

Tiempoovillo: Paraguayan Experimental Theatre

BRUCE-NOVOA AND C. MAY-GAMBOA

During the *Primer Encuentro de Teatros Latinoamericanos*, held jointly with the *Quinto Festival del Teatro Chicano* (June 24-July 7, 1974) in Mexico City, one group stood out above the rest for its excellence and distinctiveness: Tiempoovillo, an experimental theatre troupe from Asunción, Paraguay. While the majority of the groups utilized either traditional techniques or those of guerrilla or street theatre, like that of the Teatro Campesino or the San Francisco Mime Troupe, Tiempoovillo manifested another orientation and influence, namely, that of Jerzy Grotowski, the Polish creator of the Theatre Laboratory.¹ This marked difference led us to investigate more closely Tiempoovillo, and the fruit of that work we present here, with the threefold purpose of revealing the workings of a successful Grotowskian, experimental theatre in Latin America, to report on this important development in the theatre of Paraguay, and to publicize Tiempoovillo and their fine play, *De lo que se avergüenzan las víboras*, deserving of the attention of a greater audience and of the interest of students of Latin American theatre. To achieve our purpose, we have written a brief explanatory introduction to an interview with Ms. Teresa González, a member of Tiempoovillo serving as the group's spokeswoman, recorded during the *Encuentro*.

Tiempoovillo was founded in 1969 by architecture students from the Universidad Nacional Autónoma de Asunción, quickly expanded to include members from other disciplines and eventually broke the ties to the university. The students, untrained in theatre and finding no viable existing structures in Paraguay through which to express themselves, sought orientation in the writings of dramatists, especially those of an experimental nature. They name Jerzy Grotowski as their guiding light, but their history shows the influence of Artaud at an early point in their evolution, and in truth they are admittedly eclectic. Ms. González spoke knowledgeably of the theatre of the absurd, of the major contemporary authors as well as of the youth-movement and street theatres. However, Grotowski is the fundamental ideological and procedural source of inspiration for the

group. To understand this orientation we will review briefly Grotowski's precepts, for those unfamiliar with his writings.

At Grotowski's Theatre Laboratory, theatre is studied as a way of life leading to the creation of the "holy actor." The actor is expected to give himself totally to acting, not as an accumulation of learned gestures, poses and expressions, but as an openness achieved only through the strict elimination of any organic or psychological resistance to the process of complete abandonment to one's own intimacy. This is accomplished through the *via negativa*, which Grotowski describes in the following manner.

Years of work and of specially composed exercises (which, by means of physical, plastic and vocal training, attempt to guide the actor towards the right kind of concentration) sometimes permit the discovery of the beginning of this road. Then it is possible to carefully cultivate what has been awakened. The process itself, though to some extent dependent upon concentration, confidence, exposure, and almost disappearance into the acting craft, is not voluntary. The requisite state of mind is a passive readiness to realize an active role, a state in which one does not '*want to do that*' but rather '*resigns from not doing it.*' [sic] (p. 17)

Two principles are essential to the Grotowski method: "poor theatre" and "performance as an act of transgression." (p. 19)

Rich theatre utilizes elaborate staging and scenery, costumes and make-up, and at times incorporates other media such as music or film. It is what we would normally consider theatre to be. Poor theatre is reduced to bare essentials, the actor himself, concentrating on only what the actor can produce with his body and voice. In so doing, Grotowski makes poverty into a virtue, a feat especially attractive to novice groups who cannot afford to produce traditional, rich theatre. Grotowski speaks of stripping away the superficial, but to groups who have nothing to strip, he offers the justification of what often seems to be their greatest disadvantage.

Like many major, twentieth century thinkers, Grotowski perceives modern, occidental man as the victim of a social schizophrenia separating intellect and feeling, body and soul. He is caught in a chaotic inner struggle between his innermost self and the social programming of his behavior. Grotowski believes in theatre as the transgression of the social taboos and the confrontation with society's myths, in order to produce a shock to the inner psychic layers behind the socialized facade. "Group identification with myth—the equation of personal, individual truth with universal truth—is virtually impossible today," (p. 23) Grotowski explains; and to the question of what, then, is possible for man in relation to myth, he answers:

First, *confrontation* with myth rather than identification. In other words, while retaining our private experiences, we can attempt to incarnate myth, putting on its ill-fitting skin to perceive the relativity of our problems, their connection to the 'roots,' and the relativity of the 'roots' in the light of today's experience. If the situation is brutal, if we strip ourselves

and touch an extraordinary intimate layer, exposing it, the life-mask cracks and falls away.

Secondly, even with the loss of a 'common sky' of belief and the loss of impregnable boundaries, the perceptivity of the human organism remains. Only myth—incarnate in the fact of the actor, in his living organism—can function as a taboo. The violation of the living organism, the exposure carried to outrageous excess, returns us to a concrete mythical situation, an experience of common human truth. (p. 23)

In Latin America, where myth-oriented cultures still survive and share regions with modern society, the myth is a constant challenge to the artist. Grotowski offers a possible manner of treating it without destroying it nor doing the impossible for modern man: accepting it blindly as not only essential truth, but also as existential truth. Grotowski allows for the challenging of myth from within.

The Tiempooivillo group read Grotowski's "Statement of Principles" (pp. 255-262) and found answers to their problems, and more significantly, found an orientation and approach to the theatre which seems well suited for the realities of a Latin American milieu. They became a laboratory theatre, rigorously practicing the body and voice gymnastics prescribed by Grotowski in his essays on actor's training. Those interested in the details can turn to his book. Here it suffices to say that such training demands daily practice and total dedication. Its spiritual demands are equally strenuous. There is to be no frivolity, joking, idle talk or distractions of any kind. Neither the mind nor the body are to be allowed to be diverted from the concentration on acting and the needs of the group. The actor must be prepared to give of himself fully to the point of exhaustion and beyond at rehearsal or the performance. Tiempooivillo spent a year in exercise and study in preparation for their first performance.

In the beginning they worked with texts taken from other playwrights such as Arrabal, Henri Monnier and Ghelderode. Their first performance was entitled *Curriculum Vitae*, a reworking of Ghelderode's *El extraño caballero*. Using Grotowski's method, the original text was only a beginning, a score within which to improvise, expand, create new images in tension with the text. In a way, the text is like the myth, in that it is to be confronted, challenged and transgressed in order that the original truth that inspired the writer to create the work can be released in a pure, raw form. Thus, Ghelderode's nine-page play evolved into an hour-and-a-half performance. This first piece was in the line of Artaud's theatre of cruelty, using extreme effects to shock the audience and staging the play in the round.²

The first performance met with success in Asunción, where theatre had been limited to the old *zarzuelas*. Tiempooivillo went on to stage others, always reworking them from within, respecting the text as a fundamental structure, while violating it to reveal its essential truth; this apprenticeship prepared them for the creation of their own play: *De lo que se avergüenzan las víboras*.

Beginning from the question of why is the Indian disappearing, they reasoned, in a Grotowskian fashion, that the Indian, who continues to exist in harmonious unity with nature, manifesting and maintaining it with his rituals, has chosen to die, rather than live in a schizophrenic fashion, as modern man

demands. The group first studied with anthropologists, and then acquired first hand experience by living in three different Indian communities. Their previous work allowed them to respect the Indian myths without having to believe in them. They began to elaborate the play. The result is the depiction of the myths with an undeniable sincerity and truth, but, also, with an interior tension that forces the myths into ironies that finally *demythify*³ them, while, strangely enough, creating in the spectator the feeling that he is participating in the revelation of an essential truth.

The play is staged without scenery, the only prop being a rectangular, raised platform with a walkway descending to stage level at a right angle from the platform. The actors are as close to nude as Latin American law allows, dressed in bikini-like garb. The only costumes used are for a bird dance, a missionary and a soldier. There is flute music, but the important, rhythmic sounds are vocal—hissing, buzzing, humming, moaning, and such—or that produced by the bare feet striking the floor during the synchronized, group movements. A narrative voice, deliberately kept to a minimum because the group doubts the capacity of Spanish to capture the Indian reality, is heard over the actors' movements. The action relates the creation myth in which twins were born and discovered the world of animals. They dwell in darkness and fear until they manage to steal fire and begin the human tribe in the jungles. This myth is then linked to the Axé Guayakí myth explaining the origin of poverty and the presence of the white man. It relates how tribal ancestors turned white and emerged from the ground. The Indians killed one, but generously allowed the other to escape, thinking that he would have learned a lesson from the death of his brother. The survivor multiplied and came to dominate the Indian. The destruction involves the flight of the white man as told by the Apapokuva Guaraní. The Indian is seen at the end as a deceived, beaten man, seeking unattainable goals. Incidents drawn from across time, from the conquest and from contemporary Paraguay are interwoven in the timeless, mythical fabric, such as the corrosive influence of the well intentioned missionaries and the brutality of the mestizo soldiers sent to enlist Indians for the Chaco War. The myths embrace these new scenes, because they are essentially a repetition of the same coming of the white man. The play ends on a pessimistic note, with no hope held for the Indian.

The play presents a sensuously beautiful portrayal of the myths through their own symbols, brought into conflict with the constant presence of the knowledge that the creators of those life-explaining myths are really justifying their own disappearance, rooted, in part, in those very beliefs that produced such beauty. The performance is perfect in its intricate synchronization of precise choreography and sounds. The actors' bodies and faces become the only possible surfaces for expressing meaning, and they move them through fluid dance-like patterns at times, and at others, into contortions, extreme angles and twists, only possible when we remember the rigorous gymnastics of the Grotowski method. The work is of major length, almost two hours, but interest is maintained because one never feels that any segment is superfluous, every movement flowing from the previous, and all of them being essential to the total image. It is a moving experience and an excellently produced and performed play.

What follows is an interview with Ms. Teresa González about Tiempooivillo and their play, which will reveal to further depths this interesting and significant new theatre troupe.

B.N.: *Háblame de cómo se formó Tiempooivillo.*

T.G.: El grupo comenzó hace unos cuatro años. En Paraguay tenemos muy pocos elementos para hacer teatro. No hay directores, porque no existe una tradición de teatro en Paraguay. Lo que había cuando comenzamos era un teatro de tipo populachero, de zarzuela, o sea, los restos del teatro español de 1900. Tampoco había público. Nosotros, un grupo de la facultad de arquitectura, queríamos ver por qué la gente joven, sobre todo, no asistía al teatro. Nos dimos cuenta de que el problema era que el teatro en ese momento no respondía a nada; no le decía nada a la gente joven. Empezamos el grupo y para comenzar tomamos la declaración de principios de Grotowski, que nos sirvió mucho, porque en ese momento no teníamos elementos con que comenzar las obras. Nadie de nosotros tenía escuela de teatro ni había hecho teatro. Presentamos la primera obra, cuyo fin era ganar público. Trabajamos dentro de una línea teatral dirigida hacia el público y el resultado fue maravilloso. Después hicimos otras obras de autores, pero nunca tomamos una obra tal cual, sino la analizábamos, siempre tratando de conservar el espíritu del autor; pero cambiando parlamentos, situaciones; recreando la obra.

B.N.: *¿Puedes especificar un poco más el sentido de esa recreación?*

T.G.: Por ejemplo, la primera obra que presentamos, *El extraño caballero* de Michel de Ghelderode, tenía un texto de sólo nueve páginas. Fuimos viendo las situaciones dentro de la obra, analizando el por qué de cada situación. En base a nuestra concepción de esa situación que el autor quería expresar, íbamos trabajándola con improvisaciones. Iban saliendo cosas que a lo mejor no tenían nada que ver con el texto, pero que estaban muy relacionadas con esa situación. Esa obra de nueve páginas nos duró una hora y media. Había escenas que para nada tenían que ver con el texto. Por ejemplo, había una situación concreta en que viniera la muerte. Era en un hospicio, leprocomio o un manicomio, tal vez, con gente acabada totalmente, y llega la muerte. Nosotros preguntamos qué podía suceder en un ambiente de ese tipo cuando llegaba la muerte. Agregamos una escena orgiástica, un baile desenfrenado, porque se ha acabado todo y se tenía que terminar. Después, una gira de la situación y el regreso así a la mística, al arrepentimiento con una escena de comunión. Íbamos agregando cosas. Esa escena, que no estaba en el texto, dura quince minutos. Siempre hemos trabajado así a base de las improvisaciones, recogiendo lo que nos puede servir e incorporándolo a la obra.

B.N.: *Esos cambios y esa improvisación van hacia una adaptación de la obra al pueblo de Paraguay, ¿no?*

T.G.: Sí, claro. O sea, cuando trabajamos con obras de otros autores, las tomamos y las desmenuzamos, viendo qué relación tienen con nuestro medio; en qué se adaptan. Tomar una obra y ponerla tal cual no tiene sentido. Tiene que responder a nuestra realidad. Entonces las reelaboramos por analogías.

B.N.: *Y han hecho algo parecido con los mitos, ¿no?*

T.G.: Con los mitos ya fue un trabajo diferente, porque después de haber pre-

sentado toda esa serie de obras de autores, tuvimos la idea de hacer una obra que expresara más nuestra realidad. Era difícil encontrar una obra ya escrita de un dramaturgo paraguayo que nos diera lo que buscábamos. Tomamos la tarea de hacerla nosotros. La desaparición del indígena hacía mucho que nos venía preocupando, porque tuvimos la oportunidad de conocer a algunos antropólogos y asistir a conferencias. En ese entonces, nadie se dedicaba a la antropología; ahora casi todo el grupo está más interesado en antropología que en otra cosa. Con la ayuda de un antropólogo paraguayo al principio, comenzamos investigaciones teóricas que duraron un año: la recopilación de datos, la búsqueda de material, en fin, estudios del material antropológico. Fuimos sacando lo que nos interesaba. Elaboramos la obra en base de eso.

La obra la dividimos en tres partes: el génesis de la cultura indígena, después el enfrentamiento con el blanco, y al último, la destrucción o el mito de la huida de los blancos. Cuando terminamos el trabajo teórico, fuimos a visitar las comunidades indígenas. Tomamos tres parcelidades que nos parecieron más representativas de esas culturas. Una parcelidad que estaba más o menos en estado virgen, que había sido recién sacado de la selva y metido en las reservaciones, que son una especie de campo de concentración. Era una de las culturas más vírgenes aún, porque hacía poco tiempo que se había traído de la selva. Son los Axé Guayakí. Después fuimos a otra que también fue un poco extraña la situación de los indígenas, porque vivían cerca de su selva, no muy lejos de Asunción, con un sacerdote que los colonizaba. Pero ese sacerdote les dejaba mantener sus ritos, o sea, ellos escuchaban radio, veían T.V., se vestían como nosotros incluso, pero el sacerdote fomentaba sus ritos. Entonces ocurría un fenómeno extraño en esa cultura, porque hay un dislocamiento. De repente estaban tratando de incorporarse a la cultura y de repente volvían a su situación ancestral. Por último, ya tomamos una de las parcelidades más prostituidas, digamos, que está muy cerca de Asunción y se le utiliza única y exclusivamente para la explotación turística. Son tres etapas, más o menos, que podíamos observar, que nos parecían las más representativas. Las visitas nos ayudaron porque nos dieron la visión exacta de la forma de la vida de ellos, esa monotonía aparente, pero con un ritmo dentro de la nulidad, que creo está bastante bien lograda en el ritmo de la obra. Se nota una linealidad, porque la vida del indígena es totalmente lineal en todos los aspectos. No existe la problemática existencial que tenemos nosotros. Viven en una tranquilidad increíble, pero con mucho ritmo en todo. Observamos dos elementos principales de expresión. Uno, todo su modo de expresar era a base de expresión corporal y sonidos. En todo. Y dos, la otra forma de expresarse es la forma poética.

B.N.: *¿Quieres decir metafórica?*

T.G.: Sí. Todo el material que está en la obra, los poemas, los mitos, lo sacamos de esa experiencia nuestra.

B.N.: *Pero hay un mensaje totalmente actual de la opresión de una cultura sobre otra, que trasciende lo latinoamericano. Por ejemplo, hay una relación con la situación del Chicano en los Estados Unidos. La obra expresa una problemática: ¿puede una sociedad permitir dentro de sus fronteras política-culturales la existencia de una cultura distinta? Podría ser los Estados Unidos con los Chicanos,*

México con el Otomí, Paraguay con el Guaraní o un grupo de indios con otro grupo.

T.G.: Claro.

B.N.: *¿Cómo explicas eso? ¿Cómo han podido trabajar dentro de los mitos, y también incorporar material ajena?*

T.G.: Lo que pasa es que al elaborar el trabajo, tomamos todo el proceso de degradación que está sufriendo el indígena de opresión desde la conquista. Entonces pusimos al sacerdote, pero no en la época de la colonia, sino que lo localizamos en el presente, porque eso no se quedó allá. Fue evolucionando y continúa hasta hoy. Es un opresor más del indígena. Después, el militar. La anécdota de la bala que atraviesa varios cuerpos ocurrió. Hay datos concretos de que pasaba durante la guerra del Chaco. Los militares ponían los indígenas en filas y los acribillaban a balazos para probar el potencial de la bala, simplemente.

B.N.: *Cuando dije que me parecía que siguieron el mismo proceso que utilizaron con las obras de otros autores, quería decir que con esas obras tomaban una estructura dada, podemos decir como la estructura mítica de la obra, para utilizarla para mostrar la realidad paraguaya, sin traicionar la imagen fundamental del autor. Ahora, tal vez esa experiencia les preparó para hacer lo mismo con los mitos indígenas.*

T.G.: Claro. Tú sabes que lo que hacemos con los mitos es hacerle caso a toda la simbología. Hemos respetado absolutamente la simbología. Ahora, en parte hemos tratado de desmitificar ciertos conceptos que el indígena mismo lleva muy metido, por ejemplo, el del sacerdote. Es un concepto extraño dentro de la cosmogonía del indio, porque hay una serie de contradicciones para el indígena mismo en atemorizarse o creer en el sacerdote. Cosas así que actualmente le traen problemas muy terribles. Pequeñas cosas que nos muestran el genocidio brutal que se comete contra estas culturas. Son mínimos detalles que te muestran la forma cómo son exterminados, especialmente en su cultura.

B.N.: *Mencionaste el ritmo de la vida del indígena. Eso se muestra muy bien en la obra. Hay ciertos ritmos que se van repitiendo con variaciones sutiles. ¿Cómo lograron captar ese aspecto en la obra? ¿Trabajan con un coreógrafo, con músicos, o no más lo hicieron entre los miembros del grupo?*

T.G.: Hay gente de campos diversos. Cada uno trata de volcar toda su experiencia, todas sus vivencias dentro del teatro. O sea, hay gente que estudia danza, ballet, y hay un pintor. Otros han hecho gimnasia atlética y unos practican yoga. Tenemos de todo y cada uno ayuda al máximo; es un grupo bastante complementario. Cada uno pone de sí y a base de eso vamos elaborando un método que alguna vez llegaremos a tener.

B.N.: *¿Hay un director?*

T.G.: No. Trabajamos en equipo. A nivel de organización tenemos coordinadores. Al nivel artístico, en la preparación de las obras, semanalmente una persona queda afuera en los ensayos, coordinándolos; otra semana, otra. Cada uno vamos viendo, pero siempre tratando de conservar el espíritu ya inicial, el objetivo que teníamos de la obra, de manera a no dislocarla. A que no se noten diez personas, primero unificamos el concepto de lo que queremos hacer y entonces a partir de eso, artísticamente todos podemos opinarle.

B.N.: *¿Cuáles son las metas del grupo?*

T.G.: Metas realmente establecidas, no tenemos. Sí somos gente que queremos trabajar en el teatro. Hace cuatro años comenzamos y somos uno de los pocos grupos en Paraguay que ha trabajado en forma ininterrumpida. Es un teatro totalmente experimental. Creemos que no tenemos método. Estudiamos todo lo que está a nuestro alcance y vamos tomando lo que nos satisface en ese momento. No estamos dentro de ninguna línea teatral.

B.N.: *¿No aceptarían la clasificación de teatro de protesta?*

T.G.: No pensamos que exista *un* tipo de teatro de protesta. Creemos que en Latinoamérica todo el teatro es joven y está en búsqueda. Creemos que todas las formas son válidas. Unas tal vez más acabadas, mejor llevadas, y otras no; pero creemos que todas las formas son válidas. Es en la forma en que se está buscando llegar a una forma de teatro realmente latinoamericano.

B.N.: *¿Ves una diferencia entre Tiempooivillo y los grupos de otros países?*

T.G.: No puedo hablar por todo el grupo en ese sentido. Yo pienso que hay mucho teatro en Latinoamérica ya y hay buen teatro. Pasa que hay demasiados grupos que se olvidan del teatro como arte. Son muy politizados. No estamos en contra del teatro político, al contrario. Estamos dentro de esa línea del teatro, pero no creemos que el teatro es solamente un instrumento de la política, sino que es arte. Sobre todo es un medio de comunicación, pero en el momento en que nos olvidemos del teatro como arte, deja de ser teatro y se convierte en panfleto o en discurso político.

B.N.: *Volvamos a la obra. ¿Me quieres hablar de dos cosas: 1) de cómo logran la perfección de movimiento coordinado, y 2) por qué han desarrollado esa música de ritmo de sonidos?*

T.G.: Bueno, como decía, al comenzar, trabajamos con el método de Grotowski, que prácticamente todo lo hace en expresión corporal y sonidos. Hicimos casi un año de laboratorio antes de presentar la primera obra, con mucha expresión corporal y sonido, tratando primero de llegar a una liberación emocional, y en eso creo que tenemos mucha experiencia, porque hemos trabajado con gente de todos lados. En Paraguay hay poco elemento para trabajar. Cuando presentamos la primera obra, recibimos un premio para estudiar teatro en Río de Janeiro. Tuvimos la oportunidad de trabajar con directores de teatros y con psiquiatras. Luego fuimos a Argentina donde trabajamos con un psiquiatra que era bailarín, estudiando ejercicio psico-físico. También es muy importante que ninguna de las personas del grupo haya hecho teatro, así no tenemos esquemas en la cabeza.

B.N.: *¿Han tenido una influencia en Paraguay sobre la creación de otros grupos?*

T.G.: Desde el principio nuestra intención era no quedarnos cerrados, sino extendernos. Nos interesaba formar una tradición de teatro que no existía. Trabajamos con grupos de colegios secundarios, pero nunca imponemos un método. No vamos como directores. Ellos eligen sus obras, las técnicas que quieren usar, y nosotros, en base a eso, ayudamos en el montaje.

B.N.: *Se ve que la filosofía del grupo es respetar la opinión ajena, pero al mismo tiempo moviéndola hacia algo.*

T.G.: Claro, tratamos de encaminarla a algún objetivo. Creemos que el teatro tiene que responder a nuestra realidad socio-política y económica. El problema que planteamos en el foro no trae una solución, ni creemos que tenemos que dar

soluciones. Cuestionamos, comunicamos, exponemos. La solución vendrá de cada uno del público que toma conciencia del problema.

B.N.: *¿Pueden vivir de hacer teatro, y si no, piensan seguir con Tiempooivillo?*

T.G.: En Paraguay no se puede vivir del teatro. Es poco la gente que va al teatro. Tal vez algún día, pero ahora no. Actualmente estudiamos por la mañana, trabajamos de tarde y hacemos teatro de noche. Seguiremos haciendo teatro.

B.N.: *Gracias, Teresa.*

As of the writing of this article, the play *De lo que se avergüenzan las víboras* is not available in printed form, and the group had no plans to travel to the United States. Perhaps they will attend another of the Chicano Theatre festivals in the future and find the circumstances inviting to tour the country. We sincerely hope this will be the case, so that the American public interested in good, experimental Latin American theatre can have the opportunity to experience one of the truly fine, significant troupes in existence today: Tiempooivillo.

Yale University

and

University of Colorado, Denver

Notes

1. Grotowski's essays have been translated and are available in English in *Towards a Poor Theatre* (New York: Simon and Schuster, 1968), and in Spanish in *Hacia un teatro pobre* (México: Siglo XXI, 1970). All quotes will be taken from the English translation and page numbers will appear in the text.

2. The question did not come up during the interview, but there is a possibility that Tiempooivillo's use of Artaud could have been influenced by Grotowski's book, since it contains an essay on Artaud: "He Wasn't Entirely Himself," pp. 117-125.

3. *Demythologize* means to divest a work of mythological forms in order to uncover the underlying meaning. In the sense sought in the text and used in the play in question the mythological forms are preserved as signs—in teaching I [B.N.] often refer to them as spaces—within which meanings are confronted, negating or at least undermining with the tension created by opposition, the commonly associated meaning of the forms, while at the same time restoring the signs, the mythological forms, to a point of departure, an origin point from which they can take on new or expanded meaning. Thus, I use the word *demythify* to differentiate the action from *demythologize*.