas semanas. Siempre lo he rechazado. Con la cárcel no se puede. Los presos que serán involucrados tienen que saber que lo hacemos en serio, tienen que sentir que venimos para quedarnos. No se puede “probar” sobre la piel de los presos. El proyecto inició sólo cuando las instituciones aceptaron financiarnos por tres años sin condiciones. Garantizábamos profesionalidad, pero no queríamos prometer nada, no conociendo la cárcel, no habiendo nunca trabajado dentro.

Hubo un primer encuentro, con una presentación de nuestro espectáculo “Quijote!”, inspirado en la novela de Cervantes. Un día a las dos de la tarde bajo un sol implacable. Muy apropiado para la aventura del caballero errante, una de las cuales como se recordará es justamente el encuentro con un pelotón de presos que el Don tiene la ocurrencia de liberar confundiendo a los guardianes, donde por toda recompensa los presos liberados terminan masacrando al Don y a Sancho. Cuestión particular para tener bien presente, en la circunstancia. El espectáculo entusiasmó a los trescientos presos presentes, y convenció al personal acerca de nuestra profesionalidad.

Encontramos el primer grupo, unos treinta, un tercio extranjeros. En un primer duelo de preguntas y respuestas surgió que nadie allí había hecho teatro y que para la mayoría de ellos

era cosa de putos y clases superiores. Nosotros explicamos que como habían podido ver en el espectáculo lo nuestro, era diferente, y que estábamos allí como bien pagados profesionales para hacer un proyecto. Preguntamos qué expectativas tenían, por que habían adherido a la propuesta. La mayoría afirmó que querían respeto. Querían recuperar la dignidad personal. Para nosotros fue una respuesta extraordinaria, inesperada, de gran fuerza emotiva. En años de pedagogía teatral a la misma pregunta me ha tocado oír de todo, deseos de fama, dinero, expresión de sí mismos, realización artística, relaciones afectivas. Nunca nadie me habló de respeto o dignidad. Con todos los prejuicios a cuestas, compartidos por otra parte, con la mayoría de la sociedad, pensaban que a través del teatro habrían podido reconquistar el respeto y la dignidad perdidas cuando se habían convertido en presos.

Este hecho señaló un hito, el inicio de algo que dura ya quince años y que no interrumpiremos por ninguna razón.

Reprimimos las lágrimas con dificultad, cuando respondimos que se podía hacer. Pero que, sí querían el respeto de los demás, de los ciudadanos libres, primero tenían que respetarse a sí mismos. Tenían que darnos el alma. No sabían hacer nada y no tenían confianza alguna en sí mismos. Tenían que confiar en nosotros y trabajar tanto, si querían respeto. Habríamos dado todo, tenían que hacer lo mismo.

Al inicio no fue simple. El teatro se pone en modo antitético a la rigidez y a la anomía que impone la cárcel. El taller de teatro es un lugar donde es posible, es necesario hacer mucho de lo que la cárcel prohíbe. Gritar no está permitido, pero para desarrollar la voz se canta y se grita. Por medio del movimiento y la gestualidad se desarrolla la personalidad. Se frecuentan textos complejos que entran en la sangre. Para encarnar un personaje se parte de sí mismos, se conoce al otro y a los demás a partir de sí mismos. Se desarrolla el alfabeto emocional, para conocer las emociones que ocurrirán en el espacio escénico.

El primero fué un año difícil. Hemos tenido que aprender las muchas declinaciones del verbo esperar. Mucho tiempo frente a puertas cerradas. Presos inscriptos que no llegaban. Mas tiempo. Nadie que explique por qué. Permisos difíciles para hacer entrar

materiales simples. Los no afirmativos y los si negativos. Nos asignan una sala muy sucia. ¿Qué hacer? Viene natural protestar, somos artistas importantes, hay un proyecto, escribir cartas indignadas. De alguna forma comprendimos que la cárcel nos estaba poniendo a prueba. Respondimos en modo no violento. Ghandi es siempre un gran maestro. Si la sala estaba sucia, limpiar. Limpiar es una actividad difícil. Limpiar, empeña movimientos y gestos especiales, se canta. Coreografías de la limpieza. Por medio de esta acción aparentemente simple, construir situaciones, improvisar. La espera te enseña el valor del tiempo. Luego, un día, hacia el final del primer año, fuí llamado a la oficina del comandante. Me dijo sin dar vueltas que al principio no confiaba en nosotros, pensaba que teníamos solo un interés económico, o darnos lustre con un trabajo social. Nos había estudiado, como actuábamos, cómo enfrentábamos los problemas, cómo nos relacionábamos con los presos. Nuestra profesionalidad. Al fin me dice “sabe maestro, ¡funciona! incluso los presos mas difíciles, mas polémicos con nosotros, con el teatro se han vuelto mas concientes, mas responsables. Estudian en la celda los textos hasta bien tarde. Nunca visto algo así. Por tanto, de ahora en adelante cuente conmigo. Soy su hombre. Cualquier cosa que le sirva me la pide.”

Cuando un año despues logramos salir con la compañía de presos a dar espectáculo al Teatro Municipal –primera vez en esta ciudad, fue justo el comandante quien, contraviniendo disposiciones oficiales, acompañó una por una a las familias de los presos para saludarlos sobre el escenario, caído el telón.

Tal vez es éste el resultado mas importante. Un comandante “vieja guardia” desconfiado, que aprueba solamente los viejos métodos, lleno de prejuicios hacia los presos – no cambian nunca, mejor tirar las llaves- descubre que el teatro sirve. Y con el inmenso poder que ejerce en la vida carceraria, se convierte en nuestro aliado.

No seremos nunca “nosotros”, la diferencia y la distancia son claras y tales deben permanecer. Nuestra función en la cárcel es hoy transparente e indiscutible. Las estadísticas oficiales señalan que la recaída en presos que hacen teatro es menor al 20% contra el mas del 75% de la norma. La utilidad del teatro no es tal

solamente para los presos. Funciona también para la policía penitenciaria. Un oficio que no es muy apreciado en la sociedad que en su hipocresía les confía un trabajo “sucio” y no los estima justamente porque lo hacen. Cuando llevamos al grupo teatral de los presos a presentarse en el mejor teatro de la ciudad había mas de cincuenta de ellos para cuidar el edificio y vigilar a los presos que estaban en el escenario. Las ovaciones del final los alcanzaban también. Por una vez su función era abiertamente aplaudida y reconocida. Saludandome en la entrada de la cárcel al día siguiente, uno de los agentes me dijo “maestro, anoche hicimos una cosa grande”. El plural señalaba un cambio importante.

La apuesta que habíamos hecho con los presos, que habrían recuperado dignidad y respeto si hubieran trabajado con toda el alma para crear el teatro, la habíamos vencido. Y este es otro de los resultados dignos de ser señalados. Los hijos de estos presos que han visto a sus padres aplaudidos en el teatro, apreciados, admirados por haber sido capaces de hacer algo importante, de un valor que todos reconocen públicamente. Una imagen fuerte y positiva que se instala en sus mentes para equilibrar todas esas otras negativas, en esos niños que han crecido visitando al padre en esos lugares escualidos que son los locutorios de las cárceles.

Ademas, asistiendo a los espectáculos que realizamos adentro, los ciudadanos tienen la oportunidad de conocer la cárcel. No existe otro modo para que puedan hacerlo, y esto acentúa la condición de aislamiento. También aquí el espectáculo da vida a otros teatros y consecuentes formas del conocimiento, con la multiplicidad de relaciones que se instauran.

A través del laboratorio teatral han pasado cientos de presos. Muchos de los que pagan condenas largas están en el teatro desde hace mas de siete años. Algunos, ya en libertad, se han integrado a la actividad del Teatro Nucleo.

Leer el cuerpo como un libro

La experiencia nos muestra como en la vida cotidiana, actuamos y reaccionamos en relación con las señales corporales,

hecho del que no somos conscientes. Debemos aprender a leer las señales con las cuales el cuerpo comunica su estado, comprender qué es lo que está sucediendo y decidir como intervenir.

Sobre el rostro las emociones imprimen colores precisos. Imaginemos una persona que sufre un susto provocado por una broma. Primero la cara se vuelve blanca, porque bajo el efecto del miedo el corazón disminuye sus latidos, llegando quizás hasta a detenerse momentáneamente, y la sangre se retira de la epidermis. Observando el comportamiento de los animales, podemos deducir que tal reacción está probablemente determinada por la orden de “desaparecer” impartida por el instinto de conservación: el miedo hace que las funciones del cuerpo aminoren su ritmo, volviéndolo menos perceptible hasta que el peligro desaparezca. Superado el momento y dándose cuenta de la broma nace una reacción, puede ser un sentimiento que mezcle vergüenza y rabia, que ordena al corazón bombear para aumentar el flujo de oxígeno que servirá a los músculos, la sangre retorna a la epidermis: la cara se pone roja. Después, puede sobrevenir la ira, en cuyo caso una insuficiente oxigenación puede dar color violeta y luego gris, característico de la asfixia. La ira puede volverse disgusto, si no le ha sido posible al organismo liberarse del exceso de adrenalina; el esfuerzo del hígado para limpiar la sangre puede determinar un ligero exceso biliar: el violeta se volverá verde y amarillo. Y así coloreando.

Cada color, junto a otras señales, indicarán al guía la actitud técnica correspondiente con miras a conseguir los resultados que considera necesario o favorable obtener en un determinado momento: relajar o aumentar el tono muscular, insistir en el trabajo que la persona está haciendo sobre una determinada imagen, o que pase a otra cosa, se aisle o socialice.

Nuestro cuerpo-psiuis es resultado de una evolución de alrededor de doscientos millones de años, desde el estado del reptil al actual. Conserva en sí una memoria de aquello que fue, encarnada en la evolución ontofilogenética del cerebro. Cada persona es al mismo tiempo similar a todas –en aquello que tiene de común con la especie- y un *unicum*, en cuanto resultado de la interacción de una combinación genética única con una configuración social original. Por lo tanto, la aproximación técnica en el trabajo no puede ser de otra forma que

individualizada y exclusiva. No existe *una* técnica para afrontar *un* problema específico.

Dada la complejidad del cuerpo-psiuis, regulado por una dinámica electroquímica aun poco conocida, hemos buscado vías y propuestas en culturas y disciplinas de lo más variadas y lejanas unas de otras, explorando y profundizando prácticas y “técnicas”. En años de experiencia las hemos configurado un sistema. En un mismo ejercicio y al mismo tiempo pueden encontrarse en uso elementos de la improvisación según el Método, junto a elementos de la bioenergética, de la danza oriental, de la biomecánica, del hatha-yoga, del Zen. La sensibilidad y la intuición del guía decidirá, momento por momento, el procedimiento apropiado.

Consideremos el problema del bloqueo de las emociones. Para nosotros es importante distinguir emoción de sentimiento, aunque normalmente estos términos se usan como equivalente. Una etimología de *emoción* nos da *e-motus*, “movimiento hacia afuera”: exteriorizar. ¿Exteriorizar qué cosa? Un sentimiento.

Imaginemos una de las primeras veces en las cuales un niño es contrariado a causa de cualquier negación de parte de un padre. La contrariedad es un sentimiento que en aquel caso particular se exterioriza con la emoción *ira* a través de la expresión *llanto a gritos*. Para poder fabricar esta emoción el cuerpo tiene necesidad de una mayor cantidad de oxígeno, para la combustión en los músculos solicitada por la acción del aumento de catecolaminas en la sangre provocado por la *ira*: el niño aumenta la frecuencia respiratoria. Frente al llanto el padre reacciona con violencia. Tal reacción es percibida e interiorizada por el niño con terror, emoción que actúa instantáneamente sobre el sistema cardiorespiratorio: el niño bloquea de golpe el diafragma, interrumpe el suministro de oxígeno y congela los sentimientos. El proceso de aculturación que hemos sufrido a lo largo de los años de la infancia incluye por lo tanto una subversión sistemática de las emociones. Si queremos recuperar el estado original, debemos actuar simultáneamente sobre varios niveles: sobre el aparato respiratorio, sobre el vocal, sobre la memoria emotiva, sobre la dinámica muscular.

La acción del guía está en relación al contexto en el cual se realiza el trabajo, a las particularidades de las personas con la cuales se actúa, a los resultados que se quieren conseguir. Las técnicas son las mismas, pero no la situación. Insistir sobre un resultado, aunque difícil de sostener, puede ser justo para un actor y no para un operador o un “paciente”: el actor, en tanto tal, ha adquirido un grado de autoconsciencia que le permite “pilotear” el propio proceso junto al guía.

Pongamos aun el caso del emerger de una emoción primaria y primordial como es el miedo. El no actor puede vivir una existencia ritmada por éste, y podemos pensar entonces que lo conozca. Sin embargo, la aparición de tal emoción en el contexto de una improvisación puede tener, si no es adecuadamente guiada, consecuencias catastróficas. En efecto, una cosa es vivir cada día atemorizado junto a miles como tú, otra es descubrirte encadenado por el miedo en la soledad del escenario y bajo la luz implacable de los reflectores, enfrente a testigos lúcidos. El no actor cree estar libre de sus propios condicionamientos y confunde comportamientos compulsivos con el “libre albedrío”: el actor sabe en cambio que es a menudo esclavo de ellos, y es esta lucidez que puede permitirle la exploración cabalgando las emociones en lugar de ser devorado por ellas.

El actor: ¿un mentiroso profesional?

“Creer es querer creer”
Miguel de Unamuno

“No te creo”. Acaso esta frase, dirigida por Stanislavsky a un actor, señala el nacimiento del teatro contemporáneo. Antes el problema no se había puesto: los actores fingían sentimientos y comportamientos, y la capacidad de ser *menteurs* profesionales indicaba su calidad. Stanislavsky quiere un actor capaz de crear una realidad fingida en el segundo sentido etimológico de la palabra ficción, o sea *invención*, con su propia verdad: esto es, con sentimientos verdaderos que inducen comportamientos verdaderos.

Por otra parte, escribe Peter Brook:

Hoy los actores occidentales tienen a esta altura la cualidad necesaria para explorar [...] en todo lo que hace a la ira, la violencia política, el sufrimiento sexual, la introspección psicológica. Pero no les es fácil encontrar imágenes escénicas de un mundo invisible, porque éstas no están presentes en nuestra experiencia cotidiana, ni preservadas en nuestra cultura viviente².

¿Cómo puede el actor creer en la situación imaginaria hasta que los comportamientos solicitados por aquella sean orgánicos, verdaderos y por lo tanto creíbles? El pensamiento vuela a Pascal cuando escribe que quisiera tener la fe de su carbonero, a quien le bastaba arrodillarse y rezar. Nosotros nos arrodillamos y obtenemos solamente dolor de rodillas. Desde nuestra realidad de agnósticos, habituados y condicionados a razonar y a encontrar en cada cosa el principio de realidad, a entender por realidad aquella, solo aquella, entregada a nosotros a través de los sentidos, el problema de la fe se presenta en toda su gravedad: si no creo (de creer), no creo (de crear).

Así, nuestra mirada se organiza en búsqueda específica hacia aquellos que “creen”:

- hacia el pensamiento mágico o *mítico* del hombre “primitivo” o aún ligado al pensamiento primordial;
- hacia el mundo de los niños;
- hacia los místicos: Juan de la Cruz, Teresa de Avila, Francisco de Asís y los actores-sacerdotes del Oriente;
- hacia la locura.

Unamuno escribe:

La fe que definió San Pablo, la *pistis* griega, se traduce mejor con *confianza*. La palabra *pistis*, en efecto, deriva del verbo *peitho* [...] equivale a tener fe en uno [...] Y confiarse, *confiar se*,

² P. BROOK, *Notas de dirección para La Tempestad*, París, Centro Internacional de Creaciones Teatrales, s.d., p. 3 (la traducción es mía).

procede del tema *fid-* de aquí *fides*, fe, y de ésta entonces fiducia, confianza. Y el tema griego *pith-* y el latín *fid- parecen hermanos*. [...] Solamente en las personas se tiene confianza. Se tiene confianza en la Providencia que se concibe como una cosa personal o consciente, no en el Destino, que tiene algo de impersonal. *Y así se cree a quien dice la verdad, a quien da la esperanza; no en la verdad misma directa e inmediatamente, no en la esperanza misma.*³

Parece que Unamuno nos propone una descripción de la relación actor-espectador: una expectativa hacia personas portadoras de verdad y esperanza.

La fe es una cualidad necesaria en la presencia del actor. Lo que nos encanta en la actuación de los actores orientales es la precisión de sus gestos, pero sobretudo la fe que da sentido y que ordena, la fe que sustenta y fortifica.

La fe organiza el flujo energético que circula en los conductos creados por la disciplina. Fe como voluntad de existir. Como voluntad de expresión, pero al mismo tiempo, negación del sí mismo en cuanto ego. En el mecanismo de la transustanciación la fe hace actuar *a pesar de sí mismo* y en esto se acerca a lo que le pedimos al actor: crea, sé otro, expresa a pesar de ti mismo. En el mismo momento en el cual te “manipulas” para producir o generar la fascinación del espectador y no eres consciente, en ese mismo momento eres un seductor. Como el niño que nos fascina cuando deja actuar la inocencia a través de sí en la relación con el otro y que se vuelve de golpe antipático e insoportable en el momento mismo en que se da cuenta de la situación y trata de manipularla.

Para nosotros el actor es una persona que a través del trabajo sobre sí puede volver al niño que ha sido. Por ontogénesis el pensamiento mágico del primitivo opera en el niño hasta que la cultura lo censure y lo remueve, y es posible –si bien extremadamente difícil y doloroso- operar una recuperación, desmontar los mecanismos culturales que condicionan el vínculo entre pensamiento y sentimiento, entre éstos y la fisiología del

³ M: DE UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en el pueblo* [1913], Florencia, Renacimiento del Libro, 1946, p. 207 (la cursiva es mía).

gesto: se recupera inocencia y capacidad de asombro. Esto nos acerca al problema de los místicos, la búsqueda de la santidad. También los místicos se refieren a menudo a la fe del niño e identifican en el seductor al diablo y por eso recomiendan “ignórate”. Hacia la fe por medio del trabajo sobre sí mismo hasta la superación del sí: el ego que se quema en el “fuego que no quema” de los alquimistas se encuentra con “la llama que no quema” de Juan de la Cruz, en los *Cánticos entre el alma y el esposo*. La hoguera del ego donde los materiales: recuerdos, asociaciones, imágenes, son organizadas como ramitas para hacer un fuego, de modo que puedan arder. Ardiendo se vuelven *presencia*, flujo que recorre el circuito preparado a través del trabajo.

Así tratamos de explicar qué cosa entendemos cuando rechazamos en el actor la “habilidad” como fin en sí misma. Se busca la trascendencia, no la habilidad. Ésta es sólo un instrumento para alcanzarla.

Apenas se comienza a *querer*,
se cae bajo la jurisdicción del Maligno.
E.M. Cioran

El problema nace cuando el actor se enamora de la técnica: tanto es el esfuerzo invertido para adquirirla, incalculables las horas, los días en la soledad del laboratorio luchando con los calambres, el cansancio, el frío, el aburrimiento. Al fin, aquí está, la habilidad: soy capaz y merezco el aplauso, y lo quiero. Así la técnica te toma de la mano, te encanta con el extraño placer que da el saber a los otros en tu poder, si bien precario y efímero no por ello menos real. Pendientes –los otros, el público- de tus gestos, del saber manejar los contrastes y la sorpresa, de la maestría con que alcanzas a dar vida a los objetos que, de vez en vez, te dignas a manipular. Como un niño que ha aprendido a hacer el mohín y que no obtuvo suficientes gratificaciones: en realidad no bastan jamás. Si se puede decir así, es la peor parte del niño que todavía tienes dentro la que haces emerger, sofocando otras. Porque no eres más un niño: volverse niño significa para el artista recuperar el estupor, la capacidad de asombrarse, y no, por el contrario, de asombrar. Así, desde el

escenario, actúas de forma tal que el espectador mire, en lugar de la luna, la punta de tu dedo que la indica, como narra un *koan*. Son los misterios de la vida los que deberías contribuir a revelar, no la exhibición de tu capacidad actoral.

Maestro y alumno: un drama en varios actos

Ejercitando y conociendo la confianza conocemos de hecho a nosotros mismos y a los otros. La supervivencia de nuestra especie ha dependido, en gran parte, del éxito en la transmisión de la experiencia y de los conocimientos adquiridos, a través de la relación maestro-alumno, es un proceso de largo miles de años. ¿Y qué cosa es esencial en esta relación? La confianza. Por eso *lo que nos ha creado*, ha asociado, la confianza al instinto de conservación. Quizás una suerte de “instinto de conservación *social*” inscripto en nuestro inconsciente colectivo.

La nuestra es una historia de traiciones, donde la primera y más dolorosa es la separación del seno materno. Este acto ontológico, provocando la desconfianza en lo otro que luego se volverá desconfianza en los otros, por reflejo determina una desconfianza en sí mismo. Quizás uno de nuestros primeros sentimientos de culpa: la separación de la fuente del placer total debe ser producto de una falla mía, un acto que desconozco. No mi madre sino yo debo ser responsable de la expulsión del Paraíso. Deberé inconscientemente buscar la razón por el resto de mi vida, cuyo recorrido será inevitablemente señalado. Así, parte central de la relación pedagógica es la reconstrucción de la confianza.

En nuestra cultura la escuela, en general finalística y memorística, no tiene estructuralmente conciencia de esa herencia, de la peculiaridad de la predisposición a aprender. Absorbiendo dolorosa y tediosamente nociones, desaprendemos el aprender. La relación maestro-alumno tiende a ser didáctica, uniforme y burocrática. Como escribe Vachtangov, cuando se enseña, se introyectan señales: modelos, comportamientos. En lugar de educar, *ex-ducere*, “sacar afuera” aquello que se es y suscitar una confrontación dialéctica permanente. He aquí el

problema: modelados bajo este tipo de relación tendemos a proyectarla sobre cada situación pedagógica en la cual nos encontremos, exigiendo del “enseñante” el comportamiento que habíamos aprendido a esperar. En el contexto de nuestro teatro en cambio, tal situación no puede existir: para aprender a aprender, primero debemos desaprender.

A la familia y a la escuela debemos la incapacidad y la dificultad para aceptar la crítica. Introyectamos la crítica como un generador de miedo, porque la vivíamos como un atentado a nuestra integridad. Y teníamos buenas razones: a menudo se ha abusado, ha sido utilizada como un arma contra nosotros. Sin embargo, sabemos que sin crítica no hay crecimiento. Para poder aceptar y querer la crítica y la alegría que ella comporta, es necesaria la confianza en quien hace la crítica.

Necesaria, en la relación entre maestro y alumno, la confianza no puede ser, por lo que venimos diciendo, un punto de partida. Para aprender a aprender debo poder abandonarme. Para poder abandonarme me debo fiar. Nace un círculo vicioso: no me fio, por lo tanto, no me abandono; como no me puedo abandonar, no me fio. Es necesario salir de este círculo: cada uno debe encontrar el propio modo de lograrlo.

La relación pedagógica será por tanto un drama en muchos actos entre maestro y alumno, que parte necesariamente de una condición de no confianza. También el tema de la no confianza vivido como culpa aparecerá seguido: culpa en el alumno por no llegar a confiarse, culpa en el maestro por no alcanzar a suscitar la confianza. Sólo la consciencia por parte de ambos de la cualidad de los elementos en juego en la relación puede permitir la evolución. El maestro guía, es cierto, pero es el alumno el que debe fijar la ruta en una interacción compleja donde a una pregunta precisa puede responder el silencio, una tarea asignada puede parecer absurda, un juicio intolerable.

Juego sin garantías –pero no sin reglas- que puede volverse batalla, donde situaciones en apariencia sin salida pueden resolverse en una carcajada colosal.

La confianza: el alumno no puede alcanzarla conscientemente y no es tarea estatutaria del maestro suscitarla. Si el proceso es sostenido por ambas partes con tenacidad y *fair*

play, en un cierto punto aparecerá, bajo la forma de un sentimiento perfectamente distinguible. Desde ese momento el proceso adquirirá una nueva calidad. No para siempre. Suerte de ectoplasma suscitado por la relación, la confianza es un objeto dinámico que crece y se transforma, pero que puede morir de golpe.

Una cosa es cierta: para crecer el alumno necesita un maestro, alguien que se ponga dialécticamente a confrontarse y desinteresadamente. ¿Por qué alguien debería asumir esta tarea gravosa? No se puede pensar en resolver todo con el dinero. No es el tipo de vínculo que permite el crecimiento. Muchos se dirigen a Oriente, donde existen otras formas de la educación. Pero estamos en Occidente donde rige omnipotente el Mercado, y nosotros somos sus criaturas. Tanto tienes, tanto vales. Tanto me das, tanto te doy. Necesitamos maestros, pero no se pueden comprar. Para encontrarlos primero debes aceptar la necesidad, después estar disponible: la experiencia enseña que el maestro que necesitas no lo encontraras buscándolo. Aparecerá inesperadamente. Podrá incluso ser un niño, o un vagabundo. Si estás preparado, lo reconocerás.

Una alumna me ponía continuamente problemas en el trabajo. Era inteligente y capaz. Tenía esa suerte de talento natural que a menudo es la cruz de alumnos similares: las cosas más importantes las comprendía al vuelo como si las hubiese sabido siempre. Mientras sus compañeros se afanaban para alcanzar un cierto resultado, como un atajo aquel talento la llevaba “a la cabeza” sin ninguna fatiga. Ahí llegaba, pero no lograba profundizar. Sus resultados no tenían la densidad, el espesor necesario que estaba a la altura de alcanzar, si sólo hubiese tenido paciencia y constancia. Era de una tremenda sinceridad que creaba continuamente una irritación a su alrededor. Era la mejor, el color más claro y brillante, de una espontaneidad sin límites. Sin embargo, no lograba trabajar en grupo, incapaz como era de disciplina, del mínimo respeto por los horarios y por el trabajo de los otros. No muchas personas han logrado hacerme enojar como ella. Era su maestro, porque ella así lo había decidido. Hubiera podido simplemente interrumpir la relación: al contrario, analicé la rabia que me provocaba. Allí tenía que haber algo que se me

escapaba. De pronto entendí que era mi maestra: era maestra de sinceridad.

La humildad del minero

La humildad es la fuerza del actor, que acepta no ser el ombligo de la gente que lo rodea.

E. BARBA, *La canoa de papel*

Sobre mi mesa de trabajo vive hace años una lámpara a carburo, que recuperé de un montón de chatarra en una ferretería de Katowice, capital del carbón polaco. Es la lámpara de un minero. Tiene grabado a seco el número diez. Me recuerda que soy un privilegiado: yo hago teatro en las plazas, al sol, mientras quien la ha poseído antes de mí arrancaba el carbón abajo, en las vísceras de la tierra, en la débil luz y en el olor del acetileno. La lámpara ilumina una importante metáfora sobre la condición del trabajo del actor, también él desciende en lo profundo de sí mismo, para llevar a la superficie materiales que puedan dar calor e iluminar a otros. Pero para hacerlo, necesita de una humildad similar a aquella de los mineros. En el trabajo que hacen bajo tierra y al cual consagran la vida entera —cavando en las galerías oscuras, respirando polvo— no hay lugar para la vanidad y la arrogancia. Hacen su trabajo, y eso es todo.

¿Debe el teatro, máquina para la exhibición, exaltar el ego del actor o por el contrario, transformarlo? La palabra humildad sugiere sumisión. Nada que ver con aquello que nos interesa. Buscamos claridad. Puede surgir un malentendido en relación al significado religioso: la aparente humildad de la iglesia, en realidad a menudo instrumento de opresión. Un término de múltiples implicaciones. En el campo económico: venderse o no venderse, aceptar compromisos o rechazarlos. Si no aceptas compromisos ¿eres humilde o eres arrogante?

En el trabajo que afrontamos cotidianamente en el laboratorio teatral la humildad es una condición: la más difícil y necesaria. Hacia sí mismo, para aceptar cuan poco sabemos o conocemos, cuan poco aptos y preparados estamos para afrontar al otro, al espectador. Hacia los compañeros, tan similares a

nosotros y tan diferentes. Es un proceso complejo que cada uno debe construir. La humildad que no es remisión sino redimensionamiento del ego, que puede permitirnos cumplir cuanto nos hemos propuesto, nada menos que la búsqueda y la asunción de la verdad. Es ésta la actitud que permite al actor el hacerse perdonar la presunción de pararse delante a los espectadores y mostrar, exhibir, indicar. Suerte de instrumento de medición del proceso de crecimiento artístico, la humildad ayuda al actor a ponderar la verdadera dimensión de los resultados paso a paso alcanzados y lo protege de las fuerzas que, desde el inconsciente, impulsan a ser esto o aquello, para contentar los deseos frustrados de los fantasmas que llevamos dentro. Es un trabajo difícil. Apremios autobiográficos y presiones sociales, todo empuja en la dirección contraria, la de la vanidad y la autogratificación, enfrentadas al sufrimiento que a menudo implican las pruebas que se afrontan. Hijos de nuestra mamá, Narciso parece ser nuestro ícono inevitable. Es difícil manejar un fracaso, pero es más difícil aún, manejar un éxito. El aplauso confunde: ¿qué es lo que premia, de hecho, el aplauso, el consenso? El trabajo es todo, lleva implícita la alegría de vivir intensamente aún cuando debes caminar sobre los carbones encendidos de la envidia, los celos, del eventual rencor hacia el trabajo de tus compañeros.

En la dinámica del grupo teatral la humildad no es, o no es solamente, una cuestión ética o moral. Un puro ejercicio filosófico, o cualquier cosa prescindible. No se puede, simplemente, prescindir de ella.

El arte de observar

Creo que nos hemos vuelto ciegos,
creo que lo somos, ciegos que ven,
ciegos que, viendo, no ven.

J. SARAMAGO, *Ceguera*

“Maestro, ¿qué significa ser un director?”, Stanislavsky responde: “Dime cuantas cosas ves aquí alrededor”. El alumno se lanza por algunos minutos en la enumeración de lo que ve. “¿Esto

es todo?”, pregunta el maestro. Y durante varias horas describe lo que *él* ve. Enseguida dice: “Cuando alcances a ver al menos tantas cosas cuantas veo yo, entonces te habrás vuelto un director.”

¿Qué es *ver*? Fue con sorpresa que aprendí como el acto del ver resulta de una construcción subjetiva. Pensaba como tantos que para ver bastaba abrir los ojos. Daba por descontado, por ejemplo, que el sentido de la perspectiva y de la profundidad de campo estaba implícito en las cosas, desconociendo que el modo en el cual nuestro cerebro trata y traduce las señales que provienen de los ojos es un proceso que se realiza desde la infancia y que cumplimos imperceptiblemente hasta que se vuelve un automatismo. Aldous Huxley escribe: “Del comportamiento de los niños en la primerísima infancia, resulta claro que nosotros no entramos al mundo dotados de una capacidad de percepción ya madura”⁴. Y Oliver Sacks: “Quien tiene una vista normal no debe hacer ningún esfuerzo para construir formas, límites, objetos y escenas a partir de sensaciones puramente visivas; el individuo normal efectúa estas interpretaciones visivas (se construye un mundo visivo) desde el nacimiento, y para hacerlo sin esfuerzo ha desarrollado [en el tiempo] un vasto aparato cognitivo (normalmente, *la mitad de la corteza cerebral* está ocupada en la elaboración visiva)”⁵

Al parecer, la vista es el más importante de los sentidos. A tal punto que para poder creer queremos ver. Por otra parte, el sentido común dice: se ve aquello que se *quiere* ver. El automatismo, si por una parte nos permite ver, por otra parte, nos ciega. Actúa como un filtro, sobre las miríadas de estímulos que llegan al sistema sensorial, y *selecciona* aquello que considera importante o significativo. Es sobre este automatismo de vigilancia que actúan por ejemplo los ilusionistas: atraen la atención sobre un determinado punto del espacio y de la acción a fin que –aún pudiendo ver- quedemos técnicamente ciegos a las acciones que se quieren esconder. Somos tan esclavos de nuestros ojos que podemos ser engañados por cualquier ilusionista. La nuestra ha sido definida como la civilización de la imagen: somos

⁴ A. HUXLEY, *El arte de mirar* [1943], Milán, Adelphi, 1989, p. 39.

⁵ O: SACKS, *Un antropólogo en Marte, Siete cuentos paradójales*, Milán, Adelphi, 1995, p. 193.

bombardeados cotidianamente por miríadas de imágenes maniobradas por ilusionistas expertos. Dado que buena mitad de nuestro cerebro superior está involucrado en la elaboración visiva, podemos sacar las debidas consecuencias. Vemos siempre más, pero somos manipulados por aquello que vemos.

En el laboratorio teatral aprendemos a *observar*. Las técnicas sirven aquí para afrontar dos problemáticas diferentes, aunque relacionadas: tratar de disminuir nuestra dependencia del automatismo del sistema visivo y aprender la diferencia entre *mirar* y *ver*. Aquí una experiencia importante resulta de los ejercicios de privación sensorial. Sacks nos recuerda como los videntes vivimos inmersos en el espacio y en el tiempo, mientras para un ciego el mundo tiene solo la dimensión temporal y la idea misma de espacio es incomprensible ⁶. Para el ciego el espacio consiste sólo en su cuerpo y las coordenadas de su posición están dadas no por los objetos sino por la duración de los movimientos. Resultan en cambio exaltados los estímulos provenientes de los otros sentidos, y es sobre la secuencia de estímulos de los demás sentidos que los ciegos construyen su propio mundo. Con los ejercicios aprendemos a *ver* con los otros sentidos y a adquirir una saludable desconfianza hacia los automatismos.

Estamos tan habituados a fundir aquello que miramos con nuestra propia visión del mundo, en el sentido de *Weltanschauung*, que nos es casi automático confundir lo que hemos visto con aquello que interpretamos. Somos testigos indignos de confianza. Cuando hacemos una observación sobre un comportamiento dado o cualquier otro hecho debemos aprender a separar aquello que vemos de las respuestas asociativas o éticas automáticas. Es lo que llamamos *lectura del comportamiento*. En los ejercicios que realizamos en el laboratorio teatral aprendemos a distinguir entre tres niveles diferentes:

- La observación objetiva, o sea lo que veo en aquello que miro;
- Las asociaciones mentales que me sugieren cuanto veo y las intuiciones derivadas de las

⁶ Ivi, p. 179.

- asociaciones;
- Los prejuicios éticos que no puedo evitar que surjan, pero que puedo aislar o separar de la
- la observación en sí.

Observaciones sobre la observación

Visitamos con los amigos una muestra sobre Pompeya, montada en el *Palazzo Diamante* de Ferrara.

La última parte antes de la salida es un grupo escultórico titulado *Hermafrodita*. El mármol muestra un sátiro abrazando un cuerpo femenino que le da la espalda. Salimos, comentamos, los amigos subrayan la belleza del desnudo femenino que hemos visto al final. Digo: miren que era un medio hombre. Insisten: no puede ser otra cosa que una mujer. La polémica crece, tanto que terminamos haciendo una apuesta. Volvimos al día siguiente. Observando atentamente la escultura resultan perfectamente visibles los atributos masculinos: he ganado una botella de buen whisky escocés. ¿Qué había sucedido? Habíamos mirado la escultura desde la misma línea de observación y estaba además el título: *Hermafrodita*. A pesar de haber visto como yo los atributos masculinos, los amigos habrían jurado en un tribunal que se trataba de una mujer: habían mirado, sin haber visto. Las asociaciones mentales primero (un posterior femenino, o sea de mujer, o sea una mujer), el prejuicio inmediatamente después (un culo así no puede ser de un hombre), habían vencido sobre el dato objetivo.

Un buen ejemplo de como la observación precisa lleva a la conciencia podemos encontrarlo en *La carta robada* de Edgar Alan Poe, el famoso cuento analizado por Lacan. Encontramos al señor Dupin involucrado en una situación en apariencia insoluble. Un ministro ha robado a la reina una carta comprometedoras mediante la cual la extorsiona. La reina se lo ha confesado al jefe de la policía y le ha rogado que la recupere.

La policía sabe por cierto que la carta no está en otras manos. Ha registrado hasta el fondo y muchas veces en gran secreto la residencia del ministro, y hasta a llegado a fingir un

asalto contra él en la esperanza que la llevara consigo: nada. Hace dieciocho meses que lo intenta y ahora la situación precipita. Malgrado y desesperado, el jefe pide ayuda a Dupin. Éste acepta, se hace recibir por el ministro y vuelve con un pretexto al día siguiente. Con sumo estupor del jefe de policía, le entrega la carta. ¿Cómo lo había logrado? Sabía que el ministro, por sus perversos fines, debía tener la carta a mano, y sabía también que la iban a buscar por todas partes. Por lo tanto, la carta tenía que encontrarse allí donde nadie la hubiera buscado. Estaba en efecto, puesta en el portacartas sobre el escritorio, junto a otras: sólo el sello real la denunciaba. Dupin explica que se había tomado un día para falsificarla, sustituirla con el original y permitirle así a la reina de maniobrar de forma ventajosa la situación.

Escondida, pero a la vista de todos: el prejuicio –debe estar escondida- había sido el escondite más eficaz.

El “piloto” de Baudelaire

Era una de mis primeras experiencias de actor. Antes de iniciar el espectáculo hacíamos una preparación común, cada uno con sus propias imágenes. Aquel día me habían venido a la mente caballos. Los veía que descendían por la ladera de una montaña, caballos salvajes que se acercaban al galope. La imagen se vuelve tan vívida que temí tener una alucinación. La imagen era no sólo más fuerte que la realidad, yo en la sala teatral junto a mis compañeros esperando a los espectadores, sino que era más vívida aún que la realidad misma de donde provenía, caballos vistos en alguna parte en la infancia. Estaba aterrorizado. Tengo alucinaciones, me he vuelto loco. Improvisamente me lancé a correr por el lugar advirtiendo a mis compañeros que venían los caballos.

Me veía a mí mismo *desde afuera*, correr con los ojos alucinados, dirigirme a los compañeros incitándolos a huir, y al mismo tiempo veía los caballos descender al galope de la montaña, y al mismo tiempo observaba el conjunto. En el instante en el cual vi que me veía a mí mismo, el terror desapareció. Comprendí que era esto el “piloto” al que insistentemente se

refería mi maestro Renzo Casali en las clases de Método. Piloteaba la situación, no tenía nada que temer, hasta podía hacer partícipes a todos de la sensación de alegría profunda que me invadía. Como ha escrito Jorge Luis Borges, “caminaba por las calles de Ferrara, y al mismo tiempo caminaba por la Luna”.

Es difícil gobernar el terror cuando en nuestro trabajo teatral aparecen imágenes tan potentes. El terror de perder el control, de enloquecer. Pero si lo superas, logras entrar en la imagen. De hecho, no sólo veía los caballos, sino que sentía sus olores y tenía sensaciones táctiles, como cuando toco el pelo húmedo de sudor, y sentía los relinchos y los ruidos sordos de los cascos sobre la tierra. Si logro entrar, sólo entonces puedo compartir la experiencia. Con los espectadores, por ejemplo, en el contexto de un espectáculo. El espectador advierte sea el hecho que estás gobernado por una imagen interna, esto es que estás allí, pero que estás también en *otra parte*, sea el hecho que estás a la altura de pilotear tu proceso y que ellos pueden a su vez compartirlo sin riesgos.

El trabajo sobre la observación implica así, por una parte, un entrenamiento sensorial específico y, simultáneamente, la aceptación de una “división de sí mismo”: soy lo que hago y soy también el que ve aquello que hace. Es la frase con que Baudelaire describe el momento en el que comprendió que se había vuelto un poeta: *me vi mirar un árbol*.

Sobre el lenguaje del gesto

Hay una entera serie de cosas que no alcanzarán a expresar con la palabra, porque no se dejan capturar por el lenguaje.

Cuando encuentren la variante mejor de un movimiento, deberán saberla mostrar con el cuerpo, porque las palabras no les bastarán

S.M. EISENSTEIN, *La dirección*

Cuando vemos el trabajo de un bailarín, o el de alguien que desarrolla una actividad física de cualquier tipo siempre que sea

rítmica, experimentamos placer en correspondencia con la precisión con la cual los movimientos son ejecutados. Mayor precisión mayor placer, menor precisión menor placer, hasta el disgusto frente a la desarmonía.

Placer, por lo tanto, participación de la esfera sexual. *Lo que nos ha hecho* ha considerado tan importante la precisión a tal punto que ha inscripto en nuestros genes una conexión directa entre precisión y sexualidad. Esto vale para todas las artes y oficios: lo “bien hecho” produce siempre placer en quien hace y en quien observa.

Ya Feldenkrais ponía el problema:

El hacer con impericia consume más energía que el hacer en modo correcto. La parte de energía que no encuentra justificación en el acto cumplido viene usada para mellar el instrumento [...] Ninguna acción es eficiente en modo ideal, por lo tanto, la energía total invertida es siempre mayor de aquella que la acción cumplida hubiera requerido: la diferencia es advertida en el organismo viviente como dificultad. La actividad eficiente en vez, sentida como fácil y fluida, y *por razones que al momento no podemos discutir* es vista y advertida como elegante⁷.

Probemos a discutirlo ahora:

El placer producido por la precisión en la realización o en la contemplación del gesto: ¿no proviene quizás de la lucha por la supervivencia, y por tanto del instinto de conservación? La precisión de los gestos para encender el fuego conducía al calor, la precisión en los gestos de la caza conducía al alimento; en consecuencia, la precisión conduce a la supervivencia. El ojo dirige la atención hacia la perfección en la ejecución de cualquier actividad del otro. He aquí un probable origen de la estética: la “buena ejecución” del otro es determinante para la supervivencia del grupo. De *su* perfección, en el encender el fuego, en la caza,

⁷ M. FELDENKRAIS, *El cuerpo y el comportamiento maduro* [1949], Roma, Astrolabio, 1995, p. 141 (la cursiva es mía).

depende *mi* supervivencia. Así, hoy juzgamos bello aquello que es preciso: una sensación provocada por un proceso químico, la química de la endorfina, que confirma la conexión fisiológica entre estética y cuerpo creada a lo largo de milenios.

La simplificación de la vida cotidiana producida por la tecnología tiende a vanificar la perfección del gesto. De cualquier manera, que tu aprietes el botón la máquina funcionará perfectamente. Así, gran parte de la especie humana, habituada a relacionarse con el mundo a través de la tecnología, tiende a perder la necesidad y por lo tanto la actitud y el hábito de la perfección del gesto. Perdiéndose con él también el placer primario de esa conexión. Sólo los especialistas hacen uso de ella: entre éstos, los mimos, los bailarines y sus espectadores. El trabajo sobre el gesto lleva entonces al redescubrimiento de una capacidad y de una fuente de placer, pero esto no es todo.

Gesto y máscara

Durante el proceso evolutivo, en el cuerpo se ha especializado una forma de comunicación. Podemos llamarla *gestual* si incluimos, en el gesto creado por los músculos, la infinita gama de matices de energía que implica. Un dato cierto en este sentido nace de la simple observación de nuestra anatomía: el rostro contiene proporcionalmente muchos más músculos que todo el resto del cuerpo. Su función es la de producir una infinita variedad de gestos. No por casualidad cuando encontramos a alguien nuestra mirada se dirige en primer lugar a su rostro: el gesto allí expresado dirá a nuestro automatismo de vigilancia, situado en el sistema límbico del cerebro, cuales son las intenciones del otro y se preparará a responder adecuadamente. Sustituyéndose al gesto, el uso de la palabra -tecnología de la comunicación relativamente reciente- ha determinado una atrofia de muchos de aquellos músculos. En parte, cada uno de nosotros lleva la máscara facial que deriva de ellos. Así como cada uno lleva la propia máscara corporal.

“Giró la cabeza hacia él, sonrió y lo saludó con la mano. Y en aquel momento ¡se me apretó el

corazón! Aquella sonrisa y aquel gesto pertenecían a una mujer de veinte años [...] Era la fascinación de un gesto anegado en la no-fascinación del cuerpo [...] En aquel gesto una especie de esencia de su encanto, independiente del tiempo, se reveló por un instante y me abatió”⁸.

Más allá de las palabras que pronunciamos, sin que nos demos cuenta el interlocutor lee también las señales que provienen de nuestra máscara. Sucede a menudo que haya un conflicto entre estas señales, entre lo que dice la palabra y lo que expresa la máscara; por otra parte, también el interlocutor emite señales entre las cuales puede haber discordancia. La máscara facial, la cara que llamamos *nuestra* y que vemos cada mañana en el espejo, se ha construido a lo largo del transcurrir de nuestra vida. Resulta de una arquitectura de tensiones, cada una de las cuales debida a un nudo de nuestro ser, como la intuición de Oscar Wilde nos muestra en el *Retrato de Dorian Gray* (donde el propio retrato pintado por el protagonista refleja los cambios producidos por el envejecimiento físico y moral, que en cambio el verdadero rostro no incorpora, manteniendo una eterna juventud). Es un gesto complejo, una escultura que los músculos faciales tienen erecta cada día y de la que somos relativamente inconscientes. El teatro nos ayuda a comprender el funcionamiento de estas máscaras. En el entrenamiento cotidiano los actores tratan de llevar el cuerpo-mente a una situación de neutralidad, a una suerte de grado cero de la expresión. Sucesivamente inventan máscaras específicas, corporales, faciales, relativas a los personajes a crear.

Es inevitable que, actuando sobre el gesto-máscara, se termine por actuar sobre la estructura psicoemotiva que la ha construido. En las técnicas que usamos para obtener este resultado, encontramos una nueva vía de acceso a nuestras “zonas oscuras”.

⁸ M. KUNDERA, *La inmortalidad*, Milán, Adelphi, 1993, p. 14.

Gesto orgánico, gesto verdadero

En el laboratorio teatral hacemos una distinción entre gestos cotidianos, que resultan de una relación automática con el mundo, y gestos no cotidianos o extra-cotidianos, que llamamos *orgánicos*. Utilizamos los gestos cotidianos para ejecutar las operaciones de rutina: una vez aprendidos son memorizados y cumplidos en forma automática. El problema es que este automatismo, destinado a economizar energía y a permitirnos resolver varias operaciones simultáneamente, se extiende, más allá de nuestra voluntad, también a los gestos que podríamos llamar “superiores”: aquellos del amor, por ejemplo, o de la creatividad. Los hacemos con la intención de expresar, por ejemplo, “afecto”, y en cambio, son percibidos como rutina.

A la base de cada gesto orgánico hay una imagen mental. Como refiere Piaget, existen dos categorías de imágenes mentales: las *imágenes reproductoras*, que se limitan a evocar “espectáculos” realmente acaecidos, y las *imágenes anticipadoras*, que muestran movimientos o transformaciones y sus resultados, sin que hayan sido realizados. La neurología explica que ambos casos provocan el cerebro la misma onda eléctrica; esto equivale a decir que la evocación presupone un esbozo del gesto mismo. Sobre este hecho se basa la experiencia de la *realidad virtual*⁹.

Para que un gesto sea orgánico, es necesario que sea activado un recorrido preciso que se puede describir así: imagen interna-estímulo-gesto. Las imágenes internas aparecen como proyecciones, por ejemplo, detrás de nuestra frente, y pueden provenir de la memoria o también ser creadas a voluntad. Éstas inducen sentimientos, los cuales estimulan las emociones, las cuales activan los músculos que dan vida al gesto. Ahora bien: los sentimientos son independientes de la voluntad. No se puede ordenar a sí mismo un sentimiento, como apretando un botón. Pueden ser suscitados, a través de un trabajo indirecto, por medio de nuestra capacidad de actuar sobre las imágenes mentales.

⁹ Cfr. J. PIAGET, *Psicología y desarrollo mental del niño [1996]*, Milán, Mondadori, 1986, en particular el tercer capítulo, “La función semiótica o simbólica”.

Cuento una imagen personal para explicar qué entendemos por imagen interna en nuestro trabajo teatral. No una fotografía, sino los sentimientos que transporta y que es capaz de despertar.

Me veo cerrar, por última vez, la puerta de nuestra casa en Buenos Aires, antes de partir para Italia. El viaje debía ser una tournée, debía durar sólo algunos meses, estaríamos de regreso llenos de experiencia. La euforia del viaje, la alegría por los nuevos conocimientos. Ésta puede ser una escala de sentimientos sobre los cuales trabajar. O también puedo trabajar sobre los sentimientos que nacen de la observación actual, la tristeza del exilio. En la casa quedaba todo: los libros, los cuadros de los amigos, los objetos queridos. No hubo retorno. Lo impidió el golpe de estado civico-militar que se transformó en la dictadura que asesinó treinta mil personas. Contemplo hoy la imagen donde aquel otro Horacio, feliz y lleno de ilusiones y seguro del regreso, cierra con llave la puerta de su casa en su país: yo sé cual es el futuro que lo espera. Yo sé que no verá más aquella puerta. Que la mayor parte de los libros que deja en esa biblioteca serán quemados. Tengo todavía la llave de esa puerta, como los árabes que dejaban Granada, o los judíos expulsados de Toledo. La imagen es la misma, pero los colores son distintos según el punto de vista.

Ahora que la he vuelto pública, esta imagen no podré jamás usarla como actor. Nuestras imágenes son delicadas, se contaminan fácilmente, es necesario aprender a extraerlas delicadamente de la memoria y a trabajarlas sin corroerlas, a seguir atentamente el proceso de encarnación, el momento en el cual se vuelven sensación y sentimiento. Aprender a callar, porque si hablas de cuanto está sucediendo, la imagen será fatalmente tocada y la próxima vez que la evocarás, la memoria te entregará también las adherencias, la imagen transformada por la conversación de la cual la has hecho objeto. Socializa los resultados, si quieres, pero protege tus imágenes internas. Un proverbio chino dice: “No hables de tu amor / porque se irá con tu aliento”.

Hay gestos orgánicos que son producidos por una suerte de memoria arcaica. Escribe Cortázar:

Pienso en los gestos olvidados, en las múltiples actitudes y palabras de los abuelos, poco a poco perdidos, no heredados, caídos uno después del otro del árbol del tiempo. Esta noche encontré sobre una mesa una vela, y como jugando la encendí y caminé por el corredor. Moviéndome, el aire estaba por apagarla, *entonces vi que mi mano izquierda se alzaba sola*, se ahuecaba, protegía la llama con su pantalla viva que alejaba el aire. Mientras el fuego se alzaba nuevamente alerta, pensé que ese gesto nos pertenecía a todos nosotros (pensé *nosotros* y pensé justo, o sentí justamente) por miles de años, durante la Edad del Fuego, hasta que nos la han cambiado con la luz eléctrica¹⁰.

A través del trabajo de improvisación que se realiza a partir de la elaboración de la experiencia de Stanislavsky y de Vachtangov, nos es posible meternos en una condición capaz de suscitar el emerger de una gestualidad que, como escribe Jung, *duerme* en lo profundo: “Como el nuestro es todavía un cuerpo de mamífero, que contiene en sí toda una serie de restos de condiciones todavía más antiguas, similares a las de los animales de sangre fría, también nuestra alma es un producto evolutivo que, estudiado en sus orígenes, pone en evidencia innumerables arcaísmos”¹².

Por medio del recorrido imagen-estímulo (sentimiento-emoción)-gesto hemos aprendido a crear gestos orgánicos. Por esta razón este proceso tiene una condición de reversibilidad: el gesto arcaico que aparece en una improvisación, sorprendido *mientras* sucede a pesar de nosotros mismos, puede determinar, a través del sentido “propioceptivo”¹³ activado por el *feedback* de

¹⁰ J. CORTAZAR, *Rayuela* [1963], Turín, Einaudi, 1969, p. 430 (el subrayado es mío).

¹² C:G: JUNG, *El problema del inconsciente en la psicología moderna* [1942], Turín, Einaudi, 1994, pp. 146-47.

¹³ “En efecto es de este “conocimiento sensitivo de los músculos”, como se llamaba antes que Sherrington lo estudiara y le diera el nombre de “propiocepción”, es de esta sensibilidad, ligada a impulsos provenientes de los músculos, articulaciones y tendones (impulsos normalmente desapercibidos porque a menudo inconscientes), es de este vital “sexto sentido” que deriva el conocimiento que el cuerpo tiene de sí mismo, que le permite relevar a cada instante, con

los músculos al sistema nervioso central, el emerger de sentimientos e imágenes capaces de iluminar aspectos de nuestro ser, de los cuales no éramos conscientes.

Estudiamos los gestos orgánicos también en su cualidad de fragmentos de un posible lenguaje personal del actor. En cuanto tales, tendrán en consecuencia una sintaxis propia que debe ser encontrada y probada. Reaparece así el problema de la precisión, esta vez en relación con la sintaxis, a la puntuación: la perfección del gesto tiene que ver tanto con la concordancia con las imágenes-símbolo que la han originado, como con su claridad en términos de comunicación. Más adelante profundizaremos sobre este particular.

El gesto invisible

En cuanto “máquina ergonómica” el cuerpo posee una memoria: la memoria corporal. Aprendido un determinado gesto, los músculos “recuerdan” las operaciones necesarias para poderlo hacer cuando es requerido con el menor esfuerzo y la mayor precisión posible.

Cuando es cumplido, el gesto “ergonómico”, esto es aprendido y automatizado, no es notado al ojo del observador. Nos referimos a la conexión entre los impulsos que provienen del ojo y el “mecanismo de vigilancia” permanente conducido por la amígdala. Ésta selecciona automáticamente aquellos gestos que pueden representar un eventual peligro. La secuencia de los gestos “ergonómicos” es regular y previsible. Del gesto que está por iniciar, la vigilancia automática del observador calcula la trayectoria y la cantidad de energía necesaria, y “con el rabo del ojo” –esto es con “atención automática”- vigila la ejecución. Si todo procede según la rutina, esto es si la trayectoria y la cantidad y cualidad de energía son las previsibles, el sistema no reacciona.

precisión matemática, la posición y las traslaciones de todas sus partes móviles, sus relaciones recíprocas, sus coordenadas espaciales. Un tiempo se usaba otra definición: *cinestesia*, o sentido del movimiento; pero “propiocepción”, aunque menos eufónico, parece un término más adecuado porque implica un sentido de “propiedad”, es decir que expresa la percepción que el cuerpo tiene de sí mismo y de su propia autopertenencia”.

Oliver Sacks, *Su una gamba sola*, (1984), Milan, Adelphi, 1991, p.68 (*la traducción es mia*)

Todo esto sucede en automático: a la ergonomía del gesto corresponde la ergonomía del mecanismo de vigilancia; la conciencia del observador no resulta tocada. Por esto, gestos “invisibles”.

Desde siempre, los actores lo saben. Por lo tanto, “exageran”, palabra cuya etimología nos da *ex* (fuera), *agger* (dique): fuera del dique del gesto ergonómico. Y lo saben los prestidigitadores, los cuales usan simultáneamente, frente a los ojos de los espectadores, los gestos invisibles –para no hacer ver lo que debe ser escondido- y los gestos “exagerados”, para desviar la atención: engañando así el mecanismo de vigilancia.

Eugenio Barba, sintetizando en *The secret art of the performer* años de búsqueda en el campo de la antropología teatral, estudia el gesto en relación sobretudo a las culturas orientales, en las cuales el arte de hacerlo visible ha alcanzado gran refinamiento; son además analizados los principios que regulan el funcionamiento del gesto y que se pueden encontrar indiferentemente en el No o en el Kabuki japonés, en el Katakali o en el Orissi de la India, en los rituales teatral-mágicos de Bali y también en las artes marciales de origen chino, en la Opera de Pequín¹⁴. Barba subraya como tales principios son comunes en artes del cuerpo entre ellas muy lejanas:

- el principio de oposición, por el cual a cada tensión corresponde otra en sentido contrario;
- el principio del desequilibrio, por el cual mayor es el desequilibrio mayor es la atención del espectador;
- el principio del derroche, donde se pone en crisis violenta la ergonomía del gesto gastando mucha más energía de la necesaria para cumplirlo.

Los principios valen para los gestos más simples y finos a los movimientos más complejos, y han sido creados todos para poner en cortocircuito el mecanismo de vigilancia del espectador, el cual no logra distraerse un instante de las acciones del actor-bailarín.

¹⁴ Cfr. *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, a c. de E. BARBA y N. SAVARESE, London y New York, Routledge, 1991, *passim*.

En nuestro trabajo sobre el gesto el actor busca una síntesis entre las técnicas, que se pueden extraer de los estudios de lo que nosotros llamamos teatro-danza oriental, entre otras fuentes, y de sus propios materiales: las imágenes-estímulo que antes se señalaban. Esto es porque en la cultura del cuerpo escénico oriental, los “actores” encarnan dioses o semidioses, y la función del “espectáculo” es ontológicamente religiosa. Como objeto de estudio se puede extrapolar el “como se hace” de la “cosa en sí”, como un actor ateo puede tomar la gestualidad de un cura que celebra la misa, debiendo encontrar el propio equivalente cultural. ¿Cuál es el significado de los gestos para el actor, las imágenes que residen en la base de la cadena? No hablamos aquí del significado para el espectador, sino de significado en términos de sentido dramático. Se sabe que lo que el espectador ve no es la “proprioceptividad” del actor. La verdad del actor da cuerpo a la imagen que el espectador ve y que, quizás, hará surgir su verdad. Pero son obviamente verdades diversas y distintas. Aunque sí, quizás, emparentadas. El espectador ve un sacerdote que invoca a Dios: lo percibe por medio de la gravedad de los gestos cargados de significado. El actor que lo interpreta, ateo, habrá encontrado sus propias equivalencias. No imita: re/genera. Habrá estudiado los gestos de un cura verdadero, uno de veras creyente, como si fueran *mudras*, los gestos de las manos que reemplazan la palabra en la cultura hindú. Después habrá creado la famosa cadena imagen-estímulo-gesto, a discreción del actor: en lo que hace a la imagen de base puede ser hasta un jamón, si alcanza a transmitir el significado.

He aquí a propósito el testimonio de un actor del Método.

Marlon Brando interpreta el personaje del americano en el film *Último tango en París* de Bernardo Bertolucci. Su problema principal: hacer ver que moría en modo creíble y coherente con el personaje. La solución es de una sorprendente simplicidad: los americanos mastican chicle. ¿Qué hace un masticador de chicle antes de realizar una acción importante? Lo retira de la boca y lo esconde en el lugar más cercano. En efecto, si observamos la secuencia de la persecución, vemos claramente al americano masticar chicle. Y en su última escena vemos el gesto de sacárselo de la boca y pegarlo bajo la balustrada del balcón, antes de caer a

tierra y desaparecer del campo visivo: y comprendemos que ha muerto. Ningún gesto falso, ninguna falsa agonía: el actor, como guiado por el inconsciente del personaje, nos entrega su gesto orgánico que comunica, sin retórica y con terrible eficacia, “voy a hacer una cosa importante: morir”.

Teatro y magia

[...] en la civilización mecánica no hay lugar para el tiempo mítico salvo en la interioridad misma del hombre.

C. LEVI-STRAUSS, *Antropología estructural*

Como todos, también los actores han tenido una infancia inocente. Y como todos, han atravesado el proceso de civilizarse. Esto significa que su existencia psicofísica ha sido formada y desarrollada según la estructura en la cual han crecido. Tienen la ilusión de ser libres. Y lo que llamamos personalidad. En el laboratorio teatral observan y analizan las características de aquel proceso de adaptación. Aprenden como esa libertad era una ilusión. Aprenden a crear una distancia con la propia identidad, porque la identidad es ciega. O sea, relativizan la relación consigo mismos. Del mismo modo comienzan a percibir los parámetros espaciotemporales. El modo convencional de entender el tiempo es el aristotélico-newtoniano: en cuanto seres sociales seguimos los dictados de las convenciones sociales. A través de la práctica teatral los actores comienzan a ver, a reconocer, a ser conscientes, a liberarse de tales convenciones, colocándose física y psíquicamente en el espacio y en el tiempo de la manera que decidan. Creando autonomamente el tiempo y el espacio aprenden a crearse a sí mismos. Descubren como los así llamados “primitivos” poseían la misma concepción del tiempo-espacio que también ellos tenían desde niños y de la cual ahora se re-approprian, con la conciencia adquirida a través del trabajo teatral.

Encontramos una interesante metáfora del proceso mediante el cual hemos sido insertados en la civilización mecánica en *El hombre que ríe*, donde Víctor Hugo cuenta, refiriéndose a los *comprachicos*:

Bajo los Estuardo los *comprachicos* no eran mal vistos en la corte. La razón de estado, al momento oportuno, se servía de ellos [...] nada más ingenioso que hacer de vuestro rostro una máscara eterna. Los comprachicos trabajaban al hombre como los chinos trabajan el árbol [...] Se toma un niño de dos o tres años y se lo mete en un vaso de porcelana de forma más o menos curiosa, sin tapa y sin fondo, para hacerle pasar la cabeza y los pies. De día se tiene el vaso derecho, de noche se lo acuesta para que el niño pueda dormir. De esta manera el niño engorda sin crecer, rellenando de carne comprimida y de huesos torcidos la cavidad del vaso. Este crecimiento en botella dura por años. Llegado cierto punto es definitivo. Cuando se juzga que todo está listo y que el monstruo está logrado, se rompe el vaso, sale el niño y he aquí obtenido el hombre en forma de vaso. Es cómodo, se puede ordenar por anticipado el enano con la forma deseada¹⁵.

Los *comprachicos* han desaparecido, se han vuelto leyendas que todavía se cuentan en Viscaya y en Galicia. Ciertas familias, sin embargo, cierta escuela de cemento armado, un cierto uso de la televisión ¿no nos recuerdan la función de los vasos de porcelana? La mente cerrada a lo que no sea aritmética, la emoción cerrada a lo que no es socialmente tolerado, los gestos reducidos al movimiento cotidiano de los miembros: ¿cómo nos sentimos cuando observamos la danza de un niño no todavía atrapado en la sutil porcelana de la educación? Nuestra sociedad tiende a referirse a la infancia como los colonizadores a los así llamados “pueblos primitivos”: bárbaros a civilizar. La mayoría de nosotros hemos sido educados con los criterios de una política de la educación que permanece fiel a los cánones del positivismo ochocentesco. Porque tuve una formación racionalista, cuando pienso en la *magia* no puedo evitar un cierto desprecio, tiende a

¹⁵ V. HUGO, *El hombre que ríe* [1876], Milán, Garzanti, 1988, pp. 33-4.

nacer en mí —a pesar de hacer lo posible por evitarlo— una huella de superioridad, de voces susurrando en mi cabeza: ¡“superstición, misticismo!”). Y sin embargo el maltratado *pensamiento mágico* es un recurso esencial para el desarrollo de la creatividad, en cualquier campo. Escribe Laing: “Vivimos en un mundo chato: para adaptarse, el niño abdica su éxtasis. “L’enfant abdique son extase” (Mallarmé)»¹⁶.

¿Cómo ha tratado la antropología positivista el significado de la *magia* en la civilización que nosotros llamamos primitiva? Tiende a ver al hombre primitivo como un desecho que convive sobre el planeta con la “civilización”. Se trata de “informadores” como Livingston o Evans-Pritchard, o científicos como Lucien Levy-Bruhl, que definen el mundo mágico del primitivo a través de la expresión de uno de ellos, Preuss: “estupidez primordial”. O si no la idea del hombre primitivo como “prelógico” esto es *prehistórico*, fuera de la Historia, monstruosidad teórica perfectamente coherente con la ideología de los antropólogos-colonizadores: traducción pseudocientífica de la negación a aceptar una concepción distinta de la cultura *por aquello que tiene en común* con la de los colonizadores mismos, y por lo tanto el patrimonio estructural de base. La misma actitud que se tiende a tener en la relación con los niños: son “prelógicos”, *estúpidos primordiales*.

También Laing nos recuerda que: “Un niño que nace hoy en Inglaterra tiene una probabilidad diez veces mayor de terminar en un hospital psiquiátrico que en la universidad, y cerca de una quinta parte de las diagnosis que determinan la internación [...] son de esquizofrenia [...] en lugar de educarlos sanamente, estamos logrando hacer enloquecer a nuestros niños. Quizás es nuestro modo de educarlos que los transforma en locos”¹⁷.

¹⁶ R.D. LAING, *La política de la experiencia*, [1967], Milán, Feltrinelli, 1993, p. 144.

¹⁷ Ivi, P. 104.

Una mirada sobre la estupidez primordial

Lucien Levy-Bruhl afirma:

Los símbolos de los primitivos no se fundan generalmente en una relación establecida por la mente, entre un símbolo y aquello que representa, sino más bien en una participación que frecuentemente llega a la consustanciación [...] En virtud de tal participación, actuar sobre el símbolo de un ser o de un objeto es actuar sobre el ser ó el objeto mismo [...] Los aborígenes del Queensland se comportan como si lloviese, e imitan todo lo que ocurre cuando llueve a cántaros [...] los Naga hacen como si el arroz recogido pesase tanto sobre sus espaldas como para no tener fuerzas suficientes para transportarlo [...] Haciendo como si lloviese, los aborígenes australianos determinan la efectiva caída de la lluvia; los Naga, encorvándose anticipadamente bajo el peso de la cosecha futura, hacen que ésta sea muy pesada. El “como sí” no denota por lo tanto una simple imitación anticipada. El futuro así sentido no es más simplemente futuro: en el presente es sentido ya como cosa real [...] Presente y futuro no tienen para ellos el mismo significado que para nosotros... Es difícil formular este problema con nuestro lenguaje... Su modo de actuar parece probar que para ellos existe en un cierto modo una interrelación entre presente y futuro en modo que, por así decir, el presente participa del futuro¹⁸

Sintetizando: “De tal modo se manifiesta el carácter particular de un proceso mental que se ha producido entre los

¹⁸ L. LEVY-BRUHL, *La experiencia mística y los símbolos en los primitivos*, Paris, Alcan, 1938, p. 225 y pp.288, 277 y 290-91 para las sucesivas citas (la traducción y las cursivas son mías).

primitivos, y que difícilmente nosotros alcanzamos a comprender y a describir.”

Esta última afirmación pone una conveniente distancia entre civilizado y primitivo. Visto así, el primitivo resulta una especie rara, fisiológicamente similar al hombre, pero muy lejano en su psiquismo. Levy-Bruhl va todavía más lejos:

Nuestra mente no acepta más que las relaciones causales debidamente observadas y verificadas; desde el momento en que permanecen ininteligibles las relaciones sentidas por los primitivos, los cuales con frecuencia regulan sobre éstas la propia actividad, nuestra mente no llega a explicarse las acciones simbólicas que sobre ellas se fundan. Precisamente porque se fundan en las participaciones [*del futuro en el presente, de lo que se desea en aquello que sucede*] tales acciones no pueden jamás ser enteramente “explicables”. Nuestra capacidad de comprensión se agota en esfuerzos de los cuales no podemos esperar el éxito, porque se aplican a un *problema mal puesto*. Querer que una participación sea tan inteligible como una relación producida por el raciocinio es salir, inevitablemente, *del recto camino*.

Levy-Bruhl sin embargo, como muchos de nosotros todavía hoy, está condicionado por la concepción aristotélica del tiempo –“Esto es en realidad el tiempo: el número del movimiento según el antes y el después” (Aristóteles, *Física*) –y de aquella newtoniana –“El tiempo absoluto, verdadero, matemático, en sí y por su naturaleza sin relaciones a nada externo, corre uniformemente” (Newton, *Principia mathematica*)¹⁸

El pensamiento *salvaje* del “primitivo” resulta por el contrario mucho más cercano al de Einstein. En efecto, de la teoría de la relatividad en adelante, el concepto de “tiempo” ha

¹⁸ Los dos párrafos son citados por S. HAWKING, *Breve historia del tiempo desde el Big Bang a Black Holes*, Toronto-New York-London-Sidney-Auckland, Bantam Books, 1988, p. 18 (la traducción es mía).

cambiado, aunque todavía más que nada en el ambiente científico. En una carta del 1955 Einstein escribe: “Para nosotros físicos convencidos, la distinción entre pasado presente y futuro es sólo una ilusión, aunque tenaz”. El pensamiento *salvaje* es también cercano al de Stephen Hawking, en *Halley Lectures*: “La idea de tiempo imaginario es el concepto fundamental en base al cual se formula el modelo matemático; el tiempo ordinario sería en tal caso un modelo derivado que nosotros inventamos para describir nuestras impresiones subjetivas del universo”.

Para nosotros en el laboratorio teatral éste es un concepto cargado de consecuencias: en la *forma mentis* del “primitivo” –y por lo tanto en esa parte de nuestra forma mental anidada en la inteligencia infantil- tienen vigencia una percepción y una concepción del tiempo mucho más verídica de aquella medieval que, todavía, domina nuestro pensamiento.

Otras miradas

Se reencuentra [...] entre los seres humanos una relación destructiva y mortal, está siempre allí. El mito político de la struggle for life (lucha por la sobrevivencia) ha podido servir para inserir muchas cosas. Darwin lo ha forjado solo porque pertenecía a una nación de piratas, para la cual el racismo era la industria fundamental.
J. LACAN, *El seminario, Libro I*

En la antropología positivista hemos encontrado una idea dominante: que el primitivo piensa sólo “mágicamente” y que el “pensamiento mágico” es desviador y lejano de la Cultura, del “recto camino”. No estamos en realidad tan lejanos del “salvaje”: aunque hoy ya no acostumbramos a provocar la lluvia haciendo su imitación, se hacen sin embargo procesiones con el santo o la virgen para suplicar que la concedan.

Mientras la ciencia progresa, otras miradas florecen en el Novecientos. Escribe Freud:

[...] en los primitivos, la “superstición” no es necesariamente la única o la auténtica

motivación de una particular costumbre o prescripción y no nos dispensa de la obligación de buscar en ellas las razones escondidas. Cuando predomina un sistema animístico, es inevitable que cada prescripción y cada actividad reciba una justificación sistemática, *que hoy llamamos “supersticiosa”* [...] si se evitan estas construcciones que se interponen al conocimiento como mamparas, se intuye que ni la vida psíquica ni el nivel de civilización alcanzado por los salvajes han recibido hasta ahora la apreciación que merecen [...] Sin embargo pienso que al considerar la psicología de estos hombres que han quedado en el nivel animístico, es fácil que suceda lo que ha sucedido con la vida psíquica del niño, *que nosotros adultos no comprendemos más y de la cual hemos por ello desvalorizado tanto largamente la riqueza y la sensibilidad*¹⁹.

Queda todavía aclarar un punto. ¿El primitivo tiene una mentalidad racional o, como sostenían Levy-Bruhl y colegas, es enteramente “místico”?

Sobre la base de las observaciones que hizo en el curso de su convivencia con los aborígenes de las islas Trobriand, Bronislaw Malinowski responde de este modo:

Puesto que la guía del trabajo de jardinería está en manos de los magos, y como el ritual y el trabajo práctico están estrechamente conectados, un observador superficial podría ser inducido a creer que el comportamiento místico y el racional se confundan, que sus efectos no son distinguidos por los indígenas y no son distinguibles en el análisis científico²⁰.

¹⁹ S. FREUD, *Totem y tabú* [1912], Turín, Boringhieri, 1982, p. 102-03 (las cursivas son mías).

²⁰ B. MALINOWSKI, *Magia, Ciencia y Religión, y Baloma. Los espíritus de los muertos en la isla Trobriand*, [1966], Roma, Newton Compton, 1976, p. 38 y pp. 39, 40 y 43 para las citas sucesivas (la cursiva es mía).

¿Es así?

Si se sugiere a un indígena que podría preparar su jardín sobretodo con la magia y hacer en modo superficial su trabajo, él reiría simplemente de tu ingenuidad. Sabe bien, en efecto, como lo sabes tú, que hay condiciones y causas naturales, y en base a sus observaciones sabe además que puede controlar estas fuerzas naturales mediante un esfuerzo físico y mental. Su conocimiento es limitado, sin duda, pero hasta donde llega es *válido e inatacable por el misticismo*.

Estamos bastante lejos del “prelógico”: a cuanto parece el salvaje tiene una actitud racional. El shamán es tanto un leader en el trabajo como un jefe religioso: “Los dos roles no se sobreponen ni interfieren jamás: son siempre claros, y cualquier indígena te sabrá decir sin dudar, si ese hombre actúa como mago o como jefe, en el trabajo agrícola”.

En conclusión, y para desmontar definitivamente la idea del “prelógico”, podemos afirmar que en el primitivo existe un pensamiento racional-científico porque en la estructura de su lenguaje hay:

[...] palabras que sirven para expresar ideas generales como *existencia, sustancia, atributo, causa y efecto, fundamental y secundario*; palabras y expresiones usadas en ocupaciones complejas como la navegación, la construcción, la medición, el control; numerales y descripciones cuantitativas, clasificaciones correctas y detalladas de fenómenos naturales, plantas y animales [...] el hombre primitivo puede observar y pensar y poseer, incorporados en su lenguaje, sistemas de conocimiento metódicos, aunque rudimentales.

Vemos así que en el primitivo hay una actitud vital que equilibra lo que es científico, una explicación racional del mundo, con lo que es mágico, o sea una explicación racional de lo sobrenatural. Como en el primitivo, en el niño coexisten una actitud racional que le permite aprender y utilizar de modo práctico el mundo que lo circunda y una actitud mágica mediante

la cual interpreta y conjura lo que *para él* es sobrenatural o acarreador de catástrofes. Como el juego del *fort-da* – “está – no está” - estudiado por Freud en su sobrino. Tales actitudes interactúan dialécticamente explicando una lo que la otra no alcanza a comprender. Hasta que el niño no es introducido en el “vaso” de la civilización.

Y nosotros, hoy ¿cómo gestionamos el *pensamiento mágico*?

En contraste con la actitud exclusivamente racional a través de la cual habíamos aprendido a relacionarnos con la naturaleza y con nuestros semejantes, alojamos un submundo negado. Una parte de nuestra inteligencia infantil ha quedado “involucionada” y genera una suerte de cosmogonía clandestina, que a menudo produce comportamientos “irracionales”: por ejemplo, se juega a la lotería, aun sabiendo que la posibilidad de vencer es mas que remota, se consultan los horóscopos. Se era también “mordido por la tarántula” (un ritual aun vigente en el Sud de Italia), para poder justificar comportamientos de otra manera inaceptables. En nuestra cultura no hay espacio oficial para estas cosmogonías, por lo que tales comportamientos son racionalmente censurados, si bien en ciertos casos paralelamente estimulados, como en la lotería o la publicidad.

De esta represión se ha percatado Jung que [...] ha puesto en circulación la represión de Occidente, invitando a esta civilización a reflexionar sobre su *inconsciente colectivo*, con la convicción que la recuperación de cuanto ha sido reprimido pueda constituir la “salud” de una civilización que no duda en reconocerse alienada, y se comprende ahora su itinerario por aquellas regiones periféricas de la cultura occidental, como la alquimia, la cábala, la numerología, la astrología, la mitología, los conocimientos donde son encontrables las huellas *cualitativas* de las cosas que la química, la matemática, la astronomía, la teología, o sea las ciencias de Occidente han eliminado.

Recorrer esas zonas periféricas y marginales, porque marginadas de la conciencia colectiva *no es gusto esotérico o propensión a lo irracional, sino reconquista de aquellas “nuevas palabras”* que son además las antiguas que hospedan mitos y tragedias, de las cuales Occidente se ha separado para expresarse en aquella *unilateralidad* en la que están las raíces de su alienación, del alejamiento del hombre de sí mismo²¹.

La censura, sin embargo, no suprime la necesidad que han generado tales cosmogonías. En algunos casos, cuando no se puede seguir negándola, esa necesidad se transforma en neurosis o psicosis. Es el caso de la “omnipotencia del pensamiento”, definición de Freud para un paciente aterrorizado por el sentimiento de que le bastaba *pensar* una cosa para que sucediese. El estudio de esta “omnipotencia” llevó a Freud a encontrarla, legitimada y administrada, en el mundo mágico del primitivo.

Sobre la base de esta toma de conciencia, superando los manicomios, se hacen camino hoy nuevos modos de afrontar la enfermedad mental o el sufrimiento psíquico inspirados, quizás sin saberlo, a los usos y costumbres todavía vigentes en tribus que nosotros llamamos “primitivas”. Éstas reconocen en el “loco” un signo para interpretar o un mensaje a celebrar más que un comportamiento a reprimir.

Puesto que hemos interiorizado profundamente aquella *mirada positivista*, sabemos que no basta la mera conciencia para modificar las consecuencias en las relaciones con nosotros mismos y con los otros: la concientización no es todavía conciencia. Para alcanzarla, esto es para instaurar una relación madura con las fuentes de creatividad y de inspiración, es necesaria una práctica cotidiana, práctica que es la vida misma de nuestro laboratorio teatral.

Cae a propósito el consejo del Filósofo de Adan Buenosayres, personaje de la novela *Adan Buenosayres* del

²¹ U. GALIMBERTI *La Tierra sin el mal*, Feltrinelli, Milán, 1944, p. 44 (las cursivas son mías).

escritor argentino Leopoldo Marechal: “Es necesario ir de cuerpo y *de alma* todos los días”.

La magia en lo cotidiano

HAMLET: He oído decir que hombres culpables, asistiendo a una representación, han sido golpeados por la ficción de la escena hasta el fondo del alma, hasta gritar de golpe sus delitos; porque el asesinato, aunque no tenga lengua, puede hablar con un órgano milagrosísimo.
W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, II, 2

En la naturaleza del vínculo que se crea entre actor y espectador hay sustanciales elementos de empatía, que actúan en forma autónoma del texto o de la voluntad expresiva de los actores: son los fundamentos del lenguaje *no verbal* transmitidos con el patrimonio cultural.

Sin que se vuelva psicosis encontramos que no sólo en las fantasías y en los sueños, sino también en innumerables situaciones de la vida, tendemos a cancelar el límite entre el yo y el mundo externo.

Jean Piaget expone tres tipos de situaciones que podemos leer como comportamientos rituales orgánicos, en los cuales esta tendencia se manifiesta:

- en la imitación voluntaria,
- en la inquietud,
- en el estado de deseo monoideico

En el primer caso se trata de actuar sobre el mundo externo operando *sobre el propio cuerpo*.

Alguien tiene la nariz tapada. Experimentamos de golpe la necesidad de sonarnos la nariz *para liberar la del interlocutor*. Uno no tiene voz: se habla más fuerte no para estimularlo, sino para aumentársela. En el juego de las bochas o al billar, cuando no se está seguro de que la pelota llegará a destino, nos plegamos sobre nosotros

mismos con fuerte tensión muscular *para desviarla en la dirección deseada*. Alguien pasa en bicicleta y comienza a caer: aplicamos una fuerte tensión muscular sobre nuestro propio cuerpo *para impedirle la caída*²².

En el segundo caso vemos que cuando somos presa de un estado de inquietud muy intenso tendemos a observar nuestros hábitos más insignificantes, para que el equilibrio de nuestro mundo no sea perturbado:

Un amigo debía dar una importante conferencia y estaba muy preocupado. Hacía su paseo habitual. Al llegar cerca del lugar en el que frecuentemente se detenía, estaba por volverse antes de haber alcanzado el lugar preciso cuando sintió la necesidad de ir hasta el fin *para que la conferencia fuera exitosa*. Como si no completar el paseo pudiese influir negativamente.

En fin, en el estado de deseo monoideico, es suficiente desear con fuerza algo sobre lo cual no estamos en condiciones de influir para sentir una suerte de poder hostil pronto a burlarse de nosotros. El deseo se personaliza en las cosas y anima, por proyección, la suerte de los acontecimientos:

Un amigo, profesor de psicología, ha observado en sí mismo tres hechos que indicamos enseguida. Encontrándose de paseo, después de la lluvia, tiende a no meter el impermeable en la bolsa *para que no vuelva a llover* [...] Teniendo que hacer una visita a uno que no desea encontrar, tiende a cambiarse la ropa *para no encontrarlo*. Si va vestido como siempre, *está seguro de encontrarlo*. Antes de una fiesta en su casa, se ha negado a arreglar el jardín *para que no lloviese*. Si lo hubiese hecho, habría

²² Cfr. J. PIAGET, *La representación del mundo en el niño* [1926], Turín, Boringhieri, 1966, p.165 y 166-67 para las citaciones sucesivas (las cursivas son mías).

llovido todo el día. Nuestro amigo entonces concluye: tiendo a no prepararme frente a lo que deseo, por miedo a que suceda aquello que temo.

Si pensamos en nuestros hábitos personales encontramos un cierto número de actitudes similares. Responden tal vez a la necesidad de conjurar lo inaferrable, a despecho de cualquier explicación racional que podamos encontrar. Por cuanto hemos visto, son fragmentos de un pensamiento mítico con el cual hemos perdido un contacto operativo. Si quebramos el bloqueo impuesto por una educación tipo “vaso de porcelana”, será posible retomar el pensamiento mítico e insertarlo por ejemplo en el trabajo teatral.

Una cosa es cierta: aquella cosmogonía clandestina existe, en nosotros. Cuando afloran sus manifestaciones, nos desconciertan, nos asombran: no nos han enseñado a administrarlas y por eso las negamos. Negamos una forma de pensamiento por imágenes, estrechamente ligada al sistema emocional-motor. Negamos una capacidad innata de relacionarnos con el mundo en modo inmediato, prefiriendo la especulación exclusivamente racional que hemos sido adiestrados a privilegiar.

El teatro es ficción: podemos usarlo como vía de acceso a esas fuentes. Así como colocarnos una máscara nos induce y permite gestos y actitudes inauditas, la ficción hace posible que podamos expresar ciertas verdades de la propia personalidad que en lo cotidiano preferimos tener secretas. Justamente porque el teatro es ficción, máscara, podemos experimentar con la verdad. Pero sabemos que tales verdades no se revelan en su plenitud, aún a nosotros mismos, más que cuando podemos expresarlas concretamente a los demás: es probable que esto dependa del carácter gregario de nuestra especie, de misteriosas leyes tribales todavía vigentes en los meandros de nuestro cerebro. “Parece que, a la naturaleza, en cierto modo, no le gusta que guardemos un secreto desconocido a los otros hombres, y se indigne si negamos nuestras emociones a nuestros semejantes”²³.

²³ C.G. JUNG, *El problema del inconsciente...cit.*, pp. 8-9.

El teatro es la estructura ceremonial más antigua de nuestra especie, la encontramos en sus más diversas manifestaciones en todas las culturas. Desde que el progreso tecnológico lo ha vuelto obsoleto, como exclusivo medio de comunicación de masas, el teatro puede volver a ser el lugar de la ceremonia porque el lenguaje simbólico del teatro, al contrario del rito, *revela* las crisis y los conflictos del individuo y de la sociedad.

Dios rió

*y nacieron los siete dioses que gobiernan el mundo.
A la primera explosión de risa, apareció la luz [...] Se lanzó a reír la tercera vez: apareció por todos lados el agua [...] A la cuarta carcajada apareció Hermes [...] a la quinta, el Destino [...] a la séptima Psique”.*
Papiro del III siglo d.C. (conservado en Leyden)

¿Que es lo cómico? Recuerdo a mi padre, judío (mi madre de familia española republicana, pero ésta es otra historia). Después de muchos años de silencio contaba cómo y por qué mi abuelo Isaac fuera decididamente antisocialista. Su padre, mi bisabuelo Avram, se ocupaba de una reserva de caza, de propiedad de un barón ruso en esa porción de la Rusia Blanca, siempre en contienda entre polacos y rusos, en la cual mi familia residía hacía cuatrocientos años. La familia del barón había sido siempre buena con los judíos del lugar, protegiéndolos de los pogroms. Ahora bien, el bisabuelo era también un socialista militante. En el 1917 explota la revolución: los bolcheviques, sus compañeros, muchos de los cuales judíos como él, se presentan al ingreso de la hacienda. Debes dejarnos entrar, hemos hecho la revolución, la aristocracia no existe más. El bisabuelo es atormentado por la doble lealtad: por una parte, el barón, por la otra los compañeros. Les dice: “La familia del barón nos ha protegido siempre, de los pogrom. No pueden entrar y apropiarse de todo brutalmente. Debemos mostrar más humanidad”. Sus compañeros responden: “Despeja la puerta, total el barón no volverá jamás”. Mi bisabuelo: “Es una cuestión de principio. Si

quieren entrar, deberán pasar sobre mi cadáver”. A este punto mi padre estallaba: “...y lo fusilaron, ¡sus mismos compañeros! Por eso tu abuelo no quería a los socialistas”. Y enseguida una carcajada fragorosa. En realidad, la cosa era trágica, y mi padre no era para nada un monstruo insensible. La risa como reacción a la tragedia era un modo para sobrevivir psicológicamente. En la escena espantosa, en la locura, en el horror de la sangre, la mente recortaba un ángulo de observación que rayaba en el absurdo, y de esto se podía reír. En efecto yo también río, cuando pienso en ello, y sin embargo estoy lleno de amor y ternura por aquel bisabuelo mío atrapado entre dos lealtades. Dicho sea de paso, si no hubiera sido por este incidente, probablemente mis abuelos no habrían emigrado con mi padre a la Argentina, los hubieran asesinado –el 11 de setiembre de 1942, en Stolín, Bielorusia- los *sonderkommando* nazis junto a los polacos entusiastas, como a la parte de la familia que decidió quedarse, y yo no estaría aquí escribiendo; pero esto es otra historia.

Como se sabe desde los tiempos de Hipócrates, en particular su sexto libro *De morbis passim grassantibus*, lo cómico es una medicina contra cualquier enfermedad. Ya Maimónides (Capítulos de Moisés, XVIII) refiere que “muchas enfermedades han desaparecido por el solo efecto de la alegría”.

La sabiduría popular dice: “La risa hace buena sangre”. En efecto, las investigaciones demuestran que incrementa la secreción de las endorfinas, catecolaminas que dan la sensación del bienestar. La risa disminuye la secreción de cortisol y disminuye la acumulación por sedimentación, y ésto se traduce en una estimulación de la respuesta inmunológica. La oxigenación de la sangre aumenta y se reduce el aire residual en los pulmones, a causa de los espasmos respiratorios. Al inicio de la risa el ritmo cardíaco y la presión sanguínea aumentan, después las arterias se relajan bajando las pulsaciones y en consecuencia la presión. La temperatura de la piel crece a causa del incremento de la circulación periférica: así, la risa parece tener un efecto positivo en muchos problemas cardiovasculares y respiratorios. Otorga una extraordinaria calidad de relajamiento muscular y se ha encontrado que la respuesta de relajación a una risa profunda puede durar casi una hora.

Si la risa es tan saludable, ¿por qué reímos tan poco y forzadamente, por qué cuando comenzamos a reír en una situación social a menudo los otros se sienten agredidos? ¿Por qué para sentirse legitimados a reír es necesario ir a ver a los cómicos?

¿Cómo es vivida la risa en otras culturas?

En el Medioevo, durante la misa de Pascua era usual que los predicadores se dirigieran así a los fieles:

Uno, a guisa de cucu que se ha devorado los pequeños en un sauce hueco, imitaba su canto; otro, apoyado sobre un torito con la nariz chata, fingía parir un ternero extrayéndoselo de abajo con alboroto digno de un ganso; otro, habiendo hecho ponerse a un laico el capuchón por una noche, lo convencía a hacer de sacerdote y lo conducía al altar [...] estaba también quien contaba con qué astucias el divino Pedro había engañado a los posaderos [...] actuaban así no para explicar los misterios, sino *para hacer reír al auditorio* con estas jocosas amenidades²⁴.

Los predicadores llegaban hasta a realizar gestos considerados lascivos y obscenos, imitando actos sexuales de distinto tipo, por añadidura exhibiendo los genitales, siempre con el objetivo de desencadenar la hilaridad y el gozo. La costumbre se extiende por más de doce siglos –hasta el Ochocientos– y hay huellas de ella por toda Europa.

Entre los esquimales hacer el amor se dice *reír juntos*.

Durante la fiesta de la primavera de los Lupercali, dos jóvenes romanos eran sometidos a una muerte y resurrección simbólica. Con el cuchillo bañado en la sangre sacrificial se les rozaba la frente, después la sangre se limpiaba con un poco de lana y los jóvenes, vueltos simbólicamente a la vida, *debían reír*.

En un ritual de los Jakuti (Asia del Norte), tres días después del nacimiento de un niño las mujeres se reúnen en casa de la

²⁴ G. ECOLAMPADIO, “De risu paschali, Oecolampadii, ad V. Capitonem Theologum Epístola apologética”, cit. in M.C. JACOBELLI, *La Risa pascual y el fundamento teológico del placer sexual*, Brescia, Queriniana, 1991, pp. 20-1. Sobre el mismo problema cfr. también las referencias en M. BACHTIN, *La ópera de Rabelais y la cultura popular. Risa, carnaval y fiesta en la tradición medieval y renacimiento* [1965], Turín, Einaudi, 1981.

puérpera para un almuerzo ritual en honor a la diosa del parto Ijehsit que deja la casa. Durante el almuerzo una de las huéspedes comienza a reír hasta que todas ríen de ella: *y esto provoca en las mujeres la gravidez.*

En la Biblia (*Génesis*, 18, 12) encontramos: “Ríe Sara para sí, pensando: “Después de haber envejecido ¿conoceré el placer, siendo mi marido viejo?”. El Señor dice a Abraham: “¿Por qué Sara ha reído, diciendo: ¿Podré tener hijos, vieja como soy? ¿Existe acaso algo difícil para el Señor? Volveré a ti dentro de un año, desde este tiempo, y Sara tendrá un hijo”. Así un hijo de Abraham, del que seríamos todos descendientes, tiene por nombre Isaac, *Itzchaq*, que en hebreo significa *el que ríe*, el hijo del placer y de la risa.

¿Y en nuestra civilización? La risa es vista con sospecha, porque subvierte las leyes. Se puede reír sólo en determinadas circunstancias muy bien definidas. En la vida cotidiana está admitida solamente la sonrisa, que expresa en modo compuesto experiencia, comprensión, sabiduría: la carcajada revela en modo fulminante el artificio de la seriedad, interpuesta entre las personas como una barrera que señala la presencia del poder. Los cuerpos que ríen son grotescos, y hacen pedazos la máscara que la solemnidad erige para sostener los privilegios, derechos adquiridos, posiciones. En una sociedad construida sobre el poder ser ridículo equivale a ser inerme: en efecto, la carcajada es desarmante, reafirma el movimiento de la vida donde se lo quiere detener.

Un cuerpo que no ríe es rígido, y así la mente que alberga. Debemos aprender de los griegos y los romanos para los cuales la risa –*Gélos, Risus*- era un *deus sanctissimus et gratissimus*. Que sea como un dios los actores lo saben bien: la risa orgánica es la emoción más difícil de suscitar. Desde que somos hijos de esta civilización y portamos sus estigmas, la autocensura sobre la risa es profunda y automática: las emociones más accesibles son las que expresan el sufrimiento y la ira. No sé darme una explicación y no hago una teoría. Es sólo la experiencia de tantos años. Para un actor o una actriz de cultura occidental es más simple y “natural” entrar en el dolor, en la piedad, en la conmisericordia, o si no en la ira, en la rabia. Se está por así decir más cerca de las

lágrimas. En la preparación de las motivaciones para sostener un pedido o una negativa, para una improvisación, los actores logran más fácilmente inducirse estados de situaciones límite con imágenes “negras”: miedo, sufrimiento, muerte. Son años que busco transformar esto, mostrando a mis alumnos la vía para entrar en la situación límite a través de las puertas que nos indican por ejemplo los místicos, las de la exaltación y la alegría. Gasto una imagen: preparo la motivación, una “razón de vida o muerte”, para un pedido en un ejercicio de improvisación en el cual trabajaré como actor. Si consigo lo que deseo, entraré en posesión de una fórmula química con una sola gota de la cual lograré descontaminar instantáneamente el río Po. Que corre a cien metros de nuestro teatro y que voy a saludar a menudo, a la mañana o al atardecer. Los ancianos cuentan que hasta hace quince años era posible bañarse. Los judíos producían una especie de caviar de los esturiones, ahora extintos (a decir verdad, están casi extintos también los judíos de Ferrara *gracias* al fascismo, forma de contaminación de la política). Me veo allí, sobre la orilla, al lado del molino que fuera retratado en el primer film de Antonioni, *Gente del Po*, con mi medicina. Éstas son sólo algunas de las asociaciones que emergen cuando trato de fijar las imágenes y que observo sin cerrarlas, para poder concentrarme sobre lo esencial. El acto de verter la gota milagrosa sobre aguas muertas que se vuelven instantáneamente cristalinas genera una emoción fuertísima, un verdadero golpe endorfinico, surgen lágrimas de mis ojos, me siento invadido por un bienestar que me hace casi sentir el cuerpo en vuelo, el corazón acelera los latidos, la respiración aumenta y llega la risa. Es una razón de vida o de muerte, cuyo motor es un sentimiento de euforia que se expresa con la risa.

Cuando llega, en el curso de una improvisación, la risa es como el sol que rasga las nubes. Pero no se trata de un logro casual. Justamente por la dificultad que representa y por su valor de emoción príncipe para el actor, la risa ocupa un lugar importante en el laboratorio teatral. Vale todavía más el principio general tantas veces citado: no busques, encuentra. Y este “encontrar” en realidad es un “hacerse encontrar”. No eres tú que encuentras el resultado, sino que debes hacerte encontrar por el

resultado. Para hacerlo germinar debes volverte tierra, debes volverte madre. Empujados por los condicionamientos de nuestra civilización, que es *masculina* y estimulada más por el *producto* que por el proceso productivo, tendemos varones y mujeres a comportarnos siguiendo este principio también en el trabajo teatral y a asumir exclusivamente la actitud del “buscador”, o sea lo *masculino* del cazador. A la caza de emociones, a la caza de *resultados*, no tanto por el valor *en si* de los mismos, sino por el significado en términos de poder que ellos asumen. Es necesario en cambio hacer actuar resuelta y contemporáneamente el principio *femenino*. Por otra parte, para poder manifestarse, la risa debe superar la barrera que, como hemos visto, le opone la censura social que hemos interiorizado. Puede por ejemplo aparecer en medio de una situación trágica –que tendemos a representarnos obviamente con los rasgos de la solemnidad y la gravedad- contraviniendo todas las normas éticas. Y bien, como se sabe, nada mejor que la risa subraya por contraste la tragedia y le delinea los contornos. Nada hace reír tanto como las desgracias ajenas, cuando tomamos el lugar de los dioses griegos, de los cuales Homero supone que para divertirse enviaban a los hombres a las tragedias. Si el personaje ríe *de* y *en* su tragedia, previene al espectador de una actitud tendencialmente hipócrita en cuanto estimulado por un reír disimulado y escondido, en realidad más que nada un *escarnecer*, operante como un velo que lo aleja de los significados profundos del acto. En cambio, con el arrebatado de lúcida locura que la caracteriza, la risa del personaje desnuda al espectador y lo constriñe a ver y a sentir, a observarse a sí mismo.

La voz del lobo

Durante diez años el Teatro Núcleo tuvo su sede en un sector en desuso del Hospital Psiquiátrico de Ferrara, de cuyos huéspedes nos separaba sólo una pared.

Una mañana, Nicoletta, actriz de nuestro teatro, trabajaba con la voz. A un cierto punto alcanza un ulular que hacía ponerse los pelos de punta: de golpe un paciente, del otro lado del muro, entonó su lamento a la voz de la actriz. Aquel canto, que el

paciente repetía siempre y monótonamente, imprevistamente despegó y nació un duetto donde una voz guiaba a la otra a la par. Privado de toda posibilidad de comunicación, por décadas encerrado en su propio ámbito, el paciente encontró quizás por primera vez un semejante. El canto duró bastante y se repitió a menudo. Las inquietudes provocadas por las sensaciones nos impulsan a profundizar su estudio. Esa voz, ¿a quién pertenece? No por cierto a la Nicoletta de todos los días. La “voz del lobo” hablaba *a través* de Nicoletta y nos contaba cosas a ella, a mí, al paciente del otro lado del muro, despertaba o suscitaba imágenes *a pesar* de la actriz, convertida en una especie de *medium*. Comenta Lynda Bellity Peskine, a propósito del trabajo de esta actriz “da mas bien la impresión perturbadora de penetrar en otro mundo, una especie de trance dolorosa y jubilosa al mismo tiempo”¹²

Si, como explica Renato Balbi, el cerebro está formado por estratos que corresponden a los diversos estadios de su desarrollo, y así está por ejemplo el estrato relativo a “cuando éramos como los lobos”, habrá en correspondencia una específica calidad de voz²⁵. Trabajando con la “voz del lobo” se puede acceder, como a través de una sonda, a ese estrato y “despertarlo”, incorporando a nuestra conciencia una parte de nosotros que de otra manera actúa en modo inconsciente.

En ningún otro lugar, mejor que el canto, la voz despliega su inmenso poder evocativo, encarnada en el cuerpo del actor no más preocupado por el rendimiento sonoro, el resultado *tout court*, la bravura. Para el actor el canto es un desafío y de los más altos. La bravura es sólo un punto de partida, un dato de hecho, técnica. El trabajo comienza para el actor donde lo deja el cantante: la exploración, con las palabras encarnadas a través de la melodía y el ritmo, de los universos secretos de quien canta y de quien escucha. La voz se hace sonda y lleva a la superficie los recovecos más íntimos de la propia humanidad y nos deja la

¹² LYNDA BELLITY PESKINE, Teatro Nucleo Group Creation, The Drama Review Volume 29 Number 4 Winter 1985 New York University /MIT Press Journals, Cambridge Massachusetts, pp55 (la traducción es mia)

²⁵ Cfr. R. BALBI, *Largo viaje al centro del cerebro*, Milán, Mondadori, 1985, pp. 24-5.

inquietud de cosas que no pueden ser traducidas y por tanto interpretadas, domesticadas, vueltas inofensivas.

No trasmite: la voz es, ella misma, lenguaje, “formacontenido”. Forma especial de comunicación de la que estamos dotados pero que conocemos poco, cuanto basta para ordenar un café, para después encontrarnos en dificultad cuando queremos decir “te amo” en modo convincente. Ni hablemos de cantar. “¡Desentonado!”, es el veredicto que ha llegado a muchos de nosotros en edad precoz y ha dejado nuestra voz anudada a la vergüenza. La mayor parte de los actores debe afrontar un calvario, aunque fascinante, al ir a recuperar aquella pobre voz, despertándola con paciencia, desanclándola de las rémoras y el miedo. Para que surja viva y salvaje y orgánica.

La voz es expresión profunda y original de nuestra personalidad, al punto que la identificación por medio de la huella vocal resulta incluso más exacta que aquella obtenida a través de las huellas digitales. El trabajo *con* y *sobre* la voz abre puertas en nuestros rincones más secretos a los cuales difícilmente otros intentos encuentran acceso, y con bastante menos placer.

El fuego

En la Bahagavad Gita el fuego es hálito, conocimiento, alma muerta. Brahma: el custodio del fuego sacro. Purificador y regenerador, en la Pascua, el fuego nuevo. Para los Shinto, el renovarse del año. El fuego que no quema del hermetismo.

Quizás porque he nacido en la Patagonia y la primera imagen del fuego que tengo es en el campamento, sobre una montaña en un claro entre las rocas, al reparo del viento incesante, el fuego es para mí una entidad amiga, que comunica seguridad, alimento y humana compañía. El juego de las llamas el perfume de la leña que arde, la tibieza, la luz que danza, las sombras sobre las rocas en la oscuridad y el sonido del crepitar incesante de la combustión son sensaciones primarias que han quedado en mí con imágenes muy nítidas y emociones precisas. Imágenes primarias que amo y deseo compartir: en todos pueden suscitar emociones

igualmente ricas. Pero, aunque nacida en Buenos Aires es a menudo Cora, alma femenina de nuestro teatro, quien enciende los fuegos y encuentra las vías por las cuales las imágenes se vuelven vida escénica.

En el I Ching, el fuego corresponde al sur, al rojo, al verano, al corazón, a las pasiones, amor y cólera, al espíritu.

Cuando presentábamos “Sueño de una cosa”, inspirado a la vida de Rosa Luxemburg y el movimiento espartaquista, había siempre un momento de conflicto con el personal del escenario: utilizábamos una lámpara de kerosene y una antorcha. A la vista del fuego todos se ponían extremadamente nerviosos. Los elementos debían ser modificados, accionados con electricidad. Está prohibido encender llama libre sobre el escenario. Solo una vez, en el Stadt Theater de Basilea, fue posible llegar a un compromiso y únicamente para la antorcha, y solo porque uno de los técnicos nos preparó una con un complejo mecanismo a resorte que se disparaba apenas era dejada por la mano que la sujetaba, haciéndola apagar. Durante toda la representación un bombero con el extinguidor en mano vigilaba atento.

Cuando vemos el fuego, pensamos automáticamente en los bomberos. Nuestra vida cotidiana no depende más del fuego vivo: nos calefaccionamos con los radiadores, cocinamos con electricidad o sino con la llama controlada del gas. La visión del fuego vivo, en libertad, es directamente asociada al peligro, a la catástrofe.

Cierto, en los escenarios tradicionales existe el pánico por los incendios siempre al acecho. Para cada fobia se encuentra siempre una explicación racional tranquilizadora. Esta fobia de los teatros hacia el fuego, a pesar de ser razonable, ¿no está de por sí en relación con una especie de fobia hacia la vida? ¿Aquella que inexplicablemente tiende siempre a hacernos elegir la prosa rechazando la poesía? Es cierto que el escenario es el lugar de la ficción. Pero sus reglas no deberían aniquilar la magia del teatro.

En la invención de una poética para el teatro de calle, la imagen toma a menudo el lugar del lenguaje verbal. Para contrarrestar la marea de palabras que cada día los medios dirigen

sobre los espectadores, la imagen adquiere un valor preponderante. Las imágenes de nuestro espectáculo, sin embargo, compiten también con la invasión de las imágenes publicitarias que evocan un mundo virtual: el fuego vivo se torna aquí imprescindible compañero de trabajo.

Buda es el fuego interior, el conocimiento penetrante, la iluminación y la destrucción de la envoltura.

Cuando vamos con nuestro teatro por las calles brillan los fuegos que iluminan la escena, manejadas con precisión y pasión por los actores. El fuego es verdadero y el espectador transfiere esta verdad a la persona que lo empuña. El actor, por su parte, debe hacerse cargo de esta verdad.

En las ciudades amenazadas por los atentados, por la violencia de los incendios provocados, por una suerte de homeopatía poética el teatro pone en la calle sus fuegos benévolos.

CAPÍTULO III

El método. De la leyenda a la práctica

Teatro: ¿lugar de la narración o de la experiencia?

El teatro produce mayor efecto cuando vuelve reales las cosas irreales. Entonces la escena se vuelve el periscopio psíquico que desde el interno ilumina la realidad.

F. KAFKA (por G. Janouch, Conversaciones con Kafka)

A diferencia de todas las artes, del teatro no queda huella.

Con los testimonios de las artes plásticas, de la música y de la poesía es posible historiar y estudiar. Un pintor tiene frente a sí la historia entera de su arte, desde los pictogramas de Altamira a los *graffiti* en las paredes de las ciudades.

Los únicos vestigios del teatro son algunos textos, y esto sólo en las culturas que poseían la escritura. A la invención del cine debemos las filmaciones que muestran por ejemplo a la Duse, pero su teatro no está. Y no puede estar, si, como nosotros pensamos, el teatro es una relación concreta y viviente, entre personajes, y entre personajes y espectadores. Los textos teatrales aportan palabras, pero son mudos en lo que respecta a las relaciones.

Para confrontarse los actores tienen solo a sus contemporáneos. Y de nuestra generación muchos son ya historia: de Kantor, del Living Theatre no queda más que la memoria de sus espectadores. Memorias obviamente contradictorias, porque para cada espectador la relación ha tenido significados distintos. Esto es para nosotros uno de los rasgos más fascinantes del teatro: su permanencia, en una civilización entregada a la propiedad privada y a la conservación de los bienes. El teatro es en cambio energía pura, poesía instantánea que nadie puede poseer, absolutamente anacrónico en la sociedad de consumo porque, además, es incapaz de entrar en la economía de escala. La economía que multiplica los productos al infinito, para que todos puedan comprarlos: el teatro es siempre un objeto único.

Si consideramos la evolución de las artes plásticas, notamos una línea ininterrumpida en el perfeccionamiento de la figuración, que nace a la historia en la pintura rupestre de hace cuarenta mil años y llega hasta el ochocientos. Alrededor de la mitad del siglo pasado, sucede algo que modifica violentamente este recorrido. Es la invención de la fotografía, que vuelve de pronto inútil y anacrónico el rol hasta ahora ejercido por el arte pictórico. Hasta ese momento en efecto el pintor era necesario y tenía tareas precisas: la reproducción, la *propaganda fide*, la tarea de inmortalizar a quién comisionara el trabajo, la documentación, el testimonio. Cuando aparece la fotografía, que conoce un veloz perfeccionamiento técnico siempre más preciso y económico, desaparece de golpe la necesidad del pintor. La fotografía lo hace mejor: más a mejor precio y más rápido que ningún pintor. No puede ser una casualidad si el primer movimiento que se aleja fuertemente de la figuración, el impresionismo, nace casi paralelamente a la difusión de la fotografía. Es bien curioso que la primera exposición de los impresionistas, dado que no logran hacerse aceptar en el Salón del 1874, tenga lugar justamente en el estudio de un fotógrafo, Nadar.

La subjetividad del pintor pasa a primer plano, por la primera vez y desfachatada y declaradamente, en lugar del motivo. El impresionismo parece decir: ahora que la fotografía nos ha liberado de la tarea de reproducir o representar la realidad, privando a nuestro arte de sentido, nosotros encontramos uno

nuevo y más profundo. Y he aquí el nacimiento de las formas que se alejan del verismo, rechazándolo. Escribe en efecto Gombrich: “...el verdadero objetivo del impresionismo era la transmisión de la *experiencia* visual del pintor al espectador”.

¿Se puede afirmar que el arte pictórico se vuelve realmente tal cuando la fotografía lo libera de la obligación de la reproducción? Ya no más constreñida a contar y a describir, puede dedicarse a revelarnos los mundos que se esconden detrás de la apariencia, la superficie, en los mil modos en los que las mil subjetividades de los artistas llegan a hacerlo. “Descubriendo” el arte de otras culturas y sufriendo alegre y ebriamente su influencia. Es una señal significativa el “retorno a las fuentes” de los pintores del Novecientos frente al arte africano o de Oceanía, nunca antes aparecida en la pintura occidental.

Del impresionismo al abstracto al pop: es un continuo de revelaciones y de crecimiento de la conciencia sobre el propio arte como no se había jamás revelado en los milenios precedentes, cuando el artista sufría la constricción del gusto y de las exigencias de los encargos.

¿Que cosas podría habernos revelado el genio de Miguel Ángel si no hubiera estado condicionado por la angustia de los papas?

La crisis lleva al artista a interrogarse sobre el sentido de su arte. Si no sirve más para reproducir, para testimoniar, para conservar, o inmortalizar, ¿para qué sirve?

Se descubre entonces que el arte pictórico puede revelar aspectos de la realidad, cualquiera que sea, que ningún procedimiento mecánico puede alcanzar. Supremacía de la imagen que las múltiples formas de la realidad producen en la conciencia del artista y que sólo su arte está a la altura de llevar a la tela. Prueba de que esta evolución se ha llevado a cabo totalmente es el embarazo que sentimos frente a la mayor parte de los retratos pintados por contemporáneos: en cambio, una fotografía nos parece natural. Un retrato pintado tiende a ser kitsch.

Paralelamente, la invención del cine y de la televisión alivian al teatro de la obligación de la representación de la vida y de la historia. Cine y televisión lo hacen mejor y más barato.

Finalmente, libres, los artistas pueden devolver al teatro la primacía de las *relaciones*.

Acreditados estudiosos cuentan –debemos creerles, no hay modo de verificarlo personalmente- que hubo un momento, en la historia del teatro, donde la representación escénica de la vida alcanzó su grado más alto: entre Ocho y Novecientos, el Teatro de Arte de Moscú. Los críticos lo llamaron “naturalismo” y su propugnador fue Konstantin Stanislavsky. Él quería una verdad escénica que fuese una transposición intonsa e intensa de la verdad de la vida: una expresión es buena para él cuando es verdadera y porque es verdadera, pero entendiendo por verdadero exclusivamente lo que se asemeja a la realidad “objetiva”, réplica, clon. Y esto el Teatro de Arte lo hacía por lo que parece en modo excelso. Su escuela desarrolló una cualidad y perfección artística en la observación y en la reproducción de la realidad jamás hasta entonces alcanzadas. El concepto de “trabajo del actor sobre sí mismo” es la expresión de un desarrollo revolucionario en el teatro.

Stalin santificará esta práctica teatral, que será elegida como única: el naturalismo es la transposición teatral del “realismo socialista”, y todos los teatros de la Unión Soviética se deberán adecuar a ella. Pero la “realidad” es también otras cosas, diferentes de la “objetiva”, por otra parte, engañosa en su aparente verdad: al mirar el sol desde la tierra parece que sea el sol quien se mueve.

Existen en el mundo realidades imperceptibles a nuestros sentidos: las radiaciones más allá del rojo y el azul, los sonidos más allá del umbral del oído. Sin embargo, existen e inciden decididamente sobre nuestra existencia. Y la visión del artista ¿es menos verdadera y menos real que la realidad, a pesar de no reflejarla como nosotros la vemos? O creemos ver, porque eso que “vemos” es el resultado de una construcción subjetiva, que nuestro cerebro elabora a partir de las señales ópticas recibidas. Como quiere Paul Klee, el artista es tal justamente porque ve diferente, es su visión personal la que nos muestra los otros mundos escondidos en el mundo.

Semejante no significa verdadero. Si sabes observar, la naturaleza propone sus propias metáforas, y la metáfora poética

da en el blanco con mayor precisión que cualquier descripción o mimesis: por tanto, es más verdadera. Joven soldado en la montaña, Ungaretti escribe: “Se está como en otoño en los árboles las hojas”: se necesitarían tantas palabras, y aun no se alcanzaría a suscitar en el lector espectador la misma altísima calidad de comunicación de ese verso fulminante, para lograr tal precisión y economía de gesto, en el definir y socializar una situación interna.

Es aquí donde Mejerchold y Vachtangov entran en contradicción con la idea oficial de arte en la Unión Soviética, pagando como es sabido un caro precio a los esbirros de Stalin: Mejerchold y su mujer asesinados, Vachtangov escapa sólo porque muere antes en su lecho de hospital. Ellos querían un teatro *teatral* porque buscaban la verdad y comprendían que la verdad puede aparecer sobre la escena sólo como resultado de un acto poético. La imitación escénica de la vida que veían en Stanislavsky no era ni jamás podía ser verdad, más bien arriesgaba ser mentira bien lograda: a pesar de proclamar que crea, en realidad, sólo imita. La poesía escénica no puede ser espejo de la vida, sino ventana a través de la cual entrar en relación con una vida más intensa, vida sintetizada, y es esta relación la que determina en el espectador, quizás, una revelación.

Como ya establece Horacio en su *Arte Poética*, “aut agitur es in scaenis aut acta refertur”: “una acción dramática o se desarrolla sobre la escena, o se cuenta como sucedida”, y después continúa: “Los hechos aprendidos por oídas estremecen más débilmente los ánimos, que aquellos puestos bajo los ojos atentos del espectador y son por sí mismo observados”¹³. O sea, el teatro debe decidir si ser sustancialmente narración o experiencia. La primacía de la experiencia, exclusiva y predominante característica del teatro, se ha vuelto ahora finalmente posible por la invención de los mass-media, que la han liberado de la constricción de la narración. Tienes a disposición un par de horas para trabajar en el privilegio del espacio escénico, debes decidir como hacer rendir al máximo las posibilidades de la ocasión única de este encuentro, *hic et nunc*, entre actores y espectadores. Aquí y ahora: aunque repitiésemos el mismo encuentro mañana, o

¹³ Q. ORAZIO FLACCO, *Tutte le opere*, Turín, UTET, 1983, pp. 544-45.

quizás tres horas después, no será nunca lo mismo. Entonces: ¿narración o experiencia? La narración mira hacia el pasado: se cuenta aquello que ha sido. O sino al futuro: aquello que ocurrirá o puede ocurrir. Existe un nivel experiencial en el encuentro que se manifiesta en la narración, entre la energía del narrador y la de los espectadores, pero es sacrificado a los intereses de la narración misma: quizás más que lo contado nos interesa como esa materia excava en la subjetividad del narrador y produce relación con el espectador. Si en vez, como nosotros pensamos y practicamos, la instancia esencial es la experiencia, todo le será sacrificado. Hay en esta elección, probablemente también una urgencia que traemos desde Argentina y que no nos ha dejado jamás. Para narrar, en efecto, hace falta tiempo, el tiempo necesario a la palabra para ser formulada, oída, incorporada. El teatro como experiencia se caracteriza en cambio por una aguda síntesis espaciotemporal que se nutre del ritmo de la interacción entre los actores y entre ellos y los espectadores. La urgencia actúa directamente sobre el ritmo. Los primeros espectáculos teatrales a los cuales asistíamos en Europa nos dejaban una misma sensación: éstos tienen tiempo, nos decíamos, la emergencia y la urgencia del mundo no parecen tocarlos. Era claro: ellas no formaban parte de su experiencia, al máximo, podían contarla. Nosotros proveníamos de un mundo destrozado, en el cual hacer teatro significaba arriesgar la vida. Varias veces los militares habían interrumpido ensayos y espectáculos secuestrando compañeros que ninguno ha vuelto a ver, muchas veces bombas e incendios habían destruido los teatros. Si arriesgas la vida, quieres que valga la pena.

La situación límite. Peste y magia

[...] el teatro se me presentó como una suerte de mundo congelado, con artistas embutidos en gestos que ya no les servían para nada, con sólidas entonaciones que se fraccionaban en mil pedazos, con músicas reducidas a una suerte de enumeración cifrada cuyos símbolos

comenzaban a cancelarse, con explosiones luminosas, también ellas solidificadas, que responden a huellas de movimientos – y alrededor de todo esto un extraordinario agitarse de hombres negrovestidos que se disputan entradas delante de una boletería ardiente.¹⁴

En su febril búsqueda de un teatro viviente, más allá de la literatura, capaz de encantar y sacudir en primer lugar a los actores, y en consecuencia a los espectadores, Artaud pone su mirada sobre descripciones de la Peste en Marsella en el Setecientos. Lo impresiona el efecto “liberatorio” de hábitos, prejuicios y tabúes que la certeza de una muerte inminente produce en las personas. Se instaura una especie de “teatro” desesperado. Siempre Artaud escribe:

Entre el apestado que corre gritando detrás de sus propias alucinaciones, y el actor que se lanza a la búsqueda de la propia sensibilidad; entre el hombre que se inventa personajes en los cuales sin la peste no habría jamás pensado, y que los representa en medio de un público de cadáveres y de alienados en delirio, y el poeta que inventa intempestivamente los suyos y los confía a un público a su vez inerte o delirante, existen otras analogías que confirman la única verdad importante, y ponen las acciones del teatro, como la de la peste, sobre el plano de una auténtica epidemia.

La peste determina una situación límite. ¿Qué es lo que vuelve *límite* una situación? La crisis causada por la cesación del tiempo: una frontera más allá de la cual está la muerte. Por ejemplo: en un terremoto a una madre, frente al espectáculo de la muerte inminente del hijo, aprisionado por una viga caída, la crisis le desencadena insospechables energías y, levantándola con

¹⁴ A. ARTAUD, *El teatro y su doble y otros escritos teatrales*, Torino, Einaudi, 1968, p. 162 y p. 143 para las citaciones sucesivas.

el propio cuerpo, libera al hijo. De esta constatación nace el ejercicio de situación límite. La tesis es la siguiente: si el actor pudiera suscitar en sí tales situaciones límite, lograría destrozarse la red de nudos culturales que frenan su creatividad.

Volvamos a la antropología, donde encontramos testimonios de una especie de “técnica mental” ligada a la magia. De las ideas de Artaud vamos a las observaciones de Malinowski:

La magia provee al hombre primitivo un cierto número de actos rituales y de creencias bellas y acabadas, una precisa técnica mental y práctica que sirve para llenar las lagunas peligrosas de cada ocupación importante o en cada situación crítica. Ellas ponen al hombre a la altura de cumplir con confianza sus tareas importantes, de mantener su equilibrio y su integridad mental en los accesos de ira y en los espasmos del odio, del amor no correspondido, de la desesperación y de la ansiedad. La función de la magia es la de ritualizar el optimismo del hombre, de aumentar su fe en la victoria de la esperanza sobre el miedo. La magia expresa el valor mayor para el hombre de la confianza en relación con la duda, de la firmeza respecto a la irresolución, del optimismo respecto al pesimismo¹⁵.

Si sólo reemplazamos en este texto la palabra *magia* con *poesía*, encontramos una definición antropológica de lo que pensamos del teatro y de su función individual-social. Nuestro trabajo en el teatro está orientado hacia la creación de un lenguaje no literario, capaz de transmitir la partitura que los actores realizan, del tema pre-elegido, a través del vehículo de la emoción.

El actor explora su mundo interior, creando las imágenes-estímulo. Su trabajo es por una parte racional, en la construcción de las dramaturgias que ligan fragmentos de la realidad a productos de la imaginación. Por otra parte, es emocional, por el

¹⁵ B. MALINOWSKI, *Magia, Ciencia y Religión...cit.*, p. 94 y pp. 84-5 para las citas sucesivas.

correlato en los sentimientos de los elementos de esas dramaturgias. A un cierto punto del proceso y bajo la presión de la *urgencia*, su pensamiento comienza a operar casi totalmente por imágenes, hasta el momento en el cual la razón lógica deja casi de actuar: ha llegado a la imagen “concreta”. Solo una mínima parte de la razón gobierna: el “piloto”, o sea su conciencia de actor, que gestiona la situación. El actor se ha autoinducido una *situación límite* en la que *cree*: puede entonces, *crear*.

Para aclarar este proceso puede volver a ser útil Malinowski. Estudiando el comportamiento de los aborígenes de la Melanesia, observa que la magia aparece como una respuesta del hombre a aquello que no se alcanza a explicar. El cazador no encuentra presas, un hombre sano siente que le faltan fuerzas, un marinero no tiene vientos favorables. Todas situaciones que conducen a la inacción y a la muerte: situaciones límite. Sus conocimientos no le sirven más y entonces experimenta la impotencia. Pero debe cazar para comer, navegar para pescar, necesita fuerzas para trabajar. El deseo orgánico de alcanzar el fin deseado se hace obsesivo, en modo directamente proporcional a los obstáculos que encuentra. En su organismo aparece una tensión, producida por el ansia de alcanzar el objetivo y por el temor de no lograrlo. La tensión crece:

Obsesionado por la idea del fin deseado, lo ve y lo siente, y su organismo reproduce los actos sugeridos por la anticipación de la esperanza, dictados por la emoción de una pasión sentida con tanta violencia. El hombre, bajo la presión de la cólera impotente o dominado por un odio frustrante, cierra espontáneamente los puños y da golpes imaginarios al adversario [...] el amante que sufre por su bella inalcanzable e insensible la ve en sus visiones [...] suplica y exige sus favores, sintiéndose aceptado, apretándola sobre el pecho en sus sueños.

Todos hemos tenido la experiencia de momentos similares. La única cosa a la cual no podemos adaptarnos es a la inactividad, o sea la respuesta de nuestra razón a lo que se alcanza a explicar.

El organismo necesita liberar la tensión nerviosa. La adrenalina en la sangre debe ser quemada por el oxígeno: los músculos deben moverse. El cuerpo exige acción:

Estas reacciones de emoción oprimente o de deseo obsesivo son la respuesta natural del hombre a una situación de ese tipo, basada sobre un mecanismo psicofisiológico universal. Generan lo que podrían llamarse expresiones de la emoción prolongadas en actos y palabras, esto es los gestos amenazantes de ira impotente y las maldiciones, la espontánea proclamación del fin deseado en la imposibilidad de actuar prácticamente.

La diferencia reside en el hecho de que mientras en el aborígen, o en cualquiera que se encuentre preso de un *raptus*, estos procesos se desencadenan involuntariamente, nosotros actuamos con un método para inducirlos y gestionarlos por medio del teatro. Nuestra dificultad consiste en los bloqueos culturales que inhiben esta dinámica. La *situación límite* tiende a destruirlos, en un proceso que se puede describir siempre con las palabras de Malinowski:

[...] una fuerte experiencia emotiva, que se agota en un flujo puramente subjetivo de imágenes, palabras y actos de comportamiento, que deja la profundísima convicción de su realidad, como si se hubiera alcanzado un resultado práctico y positivo, como si algo hubiera sido creado por medio de un poder revelado al hombre.

O sea, que permite el aflorar del *pensamiento mítico*, a través del cual el actor simultáneamente *se conoce* y *a pesar suyo* transmite –más allá de la mediación del lenguaje convencional– enlazándose *inmediatamente* con la sensibilidad del espectador.

Los riesgos en la experimentación con la *situación límite*, son considerables. Es esencial que el contexto en el que se trabaja sea apropiado. En nuestro caso se ha siempre tratado de un grupo

formado por personas conscientes y capaces, muchas veces puestas a prueba, y por esto capaces de propiciar la búsqueda y, si es necesario, de contenerla.

Si, como pensamos, el teatro es otra cosa que la literatura y la puesta en escena de textos, el suyo es un territorio inmenso cuya exploración se ha iniciado apenas.

Agresividad, violencia o Buda en el desierto

Es necesario profundizar la noción de violencia, de la cual hacemos un uso brutal. Se cree que la agresividad es la agresión. Esta no tiene nada que ver. Sólo al límite, virtualmente, la agresividad se resuelve en agresión. Pero la agresión no tiene nada que ver con la realidad vital; es un acto existencial ligado a una relación imaginaria.

J: LACAN, El Seminario, Libro I

El teatro es siempre una cuestión de conflictos. Cuando surge la palabra *conflicto*, tendemos a asociarla a *violencia*, así como asociamos *violencia* a agresión, como explica Lacan, confundiendo agresión con agresividad. Como en el laboratorio teatral tenemos continuamente que trabajar con los conflictos, hemos estudiado sus características, fuentes y funcionamiento.

Condición humana y expresión del instinto de supervivencia, la especie ha refinado y desarrollado la violencia a lo largo de millones de años como respuesta a diversas exigencias endógenas y exógenas del individuo y del grupo. El “mecanismo” de la violencia se encuentra en lo que ha dado en llamarse ‘sistema límbico’, precisamente en la amígdala. A causa del hecho que prevalecen los circuitos que van desde ésta a la corteza, o sea nuestro ser consciente, cuando la tensión interna que sentimos “crecer” supera el nivel normal, nos encontramos constreñidos a asistir a la explosión de nuestra violencia como si fuéramos espectadores: “nos asalta”. “Otro” toma el control. Un “otro” que habita en mí y que se expresa a través de mi cuerpo, que “es” tanto como lo soy yo, al punto que se vuelve enteramente “yo”, sustituyéndome mientras dura el acceso. La jurisprudencia sabe algo de esto, al punto que ha inventado la fórmula

“enfermedad mental momentánea”, o si no “raptus”, para explicar crímenes cometidos por sujetos “normales”. Rapto: en el cerebro, la amígdala *secuestra* el comportamiento a la corteza superior.

Una cosa nos turba, y es la presencia del placer en este proceso. A cuanto parece matar es placentero. Mientras mata, el asesino goza de la agonía de su víctima. Más larga y atormentada la agonía, más profundo e intenso el placer, el cual tiene un preciso correlato sexual. Así también el placer de asistir a la agonía de personas y a la destrucción de cosas, la famosa *schadenfreude*, cotidianamente motivado a través de la exposición mediática pormenorizada de las desgracias ajenas, individuales o colectivas, próximas o lejanas. O bien con la invención de tales sucesos con los medios audiovisuales, donde ficción y realidad compiten hasta confundirse en una única fuente de estímulos, que calificamos “perversos” o “morbosos” sin dejar sin embargo de experimentarlos.

El símbolo religioso que muestra un hombre clavado pies y manos a una cruz, una de las torturas más atroces por intensidad y duración, ¿no requiere de alguna manera una respuesta de placer inconsciente a la vista de ese hombre que muere entre dolores espantosos?

La violencia desencadenada contra sí mismos por los flagelantes. El “castigo de la carne” para “liberar el alma” a través de torturas como latigazos, el cilicio, hambre, sed, frío, privaciones sexuales. Las “tentaciones demoníacas”, productoras de los placeres, ¿no habrán sido inventadas para justificar los actos de esa violencia, con el fin de procurar objetivamente placeres todavía más profundos? En efecto, la producción endorfinica aumenta en modo directamente proporcional a la cantidad de dolor. El dios justifica el automartirio y legitima las visiones y las sensaciones producidas en el cerebro, como consecuencia de la sobrecarga endorfinica. Las aspiraciones al martirio, al sufrimiento, son una evidencia en las religiones del desierto. Religiones nacidas casi para reflejar una naturaleza hostil hacia el hombre, con un Dios iracundo y vengativo como lo es el del Pentateuco. Por contraposición una naturaleza dulce inspira religiones de abandono y fusión con el cosmos como las

animistas de las selvas templadas o el budismo: es difícil imaginar a Buda en el desierto.

El uso de la violencia está presente también, en modo diverso, en las ceremonias iniciáticas de muchas culturas. Contra sí mismo, para dar muestra a la comunidad de la capacidad de soportar el dolor. Contra otros, para evidenciar la propia utilidad en la defensa y en la supervivencia de la comunidad. Es probable que la desaparición de tales ritos iniciáticos en la actual civilización tenga que ver con el origen de tantas dificultades juveniles. Han desaparecido los rituales, pero no su necesidad, por lo cual los jóvenes los crean por sí mismos. En vez de comprender o reorientar, la sociedad tiende a criminalizar y reprimir los comportamientos que de aquello resultan.

Todos nosotros, parte y expresión de la cultura occidental como somos, cumplimos continuamente en relación con la violencia una operación de represión, ilusionándonos, en el mejor de los casos, de poder cancelar con un trazo y buenas intenciones ese elemento esencial de nuestro ser, presente en la constitución ontogenética de la especie. El enmascaramiento de civilización que reviste nuestra idiosincrasia se ha vuelto verdadero arte dramático, representación de la comedia de la civilización donde cada uno tiene una parte, los gestos son cargados de significado, los comportamientos codificados. De esto vive gran parte de la industria del entretenimiento: se crean los contextos necesarios para asistir a las tragicomedias de las otras clases, en las varias series, *sit-coms*, *soap operas*, en el cine y en la televisión.

La ilusión de cancelar la violencia se revela sin embargo tantas veces al día, todas las veces que verificamos nuestra impotencia en el dar respuestas orgánicas y convincentes a las presiones de la realidad. Los etólogos han revelado el mecanismo del desplazamiento, en base al cual al no poder descargar sobre el objeto de mi ira la energía por ella suscitada, desvío sobre otro objeto mi violencia. Este mecanismo ha dado pasos de gigante, alcanzando niveles de gran arte.

El combate deportivo, alguna vez flor de sana agresividad, demasiado a menudo transformado hoy en comercio y batalla sobre las gradas de los estadios y fuera de ellos, donde los

fanáticos descargan sobre personas o cosas la energía acumulada por las frustraciones compulsivas.

La violencia del individuo es prohibida, pero legitimada por el estado que tiene el monopolio y la utiliza con fría brutalidad.

La cultura así nos ha impuesto un “doble vínculo” con la violencia. Es sin embargo evidente que el tabú hacia la violencia no la cancela. Aunque nadie sano de mente acepta que pudiera gozar matando o torturando, la potencialidad y la disponibilidad para hacerlo están dadas, en todo momento, en la profundidad de nuestro cerebro. Basta poco para desencadenarla, es cuestión de circunstancias dadas: cualquier situación individual o colectiva “justificada” o justificable socialmente, problemas “raciales” o “étnicos”, como nos muestra entre tantas otras la tragedia argentina y aquella terrible de la ex-Yugoslavia.

El conflicto como técnica de investigación

En el laboratorio teatral exploramos esta “fuerza oscura” con diversas técnicas de juego en situaciones imaginarias. Es la investigación *sobre y por medio* del conflicto.

En la situación imaginaria de conflicto, minuciosamente construida para que funcione en modo auténtico, los actores compiten. La etimología nos conforta: *com-petere*, “buscar juntos”; buscando juntos hacer surgir las “fuerzas oscuras”, para poderlas conocer y gobernar.

Fuerzas que son parte de nuestra herencia ontológica. Si no las conocemos, ilusionándonos de estar protegidos por el tabú social, estaremos siempre a su merced. Por medio del trabajo teatral tratamos de transformar el tabú en conciencia.

De lo cotidiano a lo extra-cotidiano

El conflicto es el motor de cada proceso vital, y es también el alma de cada situación dramática. El mecanismo que genera la dinámica teatral y devela sus secretos.

Para conocer el *hecho teatral*, primero observamos la vida cotidiana. En el laboratorio teatral se propone una

experimentación *in vitro* de una situación de conflicto verdadera, en la cual cada elemento ha sido aislado, analizado y *preparado*.

Enseguida surge el primer problema: que estamos condicionados, por la filogénesis y por la cultura, a la represión del conflicto. Nuestra fisiología tiende al reposo, al quieto vivir. Frente a cualquier situación de conflicto nuestra primera reacción se orienta hacia la dilación. Tratamos, de todos los modos posibles, de *evitarlo*. Nuestra psiquis es así un depósito de conflictos irresueltos, reprimidos, o sea olvidados, y olvidados de haber sido olvidados. También nuestras relaciones están llenas de conflictos encubiertos. Los afrontamos sólo cuando nos vemos obligados, de malagana y sin preparación: en consecuencia, resultamos maltrechos y frustrados.

He aquí nuestro problema: para poder afrontar el conflicto debemos superar nuestras propias resistencias psicofísicas y culturales. Debemos aceptar el hecho de que no decimos jamás lo que verdaderamente pensamos y que no actuamos jamás siguiendo el fluir natural de nuestros sentimientos. Como dice Jacques en *Como gustéis* de Shakespeare, el mundo es un teatro, donde tiene lugar permanentemente la representación de nuestras vidas. Si quisiéramos salir de los roles prefijados, o alterar el lenguaje de la representación, iremos en contra de la pesada censura social. Nos volveremos *locos* o *inadaptados* y seremos castigados con el manicomio o la cárcel, o con el ostracismo, la marginación.

La primera cosa con la que nos enfrenta esta práctica es la idea-imagen que tenemos de nosotros mismos. En el secreto de nuestras casas solemos tener la más alta idea-imagen posible de nosotros: a nosotros lo mejor, la mayor positividad, a los otros lo peor. En el film de nuestra vida somos los buenos y bellos, en perpetuo combate contra los feos y malos.

Con la compleja simplicidad de las reglas del Método el trabajo sobre el conflicto muestra quien, y qué somos verdaderamente, porque se desenvuelve frente a testigos-observadores, quienes nos ayudan a conocer el grado de verdad que media entre lo que declaramos y lo que verdaderamente somos.

Ficción como invención y juego

El teatro es ficción. La palabra ficción, sin embargo, tiene muchos significados. No implica necesariamente, obligatoriamente, simulación o representación. Ficción significa también *invención*. De Stanislavsky en adelante podemos entender el teatro no solo como representación, “espejo de la vida”, sino como invención de una vida más consciente, más lúcida. Justamente porque el teatro es ficción, podemos permitirnos experimentar con la verdad: “La verdad más bella no beneficia a nadie [...] si no llega a ser experiencia interior y personalísima del individuo. Cada respuesta unívoca y “clara”, como se suele decir, se detiene siempre en la mente, y sólo en rarísimos casos llega hasta el corazón. No nos hace falta “saber” la verdad, sino hacerla experiencia”¹⁶.

En la ficción del teatro, podemos experimentar libremente y testimoniar nuestra humanidad.

El teatro es juego.

Como juegan el niño y el artista, así el fuego eternamente vivo juega, construye y destruye en plena inocencia [...] Tanto el niño tira lejos su juguete, tanto lo retoma, por inocente capricho. Y apenas construye, enlaza, adapta y forma obedeciendo a una ley y en base a un orden íntimo. Solamente el hombre estético puede contemplar el mundo de esta manera: él ha experimentado en el artista y en el surgir de la obra de arte, en qué medida la contienda de la pluralidad pueda todavía portar en sí la ley y el derecho, en qué medida el artista pueda contemplar su obra y actuar en ella, en qué medida necesidad y juego, contraste y armonía deban acoplarse para generar la obra de arte¹⁷.

¹⁶ C.G. JUNG, *El problema del inconsciente ...cit.*, p. XXV.

¹⁷ F. NIETZSCHE, *La filosofía en la época trágica de los griegos y Escritos del 1870 al 1873*, Milán, Adelphi, 1980, vol. III, tomo II de Id., *Opere*, pp. 300-01.

Homo-ludens. Es casual que la palabra que, en inglés, en francés, en alemán, define el *arte* del actor se refiere al juego: *to play, jouer, spielen*? Un hilo rojo liga, con técnicas misteriosas a desvelar, las principales actividades del ser humano: son todas atribuibles al juego. Jugando se aprende y se entretiene. Quizás la creación, el acto de crear, es el juego más alto, en cuanto sintetiza todas las fuerzas del ser y las proyecta sobre la humanidad. Gobernado por la razón del corazón el juego se vuelve poesía. Controlado por la *Ratio* es especulación, manipulación, búsqueda del poder.

Estudiando la conformación del cerebro observamos que los dos hemisferios están sólidamente conectados horizontalmente a través del *cuero calloso*, y esto hace posible el funcionamiento holístico. Ahora, a esta estrecha comunicación horizontal entre los hemisferios *no corresponde* una conexión a la par *transversal* entre los estratos inferiores –la amígdala, que gobierna las principales funciones vitales y las emociones– y los superiores, la corteza. En síntesis: una parte del cerebro, la que corresponde a mi conciencia, con la que me encuentro escribiendo ahora, no sabe qué “piensa”, qué “hace” la otra, la profunda y antigua. Una paradójal incomunicabilidad transversal entre los estratos que, comparada con la estrecha comunicación horizontal bi-hemisférica, hace surgir una duda bien motivada: la evolución de la especie continua.

Hay otros casos en algún modo similares. Los etólogos nos explican que, en los canguros, vecinos a nuestra especie más que los simios, el *cuero calloso* no existe, al contrario que en todos los otros animales. Se puede decir que en el canguro la mano izquierda no sabe lo que hace la derecha. Esto no impide al canguro vivir, así como sobreviven perfectamente muchas personas que han sufrido daños a esta conexión.

La *ausencia* de tal conexión transversal no puede no provocar una seria reflexión. El aislamiento entre los estratos del cerebro, funcionando uno en el desconocimiento de los otros, ¿no puede ser quizás la causa de muchas enfermedades individuales y sociales? Cuando, por ejemplo, el pánico se apodera de un grupo de personas, son sus amígdalas las que los gobiernan, en total ausencia de autoconciencia. Pensemos en las paranoias colectivas

instauradas para permitir regimenes dictatoriales. O bien en la guerra, o en los fanatismos de cualquier tipo.

He aquí uno de los elementos fundamentales de nuestra búsqueda y de nuestra práctica: la intuición que el trabajo necesario para producir el *status* poético, el juego, sea una concreta posibilidad de realizar esa conexión *faltante* en la evolución. En modo precario, pero no por ello menos eficaz. En el *status* poético la amígdala dialoga con la corteza a través de todos los estratos: el pensamiento se hace sentimiento y acción, y se vuelve instantáneamente gesto. Pensar en acción, decimos en el laboratorio teatral. No más filtrados por condicionamientos culturales, los impulsos corren entre cerebro y cuerpo, generando imágenes-emociones originales, al mismo tiempo arcaicas y contemporáneas, íntimas y sociales. La técnica es el dique y el canal, al mismo tiempo río y flujo, fundida en la expresión que alcanza al espectador, traspasando sus mecanismos de defensa, onda de energía que desencadena en él, por simpatía, un proceso similar.

Como para confortar estas reflexiones, Joseph LeDoux concluye un estudio reciente acerca del ‘cerebro emocional’ con estas palabras:

Por ahora, la influencia de la amígdala sobre la corteza es superior a la de la corteza sobre la amígdala, y la excitación emocional logra dominar y controlar el pensamiento. En todos los mamíferos, los circuitos que van de la amígdala a la corteza prevalen sobre los de sentido opuesto. Mientras los pensamientos activan fácilmente las emociones (a través de la amígdala) no somos bastante capaces de aplacarlas (apagando la amígdala) y a bien poco sirve repetirse de acabar ya de estar ansiosos o deprimidos. En tanto, es evidente que las conexiones entre corteza y amígdala son más consistentes en los primates que en los demás animales (...) La mayor conectividad entre amígdala y corteza se refiere a las fibras que

van en ambos sentidos: si los circuitos debieran equilibrarse, en vez que en el dominio del conocimiento cortical sobre los centros de emoción, la lucha entre pensamiento y emoción podría resolverse en una integración más armoniosa entre razón y pasión¹⁸

La leyenda del Método

Cada vez que cuento como nos ha llegado la *buena nueva* del Método y como se ha vuelto lo que ahora es en nuestra práctica, me doy cuenta de que la historia se asemeja a una leyenda. A medida que el tiempo pasa la cuestión se complica, con la llegada de nuevos personajes, descubrimientos, tomas de posición: se trata de una leyenda viva, todavía en evolución. Es una historia que recuerda a Borges: el caso de las ediciones de los textos de Stanislavsky, discordantes entre sí según los idiomas y las ocasiones en los que fueron publicados, parece copiar aquella de Tlön, Uqbar y Orbis Tertius¹⁹.

El secreto del arte escondido en el actor, que ahora pareciera ser más correcto denominar *performer* para diferenciar al que crea del que representa. Nosotros continuaremos prefiriendo *actor* al anglicismo: si el actor no crea, no nos interesa. Como un Santo Grial el secreto sigue huyendo, vanamente buscado por teatrantes y estudiosos. Quizás porque está más allá: un más allá donde *graal*, traducido del céltico, significa simplemente *cáliz*. Una simplicidad por cierto engañosa, porque no existe nada más difícil de alcanzar.

Entre la niebla de la leyenda aparece William Layton. De él se cuenta que formó parte del mítico Group Theatre, lugar de la *intelighenzia* de la izquierda teatral americana, que reunía, entre otros, talentos de la talla de Clifford Odets, Sanford Maisner, Elia Kazan: los fundadores del teatro contemporáneo americano. La

¹⁸ Joseph LeDoux, *Il cervello emotivo*, Milan, Baldini&Castoldi, 1998 pp312

¹⁹ Del cuento de J.L.: BORGES, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, una región que aparece y desaparece en ediciones diversas de la Enciclopedia Británica; ver *Ficciones* [1944], o en D. PORZIO (a. c. de), *Todas las obras, Milán*, Mondadori, 1984, vol. I.

historia en parte es conocida, pero conviene aquí resumirla enriqueciéndola de particulares todavía inéditos, a cuanto sabemos. La leyenda refiere el encuentro fulminante entre los pequeños teatros independientes estadounidenses y el Teatro de Arte de Stanislavsky de gira en Nueva York, en los años Veinte. Un teatro sin *prima donnas*, donde desde el primero al último de los actores la calidad era altísima. El teatro americano anclado a los *clichés* vieja Europa, a la gestualidad ochocentista, descubría en los artistas rusos una capacidad de verosimilitud y de verdad que iba de acuerdo con los ideales bolcheviques que ellos encarnaban, quizás a su pesar. De este enamoramiento nacen la pasión –y el business– y el nombre del Método, para distinguir la práctica americana del “sistema” de Stanislavsky.

En enero de 1923, cuando Stanislavsky desembarcó en los Estados Unidos con la compañía del Teatro de Arte, el teatro americano se presentaba como una organización estrictamente comercial en manos de pocos empresarios que desde Nueva York dirigían el complejo productivo total, decidiendo la formación de las compañías, las obras a montar y las salas en las que presentar las producciones en todo el país [...] Las compañías, por su parte, se armaban casi siempre para producir un solo espectáculo: cuando las puestas terminaban porque el espectáculo no estaba a la altura de atraer un público capaz de procurar una ganancia adecuada, la compañía se disolvía y cada actor, abandonado a sí mismo, debía buscarse un nuevo papel en alguna otra producción. Este sistema desalentaba obviamente el nacimiento de un trabajo de grupo. Los ensayos debían ser estrictamente limitados, por motivos económicos, y esto volvía imposible alcanzar una verdadera integración del grupo de intérpretes. Cada actor, entonces, no tenía

ninguna posibilidad de trabajar con los mismos colegas en más de una obra y sabía bien que sólo su capacidad de lucirse personalmente en el espectáculo que recitaba podía garantizarle un nuevo papel en otra compañía. Por eso, más que a colaborar con los colegas en el escenario, tendía a exhibir sus propias dotes individuales, sin cuidarse del efecto conjunto de la recitación del grupo²⁰.

Sobre la onda del entusiasmo suscitado por los actores rusos se trata de organizar compañías modeladas sobre el ejemplo del Teatro de Arte, y se proyecta hasta un laboratorio que se confiaría al mismo Stanislavsky. Pero es necesario esperar la intervención de Rikard Boleslavskij, ex-alumno del Primer Estudio de Moscú, para ver trasplantado en América el “sistema” del maestro fundador.

Ya en Nueva York desde 1922, Boleslavskij difunde los principios teóricos del “sistema” en la cultura teatral americana, antes de abrir en el '24 el American Laboratory Theatre con la colaboración de Marija Uspenskaja – un tiempo alumna de Sulerzickij y de Vachtangov – que había decidido permanecer en los Estados Unidos al término de la tournée del Teatro d'Arte. La enseñanza del American Laboratory Theatre refleja plenamente el “sistema” tal como era definido en el Primer Estudio de Stanislavsky: trabajo sobre la relajación y la concentración, ejercicios sobre la irradiación del *prana*, la memoria emotiva, la imaginación, etc. Se insiste sobretodo sobre la distinción entre el actor “de oficio” y el actor “de arte”, y sobre la actuación fundada sobre la identificación emotiva.

De los cursos de Boleslavskij participan, entre tantos jóvenes alumnos, Lee Strasberg, Stella Adler y Harold Clurman que, de aquella experiencia, y de la frecuentación de los pequeños teatros independientes, extrajeron linfa para fundar en 1931 una compañía propia estable y preparada para trabajar siempre con un

²⁰ C. VICENTINI, “Las aventuras del sistema en los Estados Unidos”, en M. GORDON, *El sistema de Stanislavskij. De los experimentos del Teatro de Arte a las técnicas del Actors' Studio*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 151-52.

mismo grupo de actores: el Group Theatre. Por años la compañía ejerce un rol fundamental en la vida teatral y cinematográfica de los Estados Unidos, a través del training impartido a los actores y las obras presentadas. Al principio Strasberg, a cargo de la formación de actores, adhiere a las lecciones de Stanislavsky a través de las experiencias de exalumnos emigrados, búsqueda de testimonios, ensayos y escritos de diversa naturaleza en idioma original que pudieran rendir cuenta también del empeño de Mejerchold, Vachtangov, Michail Cechov. Se retoman algunos principios ya experimentados en el American Laboratory Theatre, sobretodo el trabajo sobre la relajación y la concentración, sobre la memoria sensorial y emotiva. Poco a poco las cosas se complican: comienzan no sólo las divergencias de Stanislavsky y de Boleslavskij, sino también las primeras incomprendiones internas, sobretodo los malestares provocados por el “doloroso” trabajo sobre las emociones o la acusación de escaso valor práctico de aquella exasperada experimentación. Hasta la crisis y la ruptura del '34 cuando Clurman y la Adler, después de haber encontrado a Stanislavsky en París, informan a los compañeros que la búsqueda del maestro ha tomado ahora una nueva vía y que el trabajo de Strasberg parece superado. Esto, entre otras cosas, señala el pasaje definitivo del “sistema” al Método de actuación, fijado dogmáticamente por Strasberg.

Cuando el Group Theatre se disuelve lleno de deudas, en el 1941, también los destinos están señalados. Su herencia pasa al Dramatic Workshop de Erwin Piscator y después, significativamente, al cine hollywoodiano. Elia Kazan, Robert Lewis y Cheryl Crawford –sólo más tarde se agregará Lee Strasberg- fundan en el '47 el Actors' Studio, donde se enseña la lección Stanislavskyana a la americana. En realidad, se asiste a una verdadera fragmentación, una múltiple toma de posiciones divergentes: cada uno se siente el depositario del “auténtico” e indiscutible verbo salido del Teatro de Arte. Para Strasberg, que se vanagloria de su “infidelidad” en cuanto “proseguidor” y no simple continuador, “el perno de la distinción entre Sistema y Método consistía en la reformulación de un procedimiento clave de la impostación Stanislavskyana: el uso de las “circunstancias

dadas” y del “sí mágico”²¹. En consecuencia, entre otras cosas el actor de Strasberg no se pone en relación con las circunstancias de la pieza, sino con el comportamiento del personaje. El trabajo toma así una orientación que en algún modo parece aproximarse a los métodos del psicoanálisis: recuperar las experiencias interiores para poderlas reutilizar sobre la escena, remover los bloques que impiden al actor manifestar los diversos fragmentos que emergen de su profundidad, etc.²²

En los años cincuenta y sesenta no escasean polémicas. Las leyendas en efecto necesitan héroes y contrastes: pues bien, William Layton es un héroe. Pone en tela de juicio la extrema dependencia que tiende a determinarse entre el maestro y los alumnos, semejante a la que se crea entre psicoanalista y paciente: es el maestro quien posee la llave de la creatividad del alumno, el cual no es estimulado a buscar nuevos lenguajes, sino a incorporar un único modelo de actuación “naturalista”, útil para trabajar en el mercado mediático y sólo para él. La dependencia tiene también un aspecto económico no indiferente, si bien antipático: si para crear dependes de mí, me debes pagar. Layton reconoce la calidad y la eficacia del trabajo del Actors’ Studio. Todavía siente que ese tipo de dependencia está en contradicción con la ética Stanislavskyana, de cuya escuela en lugar de un solo modelo salieron prácticas entre sí fuertemente contradictorias, como las de Mejerchold, Vachtangov o Michael Chejov. Layton busca una práctica que permita al alumno organizar sus propios materiales –lo vivido, memoria emotiva y sentimientos, imágenes y contenidos psíquicos- en una estructura codificada que le sea posible *gobernar*²³ en autonomía. El maestro intervendrá, con críticas y estímulos, sobre la *estructura codificada* y ya no más sobre la estructura psíquica del alumno. El cual puede referir el análisis del maestro a compartimientos precisos de la estructura por él mismo creada. Menor dependencia de parte del alumno

²¹ Ivi, p. 175.

²² Cfr., además del citado ensayo de Vicentini, los escritos de L. STRASBERG, *El sueño de una pasión*, Milán, Ubulibri, 1990, y

El trabajo en el Actors’ Studio [*Strasberg at the Actors’ Studio*, 1965], Paris, Gallimard, 1969

²³ A *comandar* preferimos *gobernar* porque expresa más claramente el concepto de dirección solidaria y colaborativa que el actor debe lograr crear con las fuerzas actuantes sobre sí mismo. Se guía como se gobierna un velero, organizando las fuerzas contrastantes de los vientos, las mareas, las velas y el timón.

entonces, y mayor eficacia pedagógica en una dirección ética que compartimos, en cuanto el alumno es puesto en condiciones de poder gestionar “democráticamente” la relación con su propio psiquismo y con la autoridad del maestro.

Luego, separándose de todo y de todos, nuestro héroe –por razones que sería interesante profundizar- emigra a España, y se da a la difícil misión de educar con el Método decenas de actores en el Teatro Estudio Madrid. Para vivir acepta también partes en los westerns que se filman en Almería.

Uno de sus alumnos más brillantes es Antonio Llopis. Junto a Renzo Casali y Liliana Duca –argentinos sobrevivientes del '68 de Praga, donde han estudiado teatro en la Universidad Carolingia – funda en Madrid un Centro Dramático, en el cual Layton será maestro del Método. Casali y Duca son sus alumnos y a su vez imparten a las decenas de interesados que se congregan lecciones de escenografía, dramaturgia y dirección. Se alcanzan a poner en escena algunos trabajos, pero después de un año el Centro será cerrado por las autoridades franquistas, con el argumento de “sospechoso de actividad subversiva”. Vueltos a la Argentina, Duca, Casali y Llopis inauguran en 1969 en Buenos Aires un nuevo Centro Dramático: proponen una renovación del teatro, el Método aprendido con Layton será momento central de la actividad pedagógica. Después de un año Llopis retorna a España. El Centro Dramático se convertirá en Comuna Baires en el 1972. Layton muere en Madrid en 1995.

Otra figura que surge de las nieblas de la historia: Heddy Crilla, vienesa emigrada en Argentina escapando del nazismo. Se cuenta que ha sido alumna de Stanislavsky. En Buenos Aires, en los primeros años de postguerra, educa una generación entera de gente de teatro. Es en este ámbito que se forman Rodríguez Arias, Jorge Lavelli, Víctor García, los cuales sucesivamente emigrados a Francia estarán entre los más importantes artífices del renacimiento teatral parisino.

Yo no amaba el teatro tradicional. Adolescente, mis padres me llevaban cada tanto: rechazaba el olor mohoso y rancio de los espacios cerrados donde no entra nunca el sol, el maquillaje pesado, la elocuencia prolija, los movimientos afectados. En mi

memoria había inscripta otra imagen: vuelvo de la escuela a casa y veo, apoyadas sobre los muros externos, grandes máscaras que me miran fijo. Era carnaval y mis padres preparaban una fiesta. Me ha quedado la sorpresa, las expresiones fijas, los ojos locos en el viento incesante.

Tenía diecinueve años y hacía el servicio militar en la Patagonia cuando fundé mi primer grupo teatral. Comodoro Rivadavia era una metrópoli, si se piensa en la inmensidad patagónica. En el café contiguo al Coliseo, el único cinematógrafo, se mantenían largas discusiones nocturnas entre ríos de ginebra y cigarrillos negros, sobre Rosa Luxemburg y la acumulación del capital, Charlie Parker y Roberto Goyeneche, la literatura sudamericana y la universal y los films que proyectábamos en el cineforum que habíamos creado. Nace la idea de fundar una comunidad artística. La comunidad no se hizo. El grupo teatral sí, y produjo un espectáculo que ya entonces contenía las instancias que todavía cultivo. Acto teatral como laboratorio existencial de búsqueda y desafío, entre actor y personaje y entre personaje y espectador. Dramaturgia de corte cinematográfico. Disolución de la separación entre actores y espectadores. El actor y el grupo como sujetos políticos. Lo interesante es que a fin de los años '60 en Comodoro Rivadavia nada se sabía de las experiencias de Grotowski o del Living Theatre. Respirábamos, en aquella tierra desolada, el espíritu del tiempo. Yura Simonato había sido uno de mis actores y vino a vivir conmigo, junto a otros patagónicos, en la casa que alquilé seguidamente en Buenos Aires. Un día me cuenta que había conocido un grupo de personas muy especiales. Hacían "teatro laboratorio". Había chicas estupendas y buscaban nuevos participantes.

Lo que me convenció del Centro Dramático fue que se practicaba el teatro como laboratorio para una vida nueva, con principios éticos que ponían al arte como centro focal de la existencia humana. Una de las actividades del Centro, por otra parte, instrumento para el financiamiento del grupo, consistía en la edición de una revista de teatro: "Teatro '70". La búsqueda de material para la revista me lleva a un nuevo encuentro: Jerzy Grotowski. Una abarrotada conferencia, el *tout* Buenos Aires

teatral participa. La traductora de la embajada no comprende ni el pensamiento ni el lenguaje de Grotowski, y termino traduciendo. Pregunta maligna: “¿Usted sabe, que su pasaje ha sido pagado por una dictadura militar?”. Silencio embarazado en la platea. El hombre delgado y dulce responde: “¿Usted lo usa, el teléfono?” Y luego: “¿Cuál es la importancia de su teatro, siendo que se dirige a un tan escaso número de espectadores?”. El hombre delgado sonríe socarronamente, detrás de los anteojos de gruesos lentes: “El hecho que yo estoy aquí”.

Una frase de Grotowski me impresionó: “Destruir en mis compañeros el actor”. ¿Usar el teatro para destruir la mentira?

De hecho, en el Centro el Método Layton se aplicaba no sólo para la formación en la técnica actoral, sino también como práctica de autoconciencia. La experiencia del Teatr Laboratorium –que conocíamos a través del libro *Por un teatro pobre*– confluía con el Método en la práctica de una utopía: que el teatro fuese un arma de lucha, contra la mediocridad en el teatro en cuanto síntoma del cuerpo social enfermo. El método se vuelve instrumento para formar el *hombre nuevo*. Las críticas a los resultados de las improvisaciones no se refieren sólo a la técnica teatral, sino también a la interiorización de la cultura dominante que el actor expresa a través de la acción. Se requiere coherencia entre pensamiento y acción, entre vida pública y privada. Bajo la influencia de la experiencia del Living Theatre, por una parte, o de las Comunas berlinesas K1 y K2, se funda el grupo comunitario que será la Comuna Baires. Un día funesto del '74 un “grupo de tareas” de la alianza anticomunista argentina me secuestra en pleno día, me somete a torturas, telefona a la Comuna para advertir que me tenían y que no hicieran nada. La Comuna se disuelve: ya liberado, aunque maltrecho, se realiza una asamblea: el líder dice que había que irse, a Europa. Yo, junto a Cora, nos oponemos. En Italia, digo, la Comuna morirá. Nos separamos.

El 15 de marzo de 1974, en Buenos Aires, el mismo día en que la Comuna Baires se embarca hacia Italia, fundamos Comuna Núcleo. Hasta ese momento habíamos sido actores. Nos volvimos pedagogos y directores, para formar nuestros futuros actores. Re-estudiamos el Método. Queríamos profundizar su sustancia

originaria, de sistema de indagación sobre la situación dramática, de trabajo del actor sobre sí mismo. Se vuelve a Stanislavsky, de quién la editorial Quetzal reedita las obras. Frecuentamos un Seminario de Strasberg en el Teatro San Martín, releemos a Michail Cechov, Artaud, Vachtangov.

Vuelve a aflorar e introducimos en el Método una experiencia que hice en la adolescencia, en un grupo que practicaba Gurdjeff: el trabajo implacable sobre sí mismo para aumentar la autoconciencia. En un sótano hacer ejercicios con la memoria, con el silencio, con el movimiento, con el recorrido de las emociones, con la percepción del tiempo y del espacio, con los procesos asociativos de la mente. Abandoné cuando me pareció percibir una cierta deriva fascistoide en las indicaciones que provenían de un gurú no identificable. Pero el valor de la experiencia quedó y pudo ser recuperado.

En el grupo apenas fundado buscábamos explicaciones concretas a las intuiciones de nuestros maestros, a la luz de los nuevos conocimientos en las ciencias humanas y en la neurofisiología. Nos dábamos cuenta de la importancia de la cualidad del contexto de trabajo en la profundización de los resultados: somos un grupo con un alma común y objetivos múltiples, como fue grupo el de Stanislavsky y el de Vachtangov, y como lo había sido la Comuna Baires. Donde actores entre ellos solidarios y comprometidos garantizan la seguridad del proceso creativo. Actores entre actores, a la par, donde director o pedagogo son funciones, no roles fijos.

Hasta aquel momento el Método había sido más que nada una técnica para resolver los problemas que presentaban la “construcción” y la gestión de los personajes propuestos en los textos. El texto era el punto de partida, los elementos que describían los personajes se deducían de las indicaciones, directas o indirectas, dadas por el autor. Hay quien discute esto, sosteniendo que el Método es sobretodo training, y que no sirve o no debe servir al uso escénico. Para nosotros se ha vuelto lenguaje de trabajo, training de improvisación, instrumento de análisis y gestión escénica. Nuestro teatro se basa, sobretodo, en el trabajo del actor sobre sí mismo y junto a los otros actores: buscamos el actor-poeta.

Comprendemos que el Método puede funcionar al contrario, cuando en vez de construir un personaje a partir de un texto escrito, es el actor quien inventa el personaje a partir de sus propios materiales. En el trabajo de improvisación se crean las situaciones. La interacción de éstas da lugar a la obra. Director y dramaturgo intervienen durante todas las fases. La idea de este funcionamiento al revés viene de la combinación del Método como training con el trabajo sobre las secuencias de movimiento y el entrenamiento individual del actor. Una influencia importante para este proceso fue el encuentro con la práctica del Odin Teatret de Eugenio Barba. Ya en el 1975 sobre la revista “Cultura”, fundada por nuestro grupo, habíamos publicado, primeros en América Latina, una extensa monografía sobre el Odin.

Habíamos trabajado hasta entonces con la prioridad heredada de nuestros maestros Duca y Casali. Había sí un trabajo corporal, guiado en el Centro por Liliana Duca, dirigido tanto a la danza como a la búsqueda de la armonía y a la biomecánica. El trabajo individual era entendido más como gimnasia y preparación física para el espectáculo que como búsqueda, elemento fundamental restaba el Método antes que nada y, sobre todo. En el laboratorio de Barba en cambio cada actor realizaba un entrenamiento individual, pero no parecía haber huellas de trabajo sobre las emociones, sobre el psiquismo del actor o del personaje. Para uno que declaraba inspirarse a Stanislavsky nos parecía paradójal, pero los resultados extraordinarios del trabajo de profundización sobre las “acciones físicas”, la calidad de la presencia escénica de sus actores, de nos empujaron a la reflexión y al estudio de aquella experiencia. En efecto en la refundación ferraresa de Núcleo imprimamos el trabajo de los nuevos actores sobre el entrenamiento individual. Continuábamos también el trabajo con el Método: buscábamos una síntesis. Sobre la cual continuamos siempre el trabajo. De lo externo hacia lo interno: de los gestos orgánicos que componen la secuencia emerge la sombra de un *otro*. Con el Método se hilvana la creación de la estructura interna, la personalidad del *otro*. Del *como hace* al *como siente*, del *como siente* al *como piensa*: del interno hacia lo externo. De la sombra aparece el personaje.

Digresión introductoria acerca del concepto de improvisación

O bien el arte de repetir un millón de veces el mismo gesto y que sea cada vez nuevo.

Louis Armstrong acomete un solo en el *Tiger Rag* por milésima vez. Es el mismo arreglo para él y sus Five Stars. Sin embargo, toca en modo nuevo. El acuerdo del grupo construido sobre una partitura precisa da a cada participante la seguridad anticipada que le permite improvisar, y el resultado está dado por frases nuevas que se basan en apoyos previstos como elementos del tema. Todo parecería sugerir que esta sumisión habría determinado un parecido entre todas las improvisaciones sobre un tema dado. Al contrario, su capacidad imaginativa permite al jazzista tocar infinitas veces el mismo tema sin repetirlo ni repetirse. Ciertos musicólogos proclaman que el jazz no es música, si darse cuenta de la verdad que expresan: no es la música atemporal, inmutable, distante del autor muerto y lejano. En el jazz la música nace y muere instantáneamente.

La música es un producto musical, el jazz es un producto poético.

Esta antinomia estético-poética aparece con el surrealismo, que destruye el lenguaje mediato y exige una expresión inmediatamente poética. Y en el jazz existe la misma urgencia de inmediatez creadora.

Existe también en el jazz la improvisación entendida como la “escritura automática” del surrealismo, en la cual no hay orden o esquema anterior. Pero la anarquía de este tipo de improvisación la malogra casi siempre. Creo que el jazzista se someta al esquema porque ve, como en las reglas de cualquier juego, un trampolín para llegar a la libertad total.

Tal vez esta digresión jazzística haya servido para esclarecer lo que entendemos por improvisación en el teatro: la creación de un esquema fijo para el desarrollo del espectáculo, donde todos los elementos de la puesta en escena hayan sido precedentemente discutidos, ensayados y establecidos. Cada actor a su vez ha preparado su parte individual en la cual justifica orgánicamente cada movimiento, cada expresión, cada gesto.

Cada vez que se presenta el espectáculo, se desarrolla exactamente el mismo esquema, al milímetro y al segundo. Pero los actores son nuevos cada día, llegan al trabajo modificados respecto al día precedente. Y aunque las partes sean las mismas, e idénticas las imágenes emotivas y sensorias que las constituyen, el encuentro de tales imágenes con el ambiente externo las transforma, y da a los gestos idéntico significado (condición necesaria para la legibilidad del espectáculo) aunque diferente en cuanto influenciado por la circunstancia.

La práctica: el ejercicio de improvisación

El ejercicio consiste en la creación de una *situación imaginaria* de conflicto actuada con “materiales verdaderos”, tanto verdaderos cuanto la preparación lo haga posible: mas verdades logren encontrar los actores durante ésta y transformarlas en material que se pueda expresar en la improvisación, más creíble resultará el conflicto. Entre la programación del ejercicio y su realización transcurren algunos días, durante los cuales separada e individualmente los actores crean y prueban la preparación. La situación típica es un encuentro entre dos actores, que serán respectivamente *protagonista* y *antagonista*. El protagonista pide, el antagonista niega. Cada actor escribe un preciso protocolo de preparación, que integra su diario de trabajo.

La preparación

La preparación comprende tres factores esenciales para la improvisación: la *situación*, las *relaciones* y las *motivaciones*. La *situación* hace referencia al lugar y la hora, que pueden ser reales o imaginarios. En los dos casos el espacio será delimitado y acomodado de común acuerdo. *Relaciones* y *motivaciones* son analizadas en capítulos específicos.

Juan y María, actores, se encuentran para preparar un ejercicio. Juan será protagonista y María antagonista. Eligen

juntos el *deseo* y formulan el *pedido*. Juan pedirá: “Dame un beso sobre los labios”. María negará. Como en el ejercicio es siempre el antagonista quien se encuentra ya en el lugar, el espacio de juego se llama *casa* (en sentido metafórico). Determinan entonces la *casa* y la *hora* en la cual tendrá lugar el conflicto: será el claro de un bosque, a medianoche. Habrá luna llena. El protagonista viene siempre desde fuera. Deciden cual será la *relación social* que tendrán durante el ejercicio, de la cual referiremos seguidamente.

Todos los demás elementos los prepararán separadamente.

Desde ese momento, hasta la realización, deben preparar individualmente

<i>Juan (protagonista)</i>	<i>María (antagonista)</i>
Relación social	Relación social
Relación emocional	Relación emocional
Relación ético-filosófica	Relación ético-filosófica
Relación ambiental	Relación ambiental
Por qué sí secreto	Por qué no secreto
Por qué si abierto	Por qué no abierto
Razón para venir	Actividad
Estado de ánimo	Estado de ánimo
Telón	Telón

Para mostrar con mas claridad como se prepara y se desarrolla el ejercicio, lo haremos en dos modos diferentes. La descripción que hace *María* del ejercicio viene en forma de un extracto de su diario de trabajo. El rol de Juan en cambio se presenta en un modo mas técnico, con explicaciones de los varios aspectos del trabajo de preparación.

Del diario de trabajo de María

Reproducimos una descripción de este ejercicio “del lado de María”. El protocolo muestra cómo el trabajo con el Método lleva a buscar y a confrontarse con la verdad, cómo transformarla en material poético, y cómo se adquiere un entrenamiento para

governar este proceso con la necesaria distancia. Hay expresiones del lenguaje del Método que hemos puesto entre comillas y que serán aclaradas más adelante.

Llegará. Estoy en el bosque, es medianoche. Y al mismo tiempo estoy en la sala del Teatro. Me preparo. Espero a Juan que me pedirá un beso y yo se lo debo negar. Estoy en el claro del bosque a medianoche también para estar sola, y haré un ritual para que mi padre se cure. Tengo el cuerpo entumecido y para complicar las cosas me vino la menstruación. Pero es sangre sacrificial, mi cuerpo no podría estar mejor preparado para un rito. Camino sobre la tarima con los pies desnudos y trato de transformar las percepciones, las señales del piso corresponden a la tierra desnuda. En mi trabajo todo comienza siempre por los pies. Los ruidos de la calle llegan amortiguados, puedo escucharlos como si fueran las hojas de los árboles en el viento de la noche: después de los pies, las orejas. Después los ojos, la luz blanca de la lámpara de cuarzo es la Luna. De la memoria me llega la imagen de la Luna llena del mes pasado en la montaña, grande como un abismo y terrible. Siento como la energía de este cuerpo celeste está en mí, como es cómplice de mi fisiología especialmente hoy, día del tributo de sangre. Mientras camino trazo los límites del espacio que habíamos apenas determinado con Juan. Fijo el punto en el cual aparecerá su cara para el “primer contacto”, el punto donde aceptaré verlo y donde me sorprenderé, porque es la última persona que debería esperarme aquí en el bosque y a esta hora. Me siento y preparo. Cosa extraña siempre, “preparar”: es como templar el instrumento que he decidido ser para tocar esta particular música. Debo armonizarme

con Juan y conmigo misma en esta dimensión singular que he elegido para mí por hoy, para aquí y ahora.

¿Qué es para mi Juan? Hemos acordado, como “relación social”: compañeros de trabajo, yo más vieja. Te creo, tengo diez años más que vos en este teatro. Diez años son una entera vida, en un grupo de teatro. Cada día un viaje en el tiempo, en el espacio y en la historia junto a otros diez y en la misma soledad. Escasas barreras entre lo privado y lo público, entre cotidiano y trascendente. Estoy divagando. Imágenes de Juan. Ese aire de sabelotodo con el que trata de protegerse. Por qué les es tan difícil a los hombres decir no lo sé, no sé como se hace. Da ternura. Ese día en que había que cambiar el viejo linóleo del ingreso, Juan estaba hacía poco entre nosotros, y de golpe dice lo hago yo. Impresiona: ponerse a disposición sin cálculo: pero esto pertenece a la “relación ético-filosófica”. Me quedo en la social y fijo la imagen, él en pie de frente al linóleo con el punzón en la mano, como Napoleón sobre la pirámide. Está también la imagen de unas horas después, el pobrecito sumergido entre los restos del linóleo que no quiere saber nada de desprenderse, es una desesperación, el ingreso que no es tan grande vuelto un océano, cada fragmento debe ser raspado hasta el fondo. Se viene a saber después que existe un producto que reduce a cero el esfuerzo, con el máximo de eficacia. Pero sabelotodo tenía que demostrar cosas. A mí, en especial, ¡por eso me detuve sobre esta imagen! ¡Era un asunto privado conmigo!

Hago un montaje de las dos imágenes, antes y después. Del triunfo al batacazo, de lo sublime al ridículo. Me nace un sentido de superioridad que no me gusta, pero que no determino yo directamente sino más bien la situación misma: he aquí la “relación social”. Me vienen ganas de reír y cedo a la risa. Ahora retomo aquella idea primera que da la imagen de la “relación ético-filosófica”: ponerse a disposición sin cálculo, es una cosa que me gusta de él, me estimula y me espolea. Él tiene el soporte de una familia que apoya su elección de hacer teatro, pero no se aprovecha. Me gusta el modo franco con el que afronta los problemas, es tan ligero. Quizás demasiado, pero es una energía útil en la dinámica general del grupo, que tiende a ser un poco pesada. La imagen de aquella vez en la cual cosía un botón a la camisa de otro, sentado en vilo sobre una caja en un ángulo en penumbra y canturreando. No lo veía nadie, solo yo *en passant*. En su simplicidad la imagen es fuerte, casi una esencia de la vida de grupo, hacer humildemente cosas para los demás con buen humor. La luz era como en un Vermeer: me hace llorar, lloro.

El canturreo me ha llevado a su boca que es muy bella y que constituye un elemento fuerte de mi “relación emocional” hacia él, pero no quiero basar sobre esto el ejercicio porque el pedido es que lo bese y haré confusión con las razones para negar. Ahora voy un poco hacia sus ojos que son insólitos, muy separados y grandes y celeste pálido y bellos, en suma, sí, Juan es bellissimo y me gusta mucho. Tanto cuanto me hace enojar con sus tonterías, en efecto me resulta facilísimo enojarme con él, pero sería demasiado fácil negar. Bien, serán

sus ojos la imagen. Es raro, la primera impresión es miedo, algo me dice que esté atenta, podría caerme dentro de esos ojos de agua clara, es como un vértigo. Me produce una ligera náusea que no es de disgusto. Siento cerrarse la mandíbula, aprieto los dientes. Ahora las motivaciones: “¿por qué no?”. Acepto la imagen de su boca que se acerca a la mía y acepto también el deseo lleno de curiosidad, imagino el contacto y sé que podría hacer el amor inmediatamente después como si tuviera ganas, tengo ganas, me confieso. Qué tiene de malo, es un muchacho bello y fuerte. Antes que nada, acepta que lo desees porque ésta es tu verdad, cara María mía. Voy hasta el fondo. Sí, me gustaría ser tomada por su juventud. Pero no lo amo. Qué es el amor, después de todo.

Estoy divagando de nuevo. Divago para protegerme. No estoy segura de poder manejar este deseo. En realidad, no me lo he aceptado jamás verdaderamente. Esto es *sólo* un ejercicio. Sí, pero. ¿Y si después no logro reconducir todo donde debe estar? Si libero el tigre ¿cómo hago para estar segura que no me devorará? Pregunta estúpida. Soy una actriz. Los labios me queman: mi cuerpo reacciona. Mientras *yo* divago *él* se prepara para el amor. De hecho, estoy excitada. Jadeo y el estómago se ha vuelto una pelota dura. He aquí lo que sucede si acepto su beso. Si es así sólo imaginando, imaginarse lo que será el efecto beso. Si acepto su beso deberé hacer el amor o sino traicionarme a mi misma. En nombre de qué. Por principio no me traiciono, soy una mujer libre. Ya, ¿y después? Destruída mi relación con Miguel, y con Juan. Volcán

pequeño burgués en el grupo, que por lo demás somos, mal que nos pese. Por mucho menos se han deshecho tantos grupos. Quizás no, quizás al contrario es la revolución, *flowerpower*, *faites l'amour non la guerre*. ¿Pero lo corremos, este riesgo? Los compañeros que se vuelven fieras, el grupo que muere: la sala vacía. Miedo que se vuelve terror. Juan como el ángel exterminador. Pero no quiero que todo esto trascienda, será un “por qué no secreto”. Entonces preparo uno abierto: tengo los labios agrietados, debo aplicarme siempre manteca de cacao. He pensado alguna vez en una alergia: he aquí, tengo un hongo. No te puedo besar, no quiero contagiarte una enfermedad. Imagen que viene de la memoria, una foto en un libro de medicina, bocas destruidas por enfermedades horribles. La boca de Juan se vuelve una de ellas, me invade una sensación de repugnancia, de vómito.

Hago “telón”: respiro y *olvido*, ahora estoy de nuevo en el espacio del bosque. Preparo la “actividad”. Realizo un encantamiento para que mi padre viva, antes de medianoche y un cuarto. He recogido a orillas del río cincuenta piedras, las he lavado, las he dispuesto en un montón. Antes haré un círculo con tiza, después diseñaré el mandala, después colocaré las piedras una a una a distancia fija, que he premarcado con un hilo. Imágenes de papá en el hospital hace unos años. Infarto. Todo aquel dolor, ese hombre grande y alegre transformado en un maniquí exánime, los ojos asustados. El olor feo del cuerpo. El corazón se me ha cerrado de angustia, lloro. Ahora me veo en el acto de concluir el mandala y veo a papá que se alza de

la cama, chispeante, y río. Miro alrededor y veo de nuevo la sala, la tarima, los observadores.

Para terminar la preparación trabajo sobre un “estado de ánimo”: una imagen de rabia tal cual me ha llegado como una bofetada, mientras estudiaba este ejercicio la semana pasada: un chofer de ómnibus que le cierra la puerta en la cara a un vendedor ambulante negro y que arranca con una sonrisa de oreja a oreja. He gritado de indignación, la tengo todavía toda aquí conmigo, me ha dado un temblor y una respiración agitada. Guardo las piedras, trato de identificarlas mientras siento crecer la urgencia, es ya medianoche y el rito debería haber ya comenzado, comienzo a trazar el círculo con un compás hecho con un clavo al centro e hilo. He sido siempre una nulidad en geometría y sin embargo está viniendo bien.

Interrumpo para dar la señal a Juan. Con un respiro me libero de todas las emociones, soy neutral, soy una actriz. Voy hasta la puerta, la abro, intercambiamos una mirada técnica: estamos listos. Vuelvo a entrar en el espacio, cierro la puerta. A la carrera me saco la camiseta y los pantalones para ponerme el vestido blanco largo de lienzo, hago volver la rabia y la urgencia y me precipito sobre mi círculo que será mágico. Estoy sobre la tercera piedra cuando siento abrirse la puerta y doy el “primer contacto” a Juan. Pálido, dos sombras bajo los ojos, tiene puesto un impermeable largo pero con las mangas un poco demasiado cortas que le dan un aire bufo. Viene hacia mí decidido y me pide el beso. Ha sucedido algo, sin embargo. Mientras daba el primer contacto me he dado cuenta de que algo ha cambiado. Lo

que he preparado como relación social y emocional no me convence. ¡Lo veo crecido! Es un hombre. Jugarretas del Método. Hasta la voz es distinta. Parece como seguro de sí. Escucho mi voz que le dice *no* y me irrita, es como si hubiera sido la voz de otra, era un no con una brecha y el maldito se dio cuenta enseguida. Técnicamente ha vencido. Vuelve a salvarme la imagen de mi padre y la angustia y continúo con el mandala. Pero no quiero esconderme detrás de esto. Lo miro. Está considerando lo que hago, tiene un aire grave. Mi clava sus ojos con un reclamo intenso y mudo. Voy por la trentésima piedra, viene bien este diseño, funcionará. El tiempo parece detenerse, la aguja de los segundos parece ralentada. Se ha acercado tratando con extremo cuidado de no pisotear nada. Siento su olor agradable, acepto su mirada y por un momento me veo en la cama con él. Me nace una cólera sorda. ¡El gallito! ¡Quién te crees ser! Yo no te importo nada. Quieres sólo una confirmación de tu virilidad. La imagen de la sala vacía se abre camino. Mi no esta vez debe haber sido convincente, estaba acuclillado en puntas de pie y se ha caído patas al aire. Río. Faltan diez piedras. También él ríe. Reímos. Aprovecha enseguida la distensión para volver al ataque. Ahora sin embargo me he endurecido. Comete el error de acercarse desde atrás, a mis espaldas, cosa que no permito a nadie: se da cuenta enseguida. E implora, que desastre, detesto los llorones. Me doy cuenta al mismo tiempo que estoy rechazando el conflicto: el deseo era verdadero.

Justo en ese momento llega la señal de cierre. Faltaban dos piedras para terminar el dibujo. Distendidos, nos miramos con Juan. El

ejercicio se desliza velozmente dentro de los diarios de trabajo.

La preparación individual

Determinada la situación del ejercicio, los actores realizan una preparación individual y secreta. Esto significa que todos los elementos serán conocidos solamente por el actor que los ha preparado: en juego, durante la improvisación, serán puestos sólo los resultados que han derivado. Es importante garantizar que el mundo privado del actor será siempre protegido.

El actor toma nota exhaustiva de los *materiales* que emplea. Después de la improvisación podrá confrontar las relaciones entre la preparación y los resultados emergentes y estar así en condiciones de verificar las variaciones: el grado de dependencia entre los resultados derivados estrictamente de la preparación y aquellos producidos por la interacción con el ambiente y con el otro actor, durante el ejercicio. Ésta es una de las características esenciales del ejercicio: la posibilidad para los actores de conocer y controlar sus propios procesos.

El trabajo con las imágenes

En arte no usamos jamás una emoción real, esto es, literal; sólo la emoción que viene del recuerdo afectivo, sólo emoción recordada. Es la única que puede ser controlada. Evita que la actuación sea accidental [...] La emoción recordada que tiene continuidad lógica y que por lo tanto puede ser utilizada, es la única emoción que puede construir la base del arte. Wordsworth la llamaba *emoción recogida en la tranquilidad*²⁴.

²⁴ E.B. VACHTANGOV, cit. por R.H. HETHMON en *El método del Actors' Studio*, Madrid, Fundamentos, 1972, p. 88.

La *memoria emotiva* es el archivo dinámico de nuestros sentimientos. Aun sin un entrenamiento específico podemos recordar los momentos fuertes de nuestro pasado: están archivados como imágenes dinámicas, un verdadero film²⁵. Si nos concentramos sobre estas imágenes el tiempo suficiente, asistimos al emerger de sentimientos, enseguida traducidos en emociones, palabra cuya etimología, como ya hemos recordado, deriva de *e-motus*: movimiento hacia el externo. Las emociones son la encarnación de los sentimientos y en los músculos se transforman en los gestos con los que el cuerpo se expresa.

Una parte importante del trabajo del actor es el estudio y el manejo de este proceso. La preparación del ejercicio es en efecto la creación *por imágenes* de todos los elementos que conforman el cuadro de referencia de la situación en conflicto. A la base de cada elemento debe haber una imagen que justifica el proceso que lleva al gesto.

Durante la preparación el actor crea para cada elemento un “film” mental, construyendo micro-guiones que deben encontrar un correlato de imágenes.

Para cada “film” trabaja hasta encontrar la imagen más significativa, que llamamos *concreto*: o sea aquella que alimenta decididamente más un determinado sentimiento, el cual a su vez provoca una emoción precisa, que llamamos *resultado*. El *resultado* emotivo es un *estado de ánimo*.

Ahora debemos ser un poco prolijos: es necesario para definir con precisión qué es lo que entendemos como *resultados* válidos a los fines de la preparación. El amor, por ejemplo, como la melancolía, la nostalgia, o el odio no son estados de ánimo: son sentimientos que se expresan a través de emociones diferentes en relación con las circunstancias.

Para el actor las emociones son como los colores para el pintor, es necesario que encuentre el modo de hacer su propia paleta. Los *estados de ánimo* para el ejercicio de improvisación, y sus graduaciones primarias, los colores:

- Temor, miedo, horror, terror, pánico.
- Placer, regocijo, alegría, euforia.

²⁵ Ver *supra* la referencia al pensamiento de Jean Piaget.

- Contrariedad, rabia, cólera, ira, furia.
- Aflicción, tristeza, desesperación.
- Disgusto, asco, náusea.

Este elenco de estados de ánimo puede parecer inutilmente detallada y excesiva, pero la he incluida para enfatizar cuánto es esencial para el arte del actor trabajar con sus emociones, conocerlas –no solo como una forma de entrenamiento técnico sino como un modo de adquirir consciencia. La aproximación es un anatema para el Método. Los actores deben ser capaces de llevar a la escena la emoción exacta y reproducirla, cuando y cuanto sea necesaria.

Esta parte del trabajo del actor se presenta como una verdadera “búsqueda del tiempo perdido”, una exploración sistemática de la memoria. Para lograr cumplirla cada individuo debe encontrar su propia “técnica”. Una extraordinaria ayuda, como paradigma, podemos encontrarla justamente en la famosa página de Proust.

Ya hace muchos años, de Combray, [...] un día de invierno, al entrar en casa, mi madre, dándose cuenta de que tenía frío, me propuso de hacerme beber, contra mis costumbres, una taza de té. Primero me negué, después no sé por qué cambié de idea. Mandó traer uno de esos dulces pequeños y gordiflones que llaman “pequeñas madeleines”, que parecen estampadas en la valva cavada en una concha de Santiago de Compostela. Y de pronto, mecánicamente, oprimido por el día tétrico y por la perspectiva de un mañana triste, llevé a los labios una cucharada de té donde había dejado humedecer un pedacito de “madeleine”. Pero en el instante mismo en el cual el sorbo de té, mezclado con trozos de dulce, tocó mi paladar, me transporté, atento a algo extraordinario que me estaba sucediendo. Un placer delicioso me había invadido, aislado, sin que lo supiese la razón.

Me había vuelto inmediatamente indiferente a las vicisitudes de la vida, inofensivos sus daños, ilusoria su brevedad, *de la misma manera en que actúa el amor*, llenándome de una esencia preciosa: o bien esa esencia no estaba en mí, era yo mismo. Había dejado de sentirme mediocre, contingente, mortal. ¿De dónde podía venirme esta inmensa alegría? Sentía que estaba ligada al sabor del té y del dulce, pero lo superaba infinitamente, no debía ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía? ¿Qué cosa significaba? ¿Dónde aferrarla? Bebo un segundo sorbo, pero no encuentro nada más de cuanto he encontrado en el primero. Un tercero me deja algo menos que el segundo. Es necesario que me detenga, la virtud de la bebida parece disminuir. Es claro que la verdad que busco no está en ella, sino en mí. Ella la ha despertado, pero no la conoce, y no puede hacer más que repetir indefinidamente, siempre cada vez más débilmente, aquel mismo testimonio que no sé interpretar y que quiero al menos poder indagar y reencontrar intacta, a mi disposición, dentro de poco, para una clarificación decisiva. Poso la taza y me vuelco hacia mi espíritu. Es él quien debe *encontrar la verdad*. ¿Pero cómo? Grave incertidumbre todas las veces que el espíritu se siente superado por sí mismo; cuando él, el buscador, es contemporáneamente el lugar oscuro donde debe buscar y donde todo su bagaje no le servirá de nada. *¿Buscar? No sólo: crear*. Está frente a algo que no existe todavía, a lo que sólo él puede darle forma, puede hacer entrar en su luz [...] E imprevistamente el recuerdo apareció. Aquel gusto era el del pedazo de “madeleine” que [me daba] tía Léonie el domingo a la mañana en Combray [...] Y desde el momento

en que reconocí el gusto [...] súbitamente la vieja casa gris sobre la calle, donde estaba su habitación, como una escenografía teatral viene a sobreponerse al pequeño pabellón que daba sobre el jardín [...] y con la casa la ciudad, después la mañana hasta la tarde y con un poco de tiempo, la plaza donde me mandaban antes del desayuno [...] toda Combray y sus alrededores, todo esto que va tomando forma y consistencia, ha salido, ciudad y jardines, de mi taza de té²⁶.

He subrayado algunas frases:

De la misma manera en que actúa el amor, porque la analogía nos vuelve a llevar a las endorfinas: recordar es extraordinariamente placentero además de cautivante. ¿Por qué? ¿No es como si lo que nos ha hecho hubiera querido garantizar el acceso a la memoria, con una especie de premio al final del esfuerzo?

Encontrar la verdad: un vínculo con nuestra búsqueda de actor, *encontrar la verdad* de nuestra personalidad, de nuestra historia, para restituirla en forma de creación ante todo a nosotros mismos, después a los espectadores.

¿Buscar? No sólo: crear. La afirmación de Proust es clara: el trabajo con la memoria es creación. La *cosa* se destaca en la memoria y reclama el recuerdo. Éste a su vez crea una cosa nueva. La cosa creada deviene obra de arte. La cosa recordada “Combray” se transforma en “Del lado de Swann”.

Las relaciones

Llamamos relaciones a los vínculos de las personas consigo mismas, con el ambiente y con los otros. En la vida cotidiana funcionan en modo automático. En el ejercicio son analizadas y preparadas conscientemente. Podemos pensar las relaciones

²⁶ M. PROUST, *Por los caminos de Swann* [1913], Milán, Rizzoli, 1995, pp. 131-34 (las cursivas son mías).

interpersonales como una música, compuesta por temas diferentes y por contrapuntos, que deben ser estudiados separadamente y acordados para que den una armonía.

La relación social

Como hemos dicho en la vida cotidiana se actúa en modo automático. Encontramos por primera vez una persona: a medida que los datos que nos llegan van configurando su rol social, nuestro comportamiento cambia. En el trabajo de *preparación* de la *relación social* se aprende a conocer este automatismo y a gobernarlo. Esta relación determina el tipo de vínculo que presidirá los comportamientos entre los actores. En la creación de la *relación social* los actores determinan, entre las múltiples posibilidades reales o imaginarias, aquella precisa que van a construir para ese ejercicio.

Los vínculos en la base de las *relaciones sociales* pueden ser definidos a partir de muchas posibilidades:

De origen: sexo, edad, lugar de nacimiento, nacionalidad, etc.

De estructura: parental, laboral, político, afectivo, etc.

Jerárquica: pares, superiores, subordinados, etc.

De cultura: fumadores, amantes de la ópera, vegetarianos, etc.

En sus protocolos, Juan y María han definido así su relación social: compañeros de trabajo, María con mayor ancianidad en el grupo. Esto significa que durante la improvisación focalizarán sus comportamientos sobre este particular elemento de sus relaciones sociales.

La relación emocional

Respecto al *mundo* opera en nosotros un *automatismo de selección* que nos produce resultados de naturaleza emocional. Sobre esta base, de la que no somos conscientes, “elegimos” la simpatía o la antipatía. El automatismo actúa instantáneamente

apenas fijamos nuestra atención sobre una persona o cosa. Este automatismo es seguramente manejado por la amígdala (en el cerebro, el sistema amígdala-hipotálamo), porque es parte del sistema de vigilancia permanente del ambiente: debe discernir si la cosa o persona presente sobre el territorio circunstante son o pueden volverse eventuales enemigos o aliados, peligros o protecciones. Utiliza además los datos almacenados en nuestra *memoria producida por la experiencia*, hace velocísimos exámenes comparativos con los datos provenientes del aparato sensorial y trasmite los resultados sobre el cuerpo. Si del examen decide que la persona o la cosa implican un peligro inminente, actúa directamente sobre los mecanismos de agresión/defensa, y nuestro cuerpo produce los comportamientos correlativos. Si en cambio el peligro es sólo potencial, informa a los estratos superiores del cerebro produciendo *impresiones sensoriales* destinadas, cada vez que nos encontremos en presencia de tal objeto o sujeto, a recordarnos su peligrosidad.

Puesto que este *automatismo* es uno de los sistemas del instinto de conservación, la potencia de sus acciones es enorme e imparabile.

Sin embargo, todo este extraordinario proceso nos es imperceptible: el objeto en cuestión nos gustará o lo encontraremos desagradable; la tal persona nos resultará simpática, o antipática. A menos que un particular interés no nos impulse a profundizar estos *diktat* de la amígdala, continuaremos, quizás por años, orientando nuestros pensamientos y nuestros comportamientos según sus señales. Si desea que sus comportamientos durante el ejercicio sean orgánicos, el actor debe poder gobernar este automatismo.

En el estudio hacemos curiosos descubrimientos. A uno de nuestros actores una persona le resultaba fuertemente antipática porque un microscópico tic de su boca era idéntico a uno de su viejo profesor de matemáticas, violento, injusto e imprevisible, a quien debía el horror por el cálculo diferencial. En la relación con aquella persona con el tic había creado, automáticamente, una *relación emocional negativa*. Si no hubiera hecho el recorrido inverso de las señalizaciones de la amígdala, estudiando con atención consciente la persona en cuestión y los reflejos en sí

mismo, habría continuado experimentando aversión por ese sujeto *in perpetuum*. Así, en cambio, hizo de modo que en el cerebro se explicase a la amígdala que aquella persona no constituía un peligro. La relación emocional cambió. Cierto que el actor no podrá dejar de experimentar en su presencia un pequeño sobresalto cada tanto, adjudicable al minúsculo tic y a sus incancelables reflejos en la amígdala. Pero ahora sabe, y quizás la aversión inicial producirá por añadidura un resultado opuesto.

El actor, entonces, *decide* el valor que desea atribuir a la *relación emocional*, e hilvana una búsqueda de imágenes y de reflejos emotivos relacionados hasta configurar la imagen *concreta* y el imparable resultado deseado. El estudio enseña a *gobernar* el funcionamiento del automatismo y a ponerse en condiciones de crear *relaciones emocionales positivas o negativas*. Lo hacemos ya, siempre inconscientemente, al menos en dos diversos casos: cuando nos enamoramos y cuando estamos obligados a obtener algo de alguien que odiamos.

En el enamoramiento incluso las señales *negativas* que llegan de nuestro objeto de amor se vuelven positivas. Aquello que habitualmente leemos en otros como defectos se vuelven virtudes. Los datos más extremos, olores fuertes, ciertos sonidos o gestos, que provienen de actitudes o comportamientos que no lograríamos soportar en otros, nos parecen *originales*. Nuestro mecanismo de vigilancia, cortocircuitado por el amor, se comporta en modo paradójal: las señales del mayor disgusto, en relación con cualquier otra persona, se traducen en nuestro cuerpo en estímulos del más alto bienestar.

En el segundo caso aprendemos a precio caro, que es inútil, hasta contraproducente, tratar de enmascarar nuestra verdadera *relación emocional negativa*. El automatismo de vigilancia de nuestro antagonista se da cuenta instantáneamente, percibiendo la falsedad e intuyendo en ella un peligro, volviendo así todavía más difícil nuestro propósito. En modo intuitivo, entonces, *nos lo hacemos simpático*: buscamos los aspectos positivos del otro, los aislamos de la negatividad, los dejamos crecer en nosotros hasta suscitar una *relación emocional positiva* que nos permita

sobrepasar indemnes la vigilancia, para poder efectuar con éxito nuestra petición.

El *pero* que equilibra

Salvo excepciones, en la realidad ninguna *relación emocional* es totalmente positiva o negativa. En la construcción el actor debe entonces encontrar el *pero* de signo opuesto que actúa de balanza. Por ejemplo “ella me resulta muy simpática, *pero* tiene mal aliento”, o si no “él me repugna, *pero* una vez le he descubierto una mirada bellísima”.

Juan elige producir una *relación emocional* negativa: quiere crearse un obstáculo. Es más difícil pedir algo a alguien con quien se tiene una relación emocional negativa. En general su relación emocional hacia María es más que positiva, le es trabajoso encontrar imágenes útiles. Recuerda algunas situaciones de sus primeros días en el teatro, cuando sentía de parte de ella una fuerte desconfianza, pero esto lo lleva a la relación social que han determinado. Está sentado en la terraza de la casa para preparar el ejercicio, y observa el atardecer. De golpe recuerda un atardecer similar, viajando en el pulmino, en tournée: él acaba de prender un cigarrillo y María que lo censura, con un gesto imperioso. En el momento no le dio importancia, pero ahora la memoria le restituye el gesto duro de su cara: se concentra sobre aquel gesto hasta que el cuerpo produce una respuesta. Es una rabia sorda y resistente. Después agrega el *pero*, una imagen de María que barre humildemente la sala de trabajo.

María prepara, como habíamos visto en su diario, una *relación emocional* positiva.

La relación ético-filosófica

Aunque diversos aspectos éticos y filosóficos son útiles para determinar la relación emocional o social, se ha preferido aislar éstos en una relación *ad-hoc*. La *relación ético-filosófica*

conciene las ideas, los principios y los comportamientos que conozco del otro, y que configuran su ser-en-sociedad.

El *automatismo de selección* funciona también aquí. Nuestro radar de vigilancia instintivo capta expresiones, opiniones, convicciones, miradas, actitudes provenientes de las personas que nos rodean y realiza fichas, que actualiza continuamente. A menudo basta una palabra, formulada en un cierto modo, para cambiar *la idea que nos habíamos hecho* de una persona determinada. Si soy musulmano, la más leve alusión anti-islámica pronunciada por la más dulce y simpática criatura que tenga cerca hará sonar todo el sistema de alarma, alterando y reformulando en consecuencia la *relación ético-filosófica* así confrontada.

Con los datos que conocen del otro, Juan y María preparan las respectivas *relaciones ético-filosóficas*.

La relación ambiental

La atmósfera singular de la noche, las callejuelas desiertas que era habituado ver llenas de tráfico, las temblequeantes luces nocturnas en las casas de los conocidos y el sentido del misterio daban sabor a su aventura, y envuelto en su capa, con todos los Lindoros y Leandros en su alma él, casi siempre de noche, se deslizaba para alegrarse a lo de su amada
W. Goethe, Wilhelm Meister

De los estudios de las ciencias que se ocupan de las relaciones entre ser humano y ambiente se conoce cuánto este último condiciona las ideas y los comportamientos. Encontramos numerosos ejemplos en la literatura universal. Las formas, los materiales, los colores, los olores, la historia, inciden directamente sobre las personas, suscitando precisos *estados de ánimo*. Somos sensibles al ambiente, recibimos sus mensajes y en consecuencia producimos respuestas. De aquí deriva que el actor debe estudiar los efectos que el ambiente –real o imaginario– donde se desarrollará el ejercicio producen sobre su sensibilidad;

debe volverse permeable y permitir que emerja un *estado de ánimo*, con *resultados* precisos.

Además del estado de ánimo, el ambiente sugiere o impone determinados comportamientos. Imaginamos tener que afrontar un conflicto en una iglesia, o en un manicomio, o en una cárcel, o entre las ruinas de la Villa Adriana. Cuando entramos en un templo el volumen y el timbre de la voz se atenúa, los gestos se hacen graves, el paso más lento. A pesar de mantener intacto el esquema del ejercicio, su desarrollo será muy diferente en cualquiera de las situaciones mencionadas.

María y Juan preparan las *relaciones ambientales* en relación al lugar que han elegido. Las reacciones cuerpo-mente-alma en el claro de luna de un bosque, una medianoche de luna llena.

Ahora deben preparar las motivaciones, que en el Método se llaman *por qué*.

Las motivaciones: el pedido y el por qué

De común acuerdo los actores, protagonista y antagonista, han seleccionado el *deseo* y han formulado con precisión el *pedido*. Si el pedido no es específico y preciso no será posible crear los *por qué* apropiados.

El *pedido* es formulado con una frase sintética, que contiene siempre un verbo y la indicación “*ahora y aquí*”. El verbo implica acción. Acciones destinadas a infringir el *status quo* del antagonista y a orientar la improvisación hacia una dinámica, eludiendo el discurso verbal. De hecho, no es la improvisación del texto la que buscamos. El “*ahora y aquí*” es la llave de cada conflicto. Un conflicto es tal porque la tal cosa se quiere ahora, de inmediato; porque no se puede o no se quiere concederla *ahora y aquí*.

En nuestro caso el pedido es “dame ahora y aquí un beso sobre los labios”. Antes de decidirlo Juan y María han discutido

bastante. “Dame un beso” no era bastante preciso. “Dame un beso sobre la boca” tampoco.

¿Qué es un *porqué*?

Qué no es: el *porqué* no es una argumentación verbal y no es una estrategia o un conjunto de estrategias. La experiencia práctica de los conflictos cotidianos nos enseña que es inútil, o contraproducente, preparar estrategias antes de afrontar un conflicto. Cuando lo hacemos partimos de la idea que tenemos de nuestro antagonista, puntualmente desmentida en los hechos: en el vivo de la situación no sólo nos encontramos teniendo que reorganizar nuestras motivaciones para producir una estrategia que funcione, sino además hacer las cuentas con los resultados del fracaso de las estrategias preparadas, que en vez de ayudarnos nos obstaculizan. Desde el punto de vista estratégico sería como si un ejército decidiese atacar el campo enemigo sin haber hecho los reconocimientos necesarios, el así llamado trabajo de *intelligence*. Una regla del ejercicio dispone que inmediatamente después de la entrada del protagonista en el espacio, en la *casa* del antagonista, tenga lugar el *primer contacto*: en este breve lapso los actores se estudian, aprendiendo el uno del otro como están. De esta mutua observación nace, en modo orgánico y a pesar de sí mismos, la primera estrategia.

Si no es argumentación verbal, y no es una estrategia, ¿qué es entonces el *porqué*?

Es un *concreto*, una imagen-sentimiento-emoción. En relación con el *pedido* el actor construye un microguión, hilvanado con elementos reales ligados por *raccords* (elemento de la sintaxis cinematográfica que sirve para dar continuidad y sentido a la historia) imaginarios. El guión debe conducir a una imagen final de síntesis, el *concreto*, que ilustra *aquello que sucederá y que no debe suceder si no se logra obtener el pedido*, en el caso del protagonista; o si se cede, en el caso del antagonista. O bien, según el estilo de trabajo del actor, que ilustra *lo que se desea ardientemente que suceda*. El *porqué* se constituye siempre a partir de razones de vida o muerte.

El porqué del protagonista se llama porqué *sí*, el del antagonista, *porque no*.

La razón secreta, o la estrategia del camaleonte

El análisis de las motivaciones en los conflictos cotidianos nos enseña que lo que se pide no coincide, necesariamente, con aquello que se desea. Así como las razones adoptadas para negar no responden siempre a la verdad. De esta observación desciende la primera división sobre la naturaleza del porqué:

- *porqué secreto*, o sea un *porqué* con razones inconfesables al compañero;
- *porqué abierto*, un *porqué* que se puede exponer.

Cuando se prepara un *porqué secreto* se prepara siempre también un *porqué abierto*. Esto no significa que el *porqué abierto* sea un pretexto: se crea siguiendo exactamente el mismo procedimiento. El *porqué sí abierto* es lo que pido, el *porqué sí secreto* es lo que deseo. En ambos son activas razones verdaderas.

Para esconder su presencia el camaleón no trata de ocultar la verdad del propio volumen. En cambio, modifica su aspecto mudando color. La verdad del volumen es cubierta por la verdad del color.

Las razones de los *por qué*

- *Altruista o egoísta*: altruista es una razón construida por el bien de otros; egoísta, por mi bien.
- *Emocional o práctica*: se explican por sí mismas.
- *Por principio*: la razón por principio actúa de continuo, en nuestro cotidiano, porque los principios son la expresión de nuestra personalidad: por principio hacemos o no determinadas cosas.
- *Inconsciente*: muchas de nuestras acciones son gobernadas por razones inconscientes, expresiones de la vida del inconsciente. O si no, si no queremos utilizar este término

del psicoanálisis, son expresiones de un ámbito no conocido de nuestra personalidad.

La urgencia de los porqués

En la formulación del *pedido* habíamos insistido sobre el *ahora*. El grado de convicción alcanzado, sobre el *ahora*, en la formulación de los *por qué* determina la *urgencia*, y es sobre ésta que apoya el ritmo de la improvisación.

Teatro significa, etimológicamente, hacer ver. Por esto el nuestro es un teatro basado sobre la *acción*. De esto no deriva que hayamos abolido la palabra, pero privilegiamos la acción, sea ésta entendida como ocupación del espacio escénico o como *acción interior* del actor, siempre que sea perfectamente perceptible por el espectador. A través de la acción interna –traducida en gesto y emoción- y la externa, el actor muestra, hace ver. La palabra no resulta disminuida: al contrario. Se le restituye su poder ontológico, el ser verbo. No más reducida a la tarea de contar y no más cháchara, puede volverse poesía.

¿Cómo transferimos la urgencia sobre el espacio escénico? La cinemática establece que la constante de proporcionalidad entre espacio y tiempo es la velocidad:

$$\text{Velocidad} = \text{Espacio/Tiempo}$$

En la improvisación es la *acción* quien ocupa el espacio, y la *palabra* quien ocupa el tiempo. ¿Cuál es la constante de proporcionalidad entre acción y palabra? La urgencia:

$$\text{Urgencia} = \text{Acción/Palabra}$$

Por lo tanto:

$$\text{Palabra} = \text{Acción/Urgencia}$$

La fórmula nos muestra que cuanto mayor es la urgencia, menor será el espacio para la palabra, y en consecuencia mayor el espacio para la *acción*.

Juan prepara sus *porque sí*. Parte de la realidad del propio cuerpo: hace tiempo que lo preocupa un vago dolor en la espalda, nada de invalidante, pero fastidioso. Imagina que esto sea el síntoma de una enfermedad mortal. De la memoria trae imágenes de una visita hecha a un médico amigo suyo, en la cual modifica las frases por él pronunciadas (estás bien, etc.) introduciendo el diagnóstico fatal: esto le da un sentido de realidad. Camina, haciendo participar todo el cuerpo del malestar. Imágenes de un lecho de hospital, donde asiste a un pariente agonizante; lo reemplaza, es él mismo muriendo, aparece la imagen de su madre. Un estado de ánimo preciso emerge, se apodera del cuerpo.

Ahora una imagen de María: es apasionada del tarot, esto le sugiere construir que ella es una maga: un beso sobre los labios lo curará. Será el *porque sí abierto*, con una razón *egoísta emocional*.

Después, el *porque sí secreto*: María está en pareja con Miguel, que a Juan no le gusta porque es celoso y estúpido. Siempre ha pensado que María merece algo mejor. Imágenes de María cierto día, tratando de esconder el sufrimiento que él sabía dependía de una de sus peleas frecuentes; se concentra sobre su rostro deshecho, donde cree ver la huella de un golpe. El estado de ánimo correspondiente crece: ¡la próxima vez la matará! Si logra hacerse besar sobre la boca ella abrirá los ojos y dejará a Miguel: una razón *práctica y altruista*.

Con procedimientos análogos, María prepara sus *porque no*: ella también tendrá uno secreto y uno abierto.

El telón

Una vez llegado a los resultados extremos del *concreto* de los *por qué* y antes de proceder al resto de la preparación, el actor crea un *telón*. Se trata de interrumpir, con un stop interno, la emoción del *concreto*, como si cayese de golpe un telón.

El telón divide la preparación en dos partes: la primera está relacionada con la figura del partner; la segunda la ignora

totalmente, para prevenir el fenómeno de la *anticipación* que aclararemos seguidamente.

La situación. La necesidad de la sorpresa

La sorpresa es una interrupción de la lógica cotidiana, que precede y acompaña el *descubrimiento*. Si observamos el comportamiento de un niño pequeño la primera cosa que notamos es su permanente actitud de asombro. Se sorprende de sí mismo, del propio cuerpo, del ambiente. El asombro contiene la sorpresa que prepara el descubrimiento: éste conduce al *conocimiento*. Se puede deducir de esto que *sin sorpresa no hay conocimiento*.

Sabemos tantas cosas, pero *saber no es conocer*. En nuestra cultura, los niños son frustrados en su milagrosa innata capacidad de *conocer* y también en la alegría que la acompaña. Hemos sido privados de este extraordinario instrumento: no nos asombramos casi de nada. Encima, dirigimos hacia quien se asombra una actitud de censura y reprobación. Asombrarse es infantil, añinado: ¿no es curioso como pueda volverse peyorativo un término tan alto e importante? Siguiendo este razonamiento, si no logramos asombrarnos más, no podemos *sorprendernos*, y por lo tanto no logramos *conocer*. En el proceso de autoconocimiento el actor “se vuelve niño”. Recupera la capacidad de asombrarse y regenera el instrumento de la sorpresa.

¿Por qué es tan importante la sorpresa, en el teatro? Pensemos en la tragedia de Edipo. En el momento de la revelación Edipo comprende que ha matado al padre y que ha copulado con la madre. Si no se sorprendiese, los espectadores seremos llevados a creer que él sabía que había matado al padre, así como sabía que Yocasta era su madre. Edipo sería entonces para nosotros no un juguete de los dioses, sino un caso extremo de perversión. En cambio, justamente porque se sorprende, justo en el momento en que lo hace y solamente si ello ocurre, en nosotros se abre la vastedad de la tragedia. Es ésta la magia del teatro: como espectadores que han leído el texto sabemos ya los hechos, y sin embargo descubrimos y por lo tanto conocemos de verdad sólo en aquel momento, junto al actor.

La dinámica del ejercicio

Dado que conoce perfectamente su partitura escénica, el actor tiende, víctima de varios *automatismos*, a *anticipar* la acción privándola de aquella naturaleza que permite al espectador descubrir, junto a él, el desarrollo de la historia.

En la dramaturgia del ejercicio el encuentro es *sorpresa*: el antagonista *no sabe* que vendrá el protagonista, y se encuentra en la *casa* para cumplir una tarea. Ni el protagonista *sabe* que el antagonista se encuentra en el lugar: llega allí por otra razón. Pero si antagonista y protagonista han preparado la situación, y se encuentran allí para desarrollarla: ¿cómo hacen para ignorar – hasta el momento establecido- y para *no anticipar* las respectivas presencias? ¿Cómo preparan la sorpresa, sin que ésta sea una ficción?

Stanislavsky escribe, a propósito de lo que define como “disposición actoral”, o sea el estado antinatural determinado por la presencia de los espectadores:

Como defenderse sobre la escena de la “disposición actoral”. Es imposible “ordenarse a sí mismo” no temer al público, no inquietarse o perderse encontrándose sobre el escenario. No sirve de nada “prohibirse a sí mismo” abandonarse a esas comprensibles debilidades humanas. Son inevitables. Es mucho más lógico aprender a crear dentro de sí mismo ese estado de ánimo que sea capaz de acercar al artista que está sobre la escena a uno estado de ánimo más normal, el único capaz de permitir el desarrollo de la creación artística²⁷.

¿Cómo podemos leer hoy estas afirmaciones de Stanislavsky? ¿Por qué es “imposible ordenarse a sí mismo”? ¿Por qué no sirve de nada “prohibirse a sí mismo”?

A este punto debemos introducir el concepto de *inducción negativa*: un mecanismo reflejo de la mente, en virtud del cual

²⁷ K.S. STANISLAVSKY, *Trabajos teatrales. Correspondencia*, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1986, p. 214 (la traducción es mía).

más le ordenamos *no hacer* una determinada cosa, más se obstina en hacerla. Un simple ejercicio: si te pido “no pensar en elefantes”, ¿en qué piensas? En este momento tu mente está poblada de elefantes, grandes, pequeños, Dumbo: más te obstinas en negarlos, más nítidos se muestran. Si en cambio queremos recordar algo, más nos obstinamos en la búsqueda, más se aleja la posibilidad de encontrar el recuerdo. Más queremos olvidar algo, como recuerdan tantas canciones de amor, más el recuerdo nos acosa. En consecuencia, más el actor quiere olvidar su partner –para poderse asombrar y sorprenderse *orgánicamente* en el momento justo- más lo recordará y en consecuencia deberá mentir.

Sabemos hoy que esto sucede a causa de una sobrecarga neuronal, una suerte de cortocircuito provocado por neurotransmisores generados en exceso por la angustia que impulsa a querer recordar o a querer olvidar. La angustia es involuntaria y es imposible bloquearla directamente. El único modo de frenar la *inducción negativa* es por vía indirecta, a través de una propuesta positiva. Esto es bien conocido por la sabiduría popular, que cuando nos ve afligidos por un recuerdo inamovible, nos aconseja: “¡piensa en otra cosa!”.

Entonces: *pensar en otra cosa*, he aquí la tarea positiva. Tenemos una para el antagonista y una para el protagonista.

La tarea positiva: la actividad

La tarea positiva del antagonista es la actividad.

Como muchos otros elementos del ejercicio, además de su utilidad específica en la improvisación, la actividad es en sí misma pedagógica, en términos de calidad de presencia escénica. Es la actividad la razón de estar en el lugar del antagonista, y no el ejercicio en sí: éste sucede por sorpresa. Se trata de un objetivo particular, preparado con un porque sí –el porque sí de la actividad- con relativa urgencia y acompañado de un estado de ánimo preparado ad hoc.

Los diez mandamientos de la actividad

- I. El *porque sí* de la actividad *no debe ser*, en ningún modo, *relacionado o relacionable* con el *protagonista* ni con el *porque no*. De este modo se refuerza su calidad de tarea positiva respecto al protagonista.
- II. La *urgencia* es fundamental: *es ya tarde para ejecutarla, pero se prueba lo mismo* a causa de las razones del *porque sí de la actividad*. Utilizamos ese dispositivo que nos hace correr a la estación, aunque sea tarde, porque puede siempre darse que el tren espere.
- III. La actividad debe ser práctica, manual, real. Esto quiere decir que *no es* intelectual o imaginaria. Se elige en el vasto mundo del *hágalo-usted-mismo*, preparación de comida, montaje de prácticas de brujería, origamis, etc. Debe ser perfectamente conocida y programada; debe ser probada varias veces, de tal modo que el antagonista pueda ejecutarla con esa cualidad específica de la atención que poseen los artesanos: éstos pueden trabajar con precisión y, simultáneamente interactuar con otras personas. Se trata de una cualidad especial que adoptamos siempre en la relación con los objetos, por ejemplo, cuando manejamos un vehículo. El desarrollo de esta específica cualidad de la atención es esencial, porque deja disponible la cualidad creativa, con la cual interactuar con el protagonista.
- IV. Por la consideración debida al criterio de privilegiar el *espacio* sobre el *tiempo*, la actividad debe ser construida tratando de ocupar el mayor espacio posible, distribuyendo las diversas fases del programa de la *actividad* en lugares diversos de la *casa*, determinando así un movimiento que incrementa la visibilidad y por lo tanto la posibilidad de lectura del conflicto.
- V. Balance a través de la *actividad*: ésta es de por sí una defensa para el antagonista, pero no debe ser utilizada como tal. Como suele suceder, un castillo construido para defender a sus ocupantes puede tornarse su prisión. Esto no debe ocurrir con la *actividad*.

- VI. La duración de la *actividad*, desde el inicio al fin, no debe ser inferior a quince minutos, para consentir el desarrollo del ejercicio. Es necesario tener presente que la actividad es la única justificación de la presencia del antagonista en el lugar: apenas terminada, el actor debe proseguir el recorrido lógico del *porque sí de la actividad*.
- VII. La actividad es exclusiva del antagonista: para su realización no debe pedir ni recibir ayuda.
- VIII. El *protagonista* no puede interferir, en ningún modo, con la actividad. Se trata así de impedir el uso de estrategias fáciles, que perjudican la calidad de la improvisación.
- IX. Si elige una actividad *secreta*, el antagonista deberá preparar también una actividad de *cobertura*, que le permita poder actuar aún en presencia de extraños.
- X. La actividad es siempre secreta al protagonista, antes del ejercicio: éste la debe descubrir en el momento del *primer contacto*.

Una última consideración importante: la *actividad* permite mantener simultáneamente la *atención* que es necesario dedicar al *protagonista*, y la *concentración* que nace de la realización de la actividad. La fe en la actividad permite que emerjan elementos de la propia profundidad con naturalidad, *a pesar de mi mismo*. La actividad es lo que hago, la relación con el *protagonista* lo que soy.

María es antagonista: debe preparar una actividad. A realizar en el claro de un bosque a medianoche. En los últimos tiempos está muy atraída por los místicos, dimensión bastante extraña a su formación esencialmente agnóstica. Lecturas de biografías y obras de santos, rituales indígenas, estudios sobre Juana de Arco. La actividad será en relación con esta esfera: una invocación a la madre tierra. Con un determinado número de piedras cuidadosamente elegidas construirá un mandala, habrá flores y arderán velas y se quemarán inciensos perfumados, según un ritual preciso. El *por que sí* y la *urgencia* de la actividad: una grave enfermedad del padre que la invocación podrá sanar; debe ser en plenilunio y ésta es la última posibilidad. O sea que

determina un *estado de ánimo*; otra deriva de las sensaciones provenientes de la actividad.

Podemos notar un paralelo entre la elección del *porque sí* abierto de Juan y las características de la actividad elegida por María. Sucede más a menudo de lo que se podría pensar que se establezcan misteriosos paralelos entre las preparaciones, aunque éstas sean, como decíamos, rigurosamente secretas.

La razón para venir

La *tarea positiva* del protagonista es la *razón para venir*: o sea la motivación que podrá permitirle entrar en el espacio del ejercicio, sin *anticipar*. Se construye como un *porque sí*, y en la *historia* —obviamente— no deben intervenir detalles relacionantes con el antagonista o con el *pedido*. También en este caso se prepara la *urgencia*. La *razón para venir* debe funcionar plenamente hasta el *primer contacto*, o sea al descubrimiento y sorpresa de la presencia *in situ* del antagonista. En ese instante, el *porque sí* de la razón para venir se extingue y emerge en pleno el *porque sí* del pedido: inicia la improvisación.

Juan, protagonista, prepara una razón para venir a ese claro del bosque: ha estado antes y ha olvidado un cortaplumas que le importa mucho. A la relación con el cortaplumas (la sensación propioceptiva producida por el objeto) corresponde un estado de ánimo.

La vestimenta

Protagonista y antagonista eligen vestimentas particulares, vestidos, peinados, zapatos, objetos, para utilizar en el ejercicio. Serán adecuadamente *justificados* y *secretos* para el otro. Como veremos enseguida el momento para utilizarlos es después de la *señal*, para aumentar la sorpresa.

El estado de ánimo

Tanto la actividad como la razón para venir suscitan *estados de ánimo* en relación con las características de sus motivaciones. Si los observamos en la vida cotidiana, percibimos la presencia de estados de ánimo diversos, los cuales nacen de los diversos *materiales* con los cuales nos relacionamos. Del contacto con los objetos que utilizamos, de las asociaciones emocionales que a su tiempo se despiertan y mueren, de la meteorología, del estado de nuestra fisiología. Salvo excepciones, no se trata nunca de estados bien diferenciados o identificables. El actor en cambio debe ser bien consciente de estos estados, sea para poder *gobernarlos* que para, a ejercicio cumplido, poder analizar sus propios comportamientos. La codificación del ejercicio requiere así que para completar la preparación del *estado de partida* de los actores intervenga la preparación de un *estado de ánimo* definido, preciso, con resultados emocionales *orgánicos*. Se llamarán *estado de ánimo para la actividad* y *estado de ánimo para la razón para venir*.

Condiciones del estado de ánimo

Se trata de preparar *estados de ánimo* puros, no ligados en algún modo a ninguno de los otros elementos utilizados, o que tengan cualquier grado de relación con los otros momentos de la preparación. Son estados de ánimo autoinducidos, a partir de imágenes de la experiencia personal, sobre los cuales concentrarse hasta alcanzar resultados emocionales orgánicos: si es tristeza, lágrimas. Si es alegría, risa. En la elección del estado de ánimo es necesario tener presente que el *resultado* debe ser:

- Opuesto al resultado del *concreto* del *porqué* del *pedido*.
- En conflicto con la *actividad* y con la *razón para venir*.

Estas condiciones tienden a reforzar la preparación sin dejar ninguna brecha por donde puedan filtrarse elementos tendientes a perturbar la concentración. El actor trabaja con conciencia y seguridad, los cuales provienen del conocimiento que posee sobre sus propios *materiales*.

Una última consideración acerca de las *tareas positivas*: este trabajo intenta ayudar a la concentración del actor. La concentración no es un estado de partida: no me concentro para realizar una actividad, es ésta la que me induce una concentración. Aprendo a organizar la actividad de manera tal que me induzca esta calidad de presencia.

Juan y María preparan estados de ánimo puros, en relación con los *resultados* de la preparación.

La realización del ejercicio

Hay siempre un director. Debe conocer los materiales puestos en juego por los actores, observa el desarrollo, a veces interviene, da la señal de clausura del ejercicio. Al final hace la crítica. El director se hace cargo del conflicto: puesto que hay alguien que delimita, los actores pueden ser libres, como en la metáfora kantiana que ve el aire para la paloma como un obstáculo para superar, pero al mismo tiempo el elemento que hace posible el vuelo. Un director que observa el respeto de las reglas, reglas que no requieren un respeto formal, sino que deben ser experimentadas como las que Valery veía, en cualquier juego, como un trampolín hacia la libertad.

Es el turno de Juan y María. Entregan al director los *protocolos del ejercicio*, las hojas donde cada uno ha escrito, independientemente, una síntesis de la propia preparación. El protocolo permite al director conocer los materiales en uso, poder discutir (privadamente con cada uno) con los actores el proceso de la preparación, y eventualmente conjurar situaciones potencialmente peligrosas.

Primero definen con precisión el espacio en que tendrá lugar la improvisación. Como han elegido un lugar imaginario, el claro de un bosque a medianoche, determinan con los objetos la posición de los árboles. Juan (protagonista) sale de la sala e inicia la preparación afuera. María, en el “claro del bosque” que es

ahora su *casa*, dispone los elementos de la actividad e inicia la preparación: en pocos minutos “refresca” los diversos elementos. En su cuerpo se manifiestan las señales de las emociones resultado del trabajo sobre las *relaciones* y sobre el *porqué*. Después del *telón* prepara la *relación ambiental* y el estado de ánimo de la actividad. Cuando ha alcanzado el resultado inicia la actividad.

Después de algunos minutos, apenas la actividad ha comenzado, el antagonista interrumpe y va a dar al protagonista la *señal*. Esto consiste en una mirada, a través de la cual el antagonista informa al colega que está listo. Si éste a su vez está pronto, responderá con una señal convenida: si no lo está, el antagonista se retira, retoma la actividad, y después de algunos minutos vuelve a dar la señal. Después de la señal el protagonista hace el *telón* y prepara la razón para venir y el estado de ánimo.

Las reglas y objetivos del juego

Dadas las señales, los actores proceden a vestirse. Hay para esto un tiempo muy breve, por lo que los vestidos deberán ser cuidadosamente preparados. Después se retoma por algunos instantes la preparación. El antagonista retoma la actividad. El protagonista entra, motivado por su *razón para venir*. Tiene lugar el *primer contacto*: como ya dijéramos, apenas entrado el protagonista, los partner deben mirarse en los ojos por dos o tres segundos. Esto les permite estudiarse y consentir el surgir de las primeras *estrategias orgánicas*.

El protagonista debe hacer inmediatamente el *pedido* en los exactos términos en que ha sido formulado. Sólo ahora en el antagonista puede aflorar el *porque no*: es necesario que el protagonista vaya inmediatamente a la historia, o sea que efectúe enseguida el pedido, porque de otra manera el antagonista debe fingir no saber algo que en cambio sabe muy bien: ¿por qué ha entrado el protagonista? Si no se va inmediatamente a la historia, todo el tiempo que transcurre desde el *primer contacto* al *pedido* se llena de simulaciones.

A partir de este momento inicia la improvisación. Toda estrategia es legítima. Antes de cambiarla, sin embargo, los actores deben llevarla hasta las últimas consecuencias. Solo la violencia física declarada está prohibida porque podría provocar un daño al partner y con ello la anulación del conflicto en estudio.

La actividad es intocable. Como ya ha sido señalado, el protagonista no puede de ningún modo interferir o ayudar al antagonista a realizarla. En caso contrario, en efecto, la actividad arriesgaría volverse inmediatamente *objeto intermedio*, motivo demasiado fácil de desencuentro o mediación. La actividad es un obstáculo para superar, pero con la calidad de las estrategias.

El punto de vista: durante las improvisaciones los actores deben comunicar continuamente sus reacciones al ambiente. Se trata de una señal, dada con el rostro y/o con el cuerpo, con la cual el actor hace conocer la opinión que tiene de un determinado acontecimiento o incidente. Es un importante instrumento del actor, porque sólo a través de esto el espectador puede seguir la situación. Éste en efecto percibe la acción *a través* del actor, el cual guía su atención. Cuando durante un espectáculo interviene un incidente cualquiera –pasa un avión o se oye una sirena lejana– si el actor no encuentra un modo de incorporarlo y por tanto *justificarlo*, en el espectador se produce un conflicto de atención, que va siempre en detrimento de la concentración sobre la acción escénica. Por medio de este ejercicio el actor afina su propio estilo.

Objetivo de la improvisación no es la “victoria” de uno de los contendientes. En la paridad de eficacia de las preparaciones, el conflicto será interrumpido por sí mismo con el fin de la actividad del antagonista. Como hemos dicho lo que interesa es el *juego de las estrategias orgánicas*, la calidad con que es conducida la improvisación.

¿Qué es una estrategia *orgánica*? En un ejercicio, el protagonista debía justificar que era mediodía, la hora convenida, a las diez de la noche: se encuentra frente a la ventana abierta, por la que entra despiadado el aire de la noche. De improviso salta con un grito, “¡un eclipse, mira!” El antagonista, hasta ese punto blindado en su actividad, alza los ojos y va a la ventana, capturado

por la imprevista alegría y estupor de la protagonista. Ella no había *pensado* la imagen del eclipse como estrategia, la observación estaba dirigida antes que nada a sí misma: ¿cómo puede ser que esté oscuro a mediodía? He aquí una “pequeña” cosa, que es en realidad bastante grande: la actriz ha asumido hasta el fondo la instancia fundamental del teatro, el *aquí y ahora*. Cuya potencia se revela en toda su dimensión cuando vemos al antagonista –hasta ese momento inalcanzable, dentro de su *actividad* y sus motivaciones- abandonar todo y dirigirse hacia la ventana. No tiene importancia lo que sigue, sino señalar la invención, el pequeño gran golpe de creatividad.

Las estrategias orgánicas nacen en el vivo del conflicto: los actores tienen la preparación como base y los propios recuerdos como referencia subjetiva, y las observaciones externas como referencia objetiva. El actor aprende así, de sí mismo, nuevas calidades orgánicas del propio trabajo.

El rol de los observadores: asistiendo a los ejercicios de los colegas, el actor en cuanto observador aprende a ver y a verse. Toma nota de cada detalle, y después del ejercicio refiere a los interesados, colaborando con el director. El trabajo de los otros nos muestra aspectos secretos de nuestra propia naturaleza, porque tendemos a actuar produciendo comportamientos arquetípicos: verlos encarnados en los otros nos permite comprenderlos en nosotros mismos.

La crítica del ejercicio

Es el lugar donde los actores son puestos frente a sus comportamientos. No se debe *jamás* descender al terreno de las *interpretaciones*, en términos psicoanalíticos, de actitudes o estrategias. Los *materiales* que los actores ponen en juego pertenecen a su intimidad, y ésta debe ser siempre preservada y respetada. El actor conserva siempre el derecho a no revelar ningún detalle atinente a las motivaciones que están en la base de su preparación.

Por crítica se entienden las observaciones objetivas referidas a la calidad de las preparaciones, la adhesión o no de los comportamientos a la preparación, la calidad de los puntos de vista y de las estrategias. En la crítica, el director señala también aquellos gestos particulares, originales, emergentes en el vivo de las improvisaciones, *características* de un lenguaje orgánico extra-cotidiano del actor. Ayuda a éste a identificarlos y reencontrarlos, y a incorporarlos así a su autoconciencia.

La improvisación es una interacción entre lo que ha sido programado y lo aleatorio de la situación. Dado que existe un programa, es posible estudiar el proceso del conflicto: la interacción con el *otro*, que no es sólo el otro actor sino la entera circunstancia del conjunto, incluidos incidentes e imprevistos, comporta concretas modificaciones al programa. Nuestra capacidad de autoconocimiento será directamente proporcional a la profundidad de la preparación y a la claridad de sus resultados.

La preparación concede al actor la posibilidad de conocer cuanto es posible de la situación con la que irá a confrontarse. Para resolver los problemas que se le presentarán no tendrá que recurrir a trucos, engaños, a *fingir*. Las estrategias nacerán siempre apoyadas sobre alguno de los elementos de la preparación, los cuales se volverán así punto de partida, de referencia, cuando el actor quiera *reproducir* un determinado gesto o comportamiento que la crítica le señala.

Muchos son los ataques dirigidos al Método, a propósito del compromiso del sistema psico-emocional del actor. Éste sin embargo no sólo es parte integrante del actor: *es* el actor. El trabajo sobre el sistema psico-emocional revela las neurosis y permite al actor servirse como un aliado de algo que, de otro modo, le jugaría en contra. La neurosis, sin embargo, si está, estaba ya: decir que el Método suscita las neurosis es pura mala fe o ignorancia.

La neurosis es parte de nuestro bagaje cultural, como escribe León Grinberg, resultado del conflicto entre la parte moral y aquella instintiva de la personalidad²⁸. El Método nos ayuda a comprenderla, obligándonos a conocer y a poner en orden todo

²⁸ Cfr. L. GRINBERG, *Culpa y depresión*, Roma, Astrolabio, 1990.

cuanto habitualmente actúa en modo caótico, automático y casual.

Así como el training físico opera sobre los automatismos del cuerpo, el training con el Método actúa sobre los automatismos psicofisiológicos. El resultado es una *presencia escénica* orgánica y completa, donde la integridad de la persona del actor está comprometida en el proceso de creación teatral.

Como en otros territorios del arte, la neurosis puede así volverse poesía.

Inconsciente y personaje

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
El nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de *rosa* está la rosa
y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.

J.L. BORGES, *Il Golem*

En noviembre del 1917 Vachtangov escribe en su cuaderno de apuntes:

El consciente no crea nunca nada. Es el inconsciente que crea. El inconsciente con la capacidad que tiene de elegir a espaldas del consciente está preparado para elaborar el material para crear a través del nivel consciente. En este sentido cada ensayo de un espectáculo es productivo sólo cuando se busca y se encuentra el material para el ensayo siguiente. En los intervalos entre un ensayo y otro se desarrolla en el inconsciente un trabajo creativo de elaboración del material. De la nada no se crea nada, he aquí por qué no se puede representar un personaje sin trabajarlo, sólo con “la inspiración”. La inspiración es el momento en el cual el inconsciente reordena el material de los trabajos precedentes y, sin la

participación del consciente (o sólo convocándolo), da al todo una forma única²⁹.

Y Stanislavsky, en *Conversaciones en el Teatro Bolshoi*:

El deseo del artista de imaginarse por una vez como vive el hombre que representa es capaz de revelar, en un modo que nos es desconocido y que opera en el inconsciente, la intuición que se adueña de la imaginación del actor, que hace tiempo está entrenando con los ejercicios con objetos imaginarios. El artista que sigue estos métodos no “recitará” sino que actuará, o sea trabajará en modo verdaderamente creativo³⁰.

No sabemos con certeza qué idea de inconsciente tenían Vachtangov o Stanislavsky. Pero me acuerdo de Pinuccio Sciola, gran escultor sardo, cuando una tarde en San Sperate contaba divertido de una entrevista con una periodista americana que lo acosaba: “Pinuccio, ¿cuál es su inspiración, en qué piensa cuando esculpe?” Y Pinuccio: “Pienso en no martillarme los dedos”. El consciente de Pinuccio está concentrado en no martillarse los dedos: ¿su inconsciente crea la escultura?

Cierto, los conceptos de “inconsciente” que emergen de los escritos de Stanislavsky pueden crear confusión. En la “conversación dieciséis” en el Bolshoi, dice: “...sin dudas sustituye el trabajo del inconsciente, y por ende a la intuición...”. ¿El inconsciente o sea la intuición? No es justamente el inconsciente develado por Freud. La cosa no sorprende porque existe sobre él gran variedad de ideas y definiciones. De todos modos, ya esto pone a Stanislavsky a buena distancia de las investigaciones de Pavlov sobre el “reflejo condicionado” con el cual tradicionalmente se lo asocia. O sea, con la impostación exclusivamente fisiológica de la relación cerebro-organismo. En los experimentos que realizaba sobre los perros, como es sabido, Pavlov controlaba la salivación producida a la vista del alimento

²⁹ E.B. VACHTANGOV, *El sistema y la excepción. Libretas, cartas, diarios* [1959], a c. de F. MALCOVATI, Florencia, La casa Usher, 1984, p. 161.

³⁰ K.S. STANISLAVSKY, *El actor creativo, Conversaciones en el Teatro Bol'Soj (1918-1922)*. *Ética* [1939], a c de F. CRUCIANI y C. FALLETTI, Florencia, La casa Usher, p.86.

mientras simultáneamente hacía sonar un timbre; repetido un cierto número de veces –para crear el “condicionamiento”- controlaba al final la salivación producida al sólo sonar del timbre con el cual se había condicionado al animal. Pavlov expone la primera comunicación sobre “reflejo condicionado” en 1903: esto permite pensar que tales nociones fueran bien difundidas veinte años después. En el '22 en efecto, el año de las conversaciones del Bolshoi en las que Stanislavsky alude al inconsciente, Pavlov, célebre científico soviético, era en la lucha tenaz “contra el idealismo”, y por ende contra cualquier idea de “otro” comprendido el inconsciente, más allá del estrecho organicismo: así entendía el materialismo dialéctico aplicado a la ciencia³¹.

Así, la idea misma de inconsciente es tan lejana de Pavlov cuanto pueda imaginarse, y esto nos hace amar aun más a Stanislavsky. Porque él mismo nos ha propuesto la cuestión, tratemos de profundizarla.

Lacan explica que, a todas las ideas de inconsciente “más o menos asociadas a una voluntad oscura considerada como primordial, a algo anterior a la consciencia”, Freud opone una revelación: en el inconsciente hay *algo que habla*, que funciona en forma análoga al nivel consciente. Este *algo* se evidencia en los sueños, en las bromas y en los actos fallidos, en formas que acaecen por *sorpresa*. En el *lapsus* verbal *algo* mete otra palabra en lugar de la que deseábamos pronunciar, cosa que constatamos siempre con gran embarazo. En la broma que hacemos a alguien, *algo* contrabandea un cierto elemento de verdad, que nos dará trabajo después desmentir. En el sueño *algo* organiza un guión. Lacan sostiene que justamente en esto reside el sentido del descubrimiento de Freud: en la verdad revelada por los actos fallidos, que entonces serían actos logrados. Justamente, logran revelar una verdad. Las palabras que se entrometen en el *lapsus*, son palabras que entremeten en el discurso consciente, son verdades del discurso inconsciente que corre paralelamente. La palabra entendida no sólo en su significado verbal, sino en el

³¹ Cfr. I. PAVLOV, *Oeuvres Choisies*, Moscou, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1954, pp. 29-30.

conjunto de las manifestaciones coactuantes, desde el momento en que ella se pronuncia con todo el cuerpo³².

Hay al fin en Lacan una mirada crítica en relación con las concepciones de inconsciente de estilo junguiano, donde los arquetipos, o sea los símbolos vueltos sustancia, residentes en la base del alma, constituirían la única verdad: “Lo que está en el sótano ¿es quizás más verdadero que lo que está en el desván?”³³.

El trabajo de Lacan, nutrido con los aportes de De Saussure y Claude Lévi-Strauss, lleva a un desarrollo sucesivo: *el inconsciente está estructurado como un lenguaje*. En efecto, ya De Saussure había encontrado que “[...] todo nos induce a creer que por debajo del funcionamiento de los diversos órganos [del cuerpo] existe una facultad más general, aquella que comanda los símbolos y que sería la facultad lingüística por excelencia”³⁴.

¿Qué nos dice todo esto? Que, si el inconsciente es algo que habla, estructurado como un lenguaje, es sensato tratar de interactuar con él.

¿Por qué nos preocupamos tanto, por el inconsciente? Por una razón muy simple. El trabajo del actor consiste en la creación de personajes, los cuales deben poder vivir sobre la escena una vida autónoma de aquella del actor. El personaje actúa, pero antes de actuar siente, y contemporáneamente piensa. Stanislavsky y Vachtangov nos enseñan que el personaje “tiene que tener un pasado”: una biografía propia, una memoria propia. Para el actor el personaje es “otro de sí”. Para que esta alteridad se cumpla hasta el fondo es necesario que el otro tenga un inconsciente: es éste el significado de su “pasado”, aunque para el inconsciente, siempre siguiendo a Freud, el tiempo es solo presente. Nuestro ser se manifiesta en el mundo a través del cuerpo con una gestualidad, un andar, una determinada voz, tics personales: un estilo, en suma, un estilo también en el modo en el cual establecemos relaciones. Todas manifestaciones en gran parte de nuestro inconsciente: así será también para el personaje.

³² Cfr. J. LACAN, *El Seminario, Libro I. Los escritos técnicos de Freud, 1953-1954*, Torino, Einaudi, 1979.

³³ *Ibidem*.

³⁴ F. DE SAUSSURE, *Curso de lingüística general*, Bari, Laterza, 1982, p. 20.

Una vía de acceso al inconsciente del personaje es el trabajo sobre el texto. Se procede desestructurando las frases que lo forman y dividiendo las palabras en absolutas (como vida, muerte, etc.) y objetivas: las que denominan objetos. En algunos casos un objeto puede tener valor de absoluto: para Trigorin, el escritor de *La Gaviota* de Chejov, la palabra “libro” en el contexto del diálogo con Nina tiene un valor que trasciende el objeto en sí. Para cada palabra encontraremos equivalencias de imagen, observando las asociaciones que *algo* crea en nuestra mente. La primera respuesta de imagen es nuestra, o sea responde a la psicología de nuestra personalidad. Encontramos después una segunda y una tercera. La segunda constituye un paréntesis, un espacio de separación entre el mi-yo y el mi-personaje. La tercera la asignaremos al personaje.

Si, como a menudo sucede, el personaje no tiene texto, el actor escribirá uno apropiado. Lo que cuenta no es el valor literario, sino la utilidad de las palabras como llaves de acceso.

Ya hemos visto como tratamos de crear una gestualidad orgánica a partir de la cadena imagen-sentimiento-gesto. Si logramos crear *su* vocabulario de imágenes, tendremos una gestualidad orgánica del personaje. Tendremos también una “distancia psíquica” con el personaje, cosa bastante importante desde el punto de vista de la salud mental del actor. En el sucesivo trabajo de improvisación todo esto será puesto a prueba, enriqueciendo indirectamente de vez en vez el patrimonio de imágenes e interviniendo sobre la cadena imagen-gesto hasta que la *presencia* del personaje sea evidente.

En el trabajo con el Método seguimos dos direcciones. Una es la formación del actor, lo que Stanislavsky llama *el trabajo del actor sobre sí mismo*: la autoconsciencia, el conocimiento del propio *funcionamiento* psico-emotivo-fisiológico, el incremento de la cualidad de *presencia escénica*, la administración de las energías propias y ajenas en el curso de la improvisación. La segunda dirección, siempre citando a Stanislavsky, tiene que ver con *el trabajo del actor sobre el personaje*, o sea como crear esa “segunda personalidad” que, valiéndose del cuerpo del actor, aparecerá sobre la escena.

En la primera situación, no estamos aun en el teatro, aunque sí en la representación social, el teatro de la vida. Los ejercicios de improvisación se construyen siempre a partir de la experiencia existencial del actor en cuanto individuo. A través de los ejercicios pondrá “a prueba” su memoria emotiva, la peculiaridad de la organización de sus asociaciones de ideas y de recuerdos, su gestualidad, el modo en que “tiende” a entrar en relación con los objetos y con el ambiente, la particularidad de sus “esquemas de relación” con las otras personas.

En el trabajo sobre el personaje, hace falta sobre todo identificar quien es él. El texto ofrece indicios que hay que aislar y que darán indicaciones sea sobre la naturaleza de la psicología del personaje, sea sobre las particularidades de las relaciones y de la conflictualidad con los otros roles. Otros indicios se tomarán a través de análisis y deducciones. Se construirá una biografía, un pasado del personaje: por medio de los ejercicios de improvisación es posible explorar este pasado, creando situaciones en las cuales el actor puede actuar a partir de aquellas “partes de sí” que están en sintonía con las peculiaridades del personaje, con sus gustos, con sus principios, con sus “tics personales”. Develados en el texto, los conflictos entre los diversos personajes serán analizados en modo tal que se puedan construir ejercicios que permitan estudiar su desarrollo, la calidad de las motivaciones y de las estrategias.

Si recordamos la estructura del ejercicio, constatamos como nos requiera organizar los “materiales” de modo muy preciso. Tenemos el ámbito relacional y el ámbito motivacional. Finalmente, el ámbito situacional: las actividades. Sobre cada una de estas áreas el actor debe responder a interrogativos rigurosos, donde la aproximación está prohibida. Cada área es expansible sin límites: impulsa al actor a la precisión. Como utilizando un microscopio, a medida que aumenta la multiplicación de la óptica aumenta la cantidad de *cosas* que se ven, y que deben ser ponderadas. Más se es preciso en la preparación, más se es *orgánico* en la improvisación. No hay en esto ningún deseo de destruir el misterio que normalmente envuelve las relaciones humanas, y en consecuencia aquellas del personaje: al contrario. No se puede explicar lo inexplicable, se puede sin embargo

circunscribir con la mayor precisión posible el área del misterio, para poder iluminarlo. El actor no es un intelectual: su objetivo es hacer experimentable el misterio, no *explicarlo*. ¿Por qué Otelo mata a Desdémona? ¿Por qué Edipo se engeguece? ¿Por qué Hamlet quiere vengarse? El espectador quiere participar del misterio, no pide explicaciones que está perfectamente en condiciones de darse cuenta. A menudo el misterio vive en los *detalles*, en pequeños gestos. La estructura del ejercicio permite, luego de la improvisación, la discusión minuciosa justamente de esos detalles que emergen *a pesar* del actor, o sea sin su intencionalidad. Como un árbol es un árbol y no el querer ser un árbol, en la metáfora de Grotowski. El director-pedagogo debe estar capacitado para ver esos detalles, y señalarlos después con la precisión necesaria, reconduciéndolos al área de pertenencia de modo que el actor pueda recuperarlos e incorporarlos al lenguaje del personaje. Cuanto mayor sea la precisión en el mapa de la preparación, mayor será la precisión en las indicaciones del director. Esta precisión es todavía más necesaria si se piensa que cuanto menos se habla, mejor es: se debe poder dialogar, entre actor y director, con la menor cantidad posible de palabras. Deben bastar señales. Las palabras pueden invadir el territorio del misterio y aniquilarlo. En la recuperación de los *detalles* del personaje, el actor debe poder orientarse con seguridad y sin demasiado “ruido de fondo” que invalide el diálogo continuo que, a su vez, el actor mantiene con el personaje.

Procediendo así, se comprende como el así llamado *subtexto*, el trazado convenido con el director que indica al actor en cada momento qué quiere el personaje, esté en nuestra práctica completamente englobado en el trabajo total del actor sobre el personaje. Sobre la escena, el personaje se moverá en relación con las motivaciones y a las relaciones interiorizadas por el actor y con un control total de la situación: estamos en presencia de un personaje, no de una marioneta. Un personaje que vive, siempre *por primera y última vez*, la situación del texto: no uno que nos cuenta como le va, con más o menos clichés.

LA PRÁCTICA. TESTMONIOS

Los siguientes testimonios de la realización de ejercicios de Método provienen del diario de trabajo de Manuela Rosetti, alumna del laboratorio:

Ejercicio 1: Cristina y Gabriel

Cristina antagonista, Gabriel protagonista. Juntos definen el espacio. Gabriel va fuera del espacio.

HC dice a Cristina: “Sentate. Cerrá los ojos. Respirá. Concentrate sobre tu partner. Relación social...relación emocional...qué va a pasar que no debe pasar? Abrió los ojos. Estas sola en tu espacio, tu *casa*. Observa. ¿Lo ves? Inicia la actividad.

Cristina inicia: cose.

HC “Telón. Dá la señal.”

Cristina va a dar la *señal* a Gabriel. Vuelve y retoma actividad. Entra Gabriel. Cristina se vuelve, lo mira rápidamente y retrocede. Gabriel se aleja y mira alrededor. Ella prosigue su actividad. El se acerca y ella lo mira, parte el pedido: “me das el número de teléfono de...?” ahora Gabriel la enfrenta y ella retrocede, busca la luz para ver el hilo. Lo mira a los ojos, luego se sienta y cose. Ya no lo mira mas a los ojos. Noto una extraña balanza de acciones iguales y contrarias. Cuando el busca su mirada no la obtiene, y viceversa. Cuando ella se sienta el queda de pié, viceversa.

HC da el *stop*.

Crítica del ejercicio.

HC: Gabriel, la *razon para venir* sirve al protagonista solamente para entrar en el espacio sin anticipar. Apenas descubre al antagonista, esa razón cae y la *urgencia* hace emerger el pedido con su *porqué sí*. Desde ese momento la cosa mas importante es obtener el deseo. Hubo sorpresa en el encuentro, pero luego se interrumpió cuando te alejaste antes de hacer el pedido.”

Una observadora: “No hubo primer contacto”

HC: “cierto!: un instante antes de hacer el pedido, faltó *primer contacto* entre protagonista y antagonista. El momento del *primer contacto* es fundamental, porque asi se obtienen y se dan las informaciones al otro, para poder hacer surgir la improvisación. Esa mirada es un trae la preparación al presente. Es de allí que nace la relación actual con el otro, y de allí nacerá el conflicto.”

La regla del Método dice: apenas el protagonista ve al antagonista desaparece la razón para venir y nace el *primer contacto*, sin otras divagaciones, parte el pedido y la negación del antagonista, con el nacimineto solamente en ese momento, del conflicto. Es una disciplina mental necesaria para el actor, una estructura que hay que respetar y en la cual se puede improvisar.

HC: “Notaron que Cristina buscaba la luz para poder coser? Una actitud que enriquecía la acción con una verdad. Era *orgánica*. Por tanto, creíble. No basta ser verdaderos, hay que dar la sensación de lo verdadero. Será *verdadero* si lo hacés *orgánicamente*, es decir si nace de una necesidad del momento, si tiene una motivación. Cristina era mas verdadera cuanto mas estaba concentrada en su actividad, no porque *quería* ser verdadera. Esta sensación de verdad se trasmite a quien observa. Ella es nuestra antena. Percibimos el mundo por medio de su cuerpo. Si ella no está a gusto en su espacio, nosotros no estaremos a gusto en el nuestro. El actor es la antena del espectador.”

Un observador: “me pareció que por momentos Cristina no prestaba mas atención a Gabriel, para desarrollar su actividad”.

HC: “Si, en ciertos momentos la actividad implicaba también la atención de Cristina. Hay que separar *atención* de *concentración*. La primera la dedicamos al protagonista, la segunda a la actividad. Sino, cae el interés del espectador. Cae la

tensión y la energía. Por esto la actividad debe ser automática, precisa, conocida. Como nos ocurre cuando en la vida real conflictuamos con alguien *mientras* lavamos los platos, cocinamos, ¿manejamos? Nuestra atención va a la persona. La concentración a la actividad. La actividad da el ritmo del ejercicio.”

HC: “En la actividad es importante usar el espacio. La técnica enseña a proyectar los contenidos y los materiales en el espacio; hay que distribuir la actividad en el espacio. Conquistar el espacio.”

Observador: “Pero en la realidad no procedo de esa manera!”

HC: “Claro! Pero aquí estamos en la ficción. ¡Es un ejercicio de Método! No es natural, por cierto, no lo es, somos actores. Sin embargo, mis materiales, mis imágenes, son verdaderas. Mi actividad es verdadera y está sostenida por un *porque sí*, por una urgencia, por lo que he preparado”.

HC: “Ultima cosa: Gabriel, anticipaste el *no* de Cristina. No debía esperar un *no*: ¿por qué habría de pedirlo? El protagonista sabe que el otro puede darle la cosa, espera obtenerla. Y no solamente obtenerla, sino que, en un modo preciso, no cualquier *sí*. El protagonista *no sabe* que la cosa le será negada (el actor *si*, el personaje *no*) es necesario un cierto tiempo para que el cuerpo, la fisiología racione al *no* recibido. Ocurre ese tiempo. La verdad la da el cuerpo.”

Despues del *no* aparece orgánicamente la energía del *porque sí*, por eso es necesario creer en él. Es esa energia la que determina las estrategias, que obviamente no deben ser preparadas antes. Afloran en la dinámica de la relación con el partner durante el ejercicio.

HC: “En la negación de Cristina al pedido, se advertiva una cierta incertidumbre. Daba la impresión de poder ceder al *sí*. Pero al mismo tiempo su *no* parecía motivado. El *porque no* tiene que hacerse cargo del otro”.

En este caso se daba, Cristina tenía en cuenta al otro. Es así que se da el conflicto, se determina un drama humano. Se crea una zona de apertura hacia el otro que genera tensión. Nos hace participar. En los ejercicios de Método no interesan los

contenidos, sino cómo son utilizados. Nos interesa el cómo, los cambios de energía, del cuerpo.

Ejercicio 2: Mateo y Valerio.

Valerio protagonista.

Juntos preparan el espacio y deciden cual será la *puerta*, el punto en el cual se dará el *primer contacto*. Valerio va fuera de la sala a preparar. Mateo prepara la actividad, se sienta. Cierra los ojos.

HC: “Considera el ambiente. Traé la relación social con Valerio. La emocional. *Porqué no*. Stop. Cambia de sitio. Pensa al lugar, al río. Dejá que emerja un estado de ánimo neutro. Abri los ojos. Considerá tu actividad. Transferi el estado de animo al espacio circunstante. Mostra los ruidos, los sonidos. *Telón*. Comienza la actividad. Señal.

Entra Valerio. Se saludan, hablan. No logro oír el pedido. No ha sido la primera cosa que le ha dicho. Se mueven mucho alrededor del espacio. Valerio sigue los movimientos de Mateo que quema papelitos y los pone en una bolsa de plástico. Valerio trata de mirarlo a los ojos, pero Mateo solo mira la actividad. Aumenta el ritmo del movimiento. Mateo se acucilla. También Valerio. La bolsita de plástico comienza a humear. Valerio preocupado controla dentro la bolsita. Mateo no se da cuenta y prosigue su actividad.

HC da el *stop*.

Crítica.

Observadora: “el pedido vino despues de saludos y charla (el pedido era “¿me acompañas a la catedral de Ginebra?”)

HC: “puro teatro, teatralidad, no sirve. Nada de buena educación, nada de convenciones, ping pong social. Sabemos que estamos aquí para hacer un ejercicio y que te pediré una cosa. Hasta que no llega el pedido no habrá conflicto, sino ficción. Nos interesan las dinámicas del conflicto,”

Observo: “Mateo no miraba nunca a los ojos a Valerio”

HC: “son nuestras antenas sobre la realidad. Mateo transfería toda su atención a la actividad y sus peripecias, que

atraían también al espectador. El riesgo de una actividad demasiado blindada es que lleva a evitar el conflicto. La *atención* debe ser dirigida al protagonista. Abrirse al conflicto, apoderarse de él. El encuentro con el otro: es el otro quien les permitirá sacar afuera sus materiales.

Atentos a cómo construyen el esquema, lo materiales. Querías decir sí, pero no puedes (o quieres). Preparar el *porqué no* de modo tal que puedan acoger el pedido del partner, hacerse cargo. El no debe constituir una dificultad para el actor. Quiero que el otro acepte mi no en un modo preciso. *¿Como quiero que el otro reaccione a mi pedido? ¿Cómo quiero que el otro reaccione a mi no?* Para hacer funcionar la respuesta orgánica debo tomarme el tiempo necesario para que el *tiempo mental* se transforme en *tiempo fisiológico*, y de allí crear el propio *porqué*. Es importante tomarse el tiempo necesario para que se produzcan respuestas orgánicas, no anticipar reaccionando mecánicamente. La *urgencia* no es apuro. Cada instante que pasa debe poder verse en el cuerpo. Debo ver el no, antes de oírlo.

Observadora: “Valerio se ha preocupado porque la bolsa no prendiera fuego, pero Mateo no lo vió!”.

HC:” “Tenés razón: el *punto de vista*. Valerio ha dado un *punto de vista* orgánico. Ha sido una acción orgánica y por tanto creíble. El actor tiene que tomar conciencia de lo que lo circunda, aquí y ahora. Entrenen para vivir el momento presente”.

EPILOGO

En noviembre de 1999 regresamos por primera vez a Buenos Aires con nuestro espectáculo, invitados por el Instituto Cultural Italiano de Buenos Aires y la Municipalidad de Buenos Aires. Habían transcurrido veintiún años desde nuestra apresurada partida, amenazados por la dictadura militar. Esta comparación fue importante, con los espectadores y con la gente del teatro. ¿Cómo se desarrolló nuestra lengua? ¿Qué quedó de nuestras raíces después de tantos años en Europa?

Llegamos con *Tempesta*, el espectáculo inspirado en el Holocausto y la rebelión del Gueto de Varsovia, y lo presentaremos al aire libre, en la cancha de fútbol de un barrio popular, el Parque Chacabuco. Los resultados fueron reconfortantes. Cientos de espectadores nos mostraron un apoyo, inteligencia y simpatía realmente inesperados, al igual que la gente del teatro. Nuestro lenguaje fue transparente y personal para ellos, como si nunca nos hubiéramos ido. El lenguaje teatral del Núcleo había permanecido intacto y había logrado crecer y enriquecerse, por comparación y por dialéctica, en la realidad europea que lo había acogido.

Pero nos esperaba una sorpresa aún más enorme y maravillosa.

En la historia parece uno de esos acontecimientos que cuesta considerar reales. Bastante sacado de la imaginación de un guionista, y tal vez sí, si es que hay guionista.

Sucede que cierto jueves, unos jóvenes actores del Núcleo se encontraban en Plaza de Mayo, para asistir al ritual circular de

las Madres, ese extraordinario teatro que se celebra desde hace más de veinte años para no olvidar a los niños asesinados y a los asesinos sueltos. Nuestros actores repartieron invitaciones para la representación de *Tempesta*. Conocen a otros actores jóvenes y también reparten invitaciones para su espectáculo. En el diálogo que surge, estos últimos notan, en nuestro volante, el apellido Czertok. Preguntan: ¿este Czertok no hizo una revista de teatro, “Cultura”, aquí en Buenos Aires? Nuestro grupo responde que sí, y que está aquí ahora, veinte años después. Dicen: “hace un par de años buscábamos un lugar para ocupar, para convertirlo en un taller de teatro. Una tarde nos topamos con un almacén abandonado. Entramos desde el patio interior, a la luz de nuestras linternas descubrimos lo que debió ser una imprenta. Entre los restos, fajos de libros: abrimos uno, ¡es una revista de teatro! Muy apropiado, ¡queremos hacer un teatro! Decidimos que este es el lugar adecuado para nosotros. Encontramos al propietario, un chico como nosotros, que acepta acogernos, siempre que reservemos una habitación para la biblioteca de su padre, Juan Andralis Infantidis, fallecido algunos meses antes, propietario de la imprenta, pero también intelectual formado en el surrealismo en París. amigo de Breton y de Duchamp. Durante todo ese año limpiamos y renovamos el local por la mañana, por la tarde en la terraza estudiamos teatro a partir de las revistas “Cultura” que hemos encontrado. Aquí nació nuestro teatro de calle destinado a denunciar a los militares aún prófugos, culpables de las “desapariciones” y secuestros de niños, un teatro que se convertirá en un eficaz instrumento de lucha: estábamos cansados de las denuncias habituales, ese triste teatro de la política gris. Inventamos los “escraces” (de la onomatopeya del flash) que “fotografian” o iluminan los lugares donde se esconden estos delincuentes en una especie de desfile festivo, para que todos sepan quién es realmente ese personaje que vive allí.

A mi amigo Juan Andralis le hubiera gustado esta historia. Había acudido a él con la primera edición de nuestra revista. Me recibe en su imprenta en la calle Mario Bravo, escuchó nuestra historia y me dijo “tu proyecto es hermoso pero el diseño gráfico de la revista es feo. Es contradictorio, una gran idea debe tener una imagen adecuada”. Respondo: “Tienes razón, pero no

tenemos el dinero necesario”. Y él: “No hay problema, si quieres yo me encargo. Me pagarás como en tu antigua imprenta”. Así comenzó una de las relaciones más hermosas que he tenido. Su imprenta vivía de la impresión de anuncios de grandes empresas farmacéuticas. En los momentos muertos, los grandes y planos Heidelberg (Thunder1 y Thunder2) nos rodeaban.

Puedes entender cuánto nos ha marcado este episodio. Nuestras revistas “Cultura” esperando veinte años escondidas en la imprenta, abandonadas en la fuga, a que los jóvenes las reencontraran para inventar un nuevo teatro ¿Qué mejor metáfora de nuestro exilio? ¿Y qué mejor cierre para este libro?

Quienes estén interesados en conocer mejor la historia del Teatro Nucleo, así como de sus actividades, pueden dirigirse al sitio www.teatronucleo.org donde hallarán también noticias sobre los espectáculos pasados y actuales y galería fotográfica, así como la actividad que Teatro Nucleo desarrolla en el Teatro Julio Cortazar (Ferrara-Pontelagoscuro, Italia).

En los canales youtube Teatronucleo, pueden también encontrar films sobre actividades y espectáculos.

La palabra destierro es mucho más significativa que exilio, transmite el dolor del arrancarse de la propia tierra.

Destierro define no sólo la condición que el golpe de Estado de los generales argentinos en 1976 impuso a su autor, Horacio Czer tok. El teatro en sí tiende a desterrarse del mundo, y el teatro de calle o mejor de “espacios abiertos” que el autor ha creado es un destierro voluntario del teatro de piedra, con el intento de volver a encontrar el mundo perdido del teatro.

Teatro en el destierro es un libro reflexivo donde la práctica teatral se interroga a sí misma, su relación con los otros y con la sociedad. Así, emerge una práctica teatral enraizada en la complejidad de la vida que toma conciencia de sí misma como praxis social, ética, estética y política. Este es el punto de amarre en que Teatro Núcleo construye un vínculo creativo entre la creación artística y la acción política transformadora.

¿Qué es Teatro Núcleo?

Un laboratorio teatral. No un recinto azulejado: más bien un modo de estar en el mundo, de vivir las relaciones consigo mismo y con los demás. Es una escena en la calle, o trabajar por horas sobre un gesto, el modo en que se toma un café en el bar. Si el teatro es síntesis de vida, no podemos circunscribir la búsqueda a la experimentación dentro de ninguna frontera. Como el universo es el laboratorio del poeta.

Conocer y actuar en la complejidad



**Comunidad Editora
Latinoamericana**

ISBN 978-987-48927-2-0



9 789874 892720