

La III Muestra Latinoamericana de Teatro de Grupo de São Paulo: Hacia una integración cultural del continente

Beatriz J. Rizk

En un mundo en el que los conflictos locales parecen desunir cada vez más a los países latinoamericanos, Brasil ha logrado mantener una posición integracionista que no deja de sorprender hasta a los más optimistas. Este esfuerzo se hizo evidente en la tercera edición de la Muestra Latinoamericana de Teatro de Grupo que se llevó a cabo la primera semana de mayo del 2008, convocada por la Cooperativa Paulista, bajo la dirección de Ney Piacentini y la gerencia conjunta de Alexandre Roit. Once fueron las compañías latinoamericanas que acudieron a la cita a la que se unió el legendario grupo A Barraca, de Portugal, en calidad de convidado especial. Contando con un equipo sólido de colaboradores y voluntarios, el plato fuerte del evento, por el número de participantes, fue el país anfitrión aunque (inexplicablemente para los invitados de afuera) brillaba por su ausencia representantes de la misma ciudad de São Paulo. Pensamos que una urbe que cuenta con cerca de diez y seis millones de habitantes y un estimado de ochocientos grupos de teatro no puede faltar en un encuentro de intercambio de experiencias de trabajo y convivio – fuera de las habituales presentaciones cada grupo tuvo la oportunidad de demostrar y compartir sus procesos creativos – bajo ninguna excusa de modestia o, como alguien adujo, por estar ya sobreexplotados internacionalmente. Entre los eventos especiales, bajo la hábil tutoría de Marília Carbonari, dos mesas redondas tuvieron lugar sobre la “Relación entre la estética y la política en la práctica teatral,” integrada por los directores João das Neves y Santiago García, y “La relación dialéctica entre forma y contenido en el teatro latinoamericano,” con Marco Antonio Rodrigues y Aristides Vargas, así como una reunión de gestores gubernamentalistas sobre “Políticas públicas para el teatro en países latinoamericanos,” contando con la presencia de representantes de instituciones culturales oficiales de varios

países y un encuentro de la OISATAT, una organización integrada por diseñadores de la escena. Por su parte, las críticas a los espectáculos presentados, que se publicaron a diario, estuvieron a cargo de Kil Abreu, Sergio Maggio, Javier Ibacache y la autora de estas líneas.

Es relativamente difícil poder ver teatro brasileño fuera del país, su inmenso acervo cultural no se capta en las esporádicas representaciones que tenemos la oportunidad de ver en festivales internacionales ni aun en libros especializados que, por lo demás, son bastante escasos y por cuestiones de idioma no circulan fuera del país. En la muestra participaron grupos de Fortaleza, Minas Gerais, Porto Alegre, Curitiba y Río de Janeiro presentando espectáculos que por su variedad, diferentes perspectivas y aproximaciones al hecho teatral demuestran la diversidad del que ya nos cansamos de repetir que más se asemeja a un continente que a un país. Para comenzar, el Grupo Bagaceira, de Fortaleza, trajo un espectáculo, *O Realejo*, bajo la dirección de Yuri Yamamoto, en parte basado en textos del actor Rafael Martins, al que nadie puede quedar indiferente ya sea por la poética propuesta en el montaje



O Realejo. Foto: Taina Azebedo

o por la terrible historia que refleja el abuso, exabrupto y colonización en que viven todavía segmentos de la población nordestina del país, escondida detrás de un amor prohibido que por razones de desnivel social destruye la vida de dos jóvenes. Mezclando en el montaje técnicas derivadas de la narración oral, del teatro negro (en cámara oscura los actores están vestidos completamente de negro llevando cocidos encima muñecos grandes por los que solo se asoman sus rostros) y de movimientos provenientes de los titiriteros, especialmente del *bunraku* japonés,

Bagaceira hace alarde de un cuadro de actores en el que se nota el entrenamiento corporal y el adiestramiento en un lenguaje teatral propio. Quizás el único problema que tiene la obra es que nos dejamos cautivar por la forma, por un decir y un hacer novedoso, y el contenido (el “quiero un antes y un después para nosotros”) con toda su inherente brutalidad, pasa a un segundo plano porque, de hecho, no hay una confrontación con el sistema. Es más, pasa a ser parte del folklore local hasta convertirse en leyenda, la que nos está contando el “narrador” (presumiblemente el “realejo”) a un costado del escenario proveyendo dos dimensiones no solo espaciales sino temporales al espectáculo.¹ No sucede lo mismo en *María Lira*, basada en la vida y obra de la artesana, cantante y activista negra María Lira Marques (quien, de paso, nos acompañó en esta jornada), de la compañía Ícaros do Vale, de Araçuaí, Minas Gerais, bajo la dirección del legendario João das Neves. Una obra pensada para los espacios abiertos, se llevó a cabo en la plazoleta delante del patio del Colegio de los Jesuitas que marca la fundación de São Paulo por quien fuera, de hecho, el padre del teatro brasileño: José de Anchieta, en 1554.² Un círculo marcado y cubierto de arena rojiza, el material con que Lira realiza su obra artesanal, representa el núcleo de la acción aunque das Neves disemina los actores en diferentes puntos entre el público, a través del espectáculo, para realzar la interacción con el mismo. Los colores terracota predominan, haciendo juego con los “bichos” que ella empezó a representar y con los cuales ha trascendido las fronteras locales y nacionales, haciendo contraste con el blanco que predomina en las vestimentas de los diversos personajes. La vida de Lira se desarrolla narrada por una joven que la interpreta con energía dando campo a variados números musicales tomados de los cantos corales de su tierra, como el de las “lavanderas,” ocupación que la entretuvo una buena parte de su vida. Las escenas, dispuestas de forma paralela, escritas por el director y por Luciano Silverio, uno de los actores, exhiben la “cultura de los pobres que no está escrita.” María Lira se enfrenta al colonialismo (en la versión más conocida en el Brasil como “coronelismo”) que existía en la región, exacerbado en su caso, por el hecho de ser mujer. Das Neves, a su vez, apela a una variedad de recursos épicos para recrear en la escena procesos históricos en transcurso. En este sentido, todos los detalles individuales, nombres propios, historias, objetos y cantos, no obstante su particularidad refleja otra dimensión y una perspectiva mucho más amplia, que tiene que ver, en primer lugar, con su solidaridad con la marginalización y consiguiente denuncia de esa brecha social y política que todavía separa a los que no tienen voz y para procurarla arriesgan su vida y la de los suyos,

en razón de la posibilidad, a veces bastante utópica, de un futuro mejor. En segunda instancia y no menos importante, se evidencia su constante afán por trasladar al escenario, bajo sus propios términos, “otros saberes,” otras formas de vida, que han estado soslayadas tradicionalmente por la cultura predominante aunque forman parte intrínseca de la gran diversidad cultural del país. Él mismo, como afirmó en los foros, se sumerge completamente en la cultura de los personajes de las obras que lleva a la escena para poder trabajarlas desde dentro.³

No hay duda, por otra parte, que las formas escénicas culturales tales como los rituales, los carnavales y los espectáculos callejeros van más allá del mero reflejo de los sistemas sociales de los que forman parte al insertar en los mismos propuestas alternativas y hasta un orden social diferente. De esta manera, el historizar y localizar un performance festivo cultural, aunque se base en textos clásicos como el espectáculo para calles *Miseria Servidor de Dois Estancieros*, adaptación del *Arlequín, servidor de dos amos*, de Carlo Goldoni, por el director Hamilton Leite y Juliana Kersting, del grupo Oigalé Cooperativa de Artistas Teatrais, de Porto Alegre, es también una manera de romper con el sentido de intrascendencia de las obras canónicas para enriquecer las tradiciones locales y convertirse en un vehículo de expresión comunitaria. Esta es la impresión que recibimos desde que la obra abre con la música festiva y alegre de la cultura gaucha, realzada por los colores brillantes de los trajes y de la interacción con el público que deviene cómplice, ayudante y espectador hasta el final. El grupo maneja sus instrumentos teatrales, incluyendo el cuerpo de los actores, con destreza, estableciendo un equilibrio lúcido entre los diferentes elementos y manteniendo el ritmo adecuado para esta clase de espectáculos. Ahora, si bien se trata de una típica comedia de enredos, se insertan conflictos y connotaciones de frontera con el “bandeirante” uruguayo y la saga del inmigrante rural *Miseria* que va en busca de una vida mejor a las grandes ciudades. El mundo de la obra, que se define de manera maniqueísta, sitúa a los que tienen a un lado y a los que no al otro, siendo inevitable que los patrones consigan todo y los criados reciban palos. Y si bien el “gracioso” *Miseria* no es un disidente del sistema sino más bien una figura que realza el sometimiento y la integración a un discurso dominante, por el hecho de sentir, amar, necesitar y defender su derecho a la felicidad a la par con los demás, presentando el amor como igualador social (“todo por el amor” es su lema), prefigura un mundo en el que las desigualdades sociales utópicamente desaparezcan para la felicidad del género humano.

De manera curiosa, los dos grupos brasileños restantes, Atores de Laura, de Río de Janeiro, y la Cía Senhas de Teatro, de Curitiba, usan el travestismo como forma y los clásicos como contenido para acercarse presumiblemente a una problemática femenina. El travestismo, como sabemos, ha sido usado profusamente por los hombres y las mujeres en el teatro de todos los tiempos; bastaría recordar lo trillado del recurso en las obras del Siglo de Oro español y del teatro isabelino. La diferencia con el tiempo presente parece consistir en que en el siglo XVI se hacía para recalcar que todos éramos iguales, de que podíamos ser como el “otro” al ponernos su traje, en ese afán populista pre-moderno que era propio del teatro de la época. Dada la distancia que nos separa, y colocados en estos nuestros tiempos posmodernos y globalizados, el travestismo se ha convertido en cuchillo de doble filo pues ya ha sido explotado de manera suficiente por la “industria del entretenimiento,” como para devenir casi un sub-género definitivamente de tipo consumista (el “*drag queen show*”) lo que opaca e interfiere con la recepción de este material si acaso con intenciones iconoclastas.⁴ La farsa melodramática, *L’Orchestre*, del francés Jean Anouilh, es el texto del que parte *Ensaio de mulheres* de la Cia. Atores de Laura, bajo la dirección de Daniel Herz, en la que todos los integrantes de la orquesta excepto un flacucho pianista, centro de la atención de las mismas, son hombres en travestí. Como en el mejor teatro comercial del género, aquí los hombres no actúan como si fueran mujeres, sino reproducen la visión estereotipada, a veces caricaturizada al máximo, que el más recalcitrante patriarcalismo ha producido. No obstante, visto desde otra perspectiva, el *Drag* (travestismo) es también una manera de jugar con el género, y no necesariamente representa un esfuerzo por esconder el suyo verdadero. En este sentido, si en la obra, como es obvio, hay mucho de caricaturización banal de la entidad femenina, al utilizarse el distanciamiento crítico (muy brechtiano por cierto), de retomar los personajes sus roles iniciales de “actores,” y dirigirse directamente al público, aciertan al romper con el estereotipo y recordarnos que la realidad sobre los géneros, como lo han notado no pocos especialistas de los estudios sobre la diferencia de los mismos, es asimismo una fantasía inscrita en la superficie de los cuerpos convirtiéndolo en un “acto preformativo” por excelencia. Acto que es realizado por los vestuarios estrambóticos y absolutamente “teatrales” de los personajes, que de nuevo corresponden a una “representación imaginaria” del “ser mujer,” cuya ficcionalización se pone en evidencia al aparecer en la escena una chica joven vestida de manera contemporánea. Su misión es, de paso, desmoronar el efecto de la escena más cliché sobre el

miedo pueril femenino dirigido hacia la presencia de un minúsculo ratón, que fue recibido por las “concertistas” con toda clase de aspavientos, al que atrapa por la cola llevándose fuera. *Ensaíes* es un divertimento escénico al que el público responde con hilaridad; no hay duda que el uso del humor como rasgo esencial del mismo gana a una audiencia que se deja entretener por actores adiestrados en el manejo tanto de su lenguaje teatral como de su expresión corporal. Por otra parte, la subversión e inversión de categorías y géneros, unido al aspecto musical implícito, no deja de remitirnos a uno de los espacios primordiales de la cultura brasileña, el carnaval, en donde el travestismo no deja de proponer alternativas a una cultura hegemónica que, de paso, está representada en la obra, escondida detrás de la mirada constante y vigilante del patrón, dando la pauta al final (como en el carnaval) a que las cosas vuelvan al cauce “normal,” al ser las concertistas despedidas de la orquesta.

Entrar en el juego que propone *Antígona – Reduzida e Ampliada* de la Cia Senhas de Teatro, de Curitiba, bajo la dirección de Sueli Araújo, es dejarnos llevar de nuevo por el género paródico. El texto es una amalgama de textos lo que impide un desarrollo argumental lineal dando paso a un ejercicio de divertimento escritural y autorreferencial. A la obra de Sófocles, se le unen referencias intertextuales múltiples y, por supuesto, anacrónicas; desde el “Ensayo de la Ceguera” de Saramago hasta nombres de marcas comerciales entran allí. El tratamiento lúdico del lenguaje también es decisivo, en cuanto a que brinda a la obra un sesgo irreverente que desafina con la gravedad del asunto. Hay, de hecho, un esfuerzo constante por banalizar el argumento, para restarle trascendencia a la repetición reverencial de un mito y acercarla a una realidad propia y reconocible que el público por lo demás celebra. Como metáfora de la rebeldía individual contra la injusticia y el desafuero, *Antígona* ha funcionado en todos los tiempos y en todas las instancias en las que el entorno se identifica con un sistema totalitario; ahora el totalitarismo que se refleja en la obra es un sistema en cuyo centro se encuentra un “tirano” (Creonte) en travestí, cual símbolo de la demencia en el poder, cuya irracionalidad se sospecha desde que al comenzar la obra nos promete “bollos” para el final. La versatilidad de Luiz Bertazzo en el papel del déspota enfatiza su rol protagónico pues no solo es el puntal alrededor del cual se mueve toda la trama sino es él quien tiene a su cargo casi todas las líneas humorísticas brindándole vida y humanidad a un personaje que generalmente se representa de manera acartonada. En realidad, esta *Antígona* no es una obra sobre las relaciones de las mujeres en la misma, como pretende

el Programa, sino de las relaciones de ellas con el eje central de la obra que sigue siendo un hombre. El montaje, a su vez, logra plasmar ese ambiente anacrónico que se plantea desde sus inicios al tiempo que realza en proporción directa la ironía y la duplicidad del texto mezclando imágenes y estilos que vienen de mundos diversos, como son el de la tragedia griega, el ambiente doméstico de cualquier casa de vecindario y la cultura pop norteamericana. El cambiar el significado de lo que ya está establecido por la tradición, a la luz del presente, ha sido uno de los pilares sobre los que se han construido las parodias desde siempre y, en este sentido, *Antígona* lo logra a cabalidad.

La representación del resto de la América Latina la tuvieron a cargo tanto maestros consagrados, con sus experimentados grupos, como Santiago García de La Candelaria de Colombia, con la obra de creación colectiva *El paso: parábola del camino*, bajo su dirección y Arístides Vargas del grupo Malayerba de Ecuador, con *Bicicleta Lerux*, dirigida y escrita por él mismo, como grupos más recientes como Teatro en el Blanco de Santiago de Chile; La Rendija, de Yucatán, México y Teatro del Bardo, de Paraná, Argentina.

El paso, literalmente una parada en el camino, en un sitio desolado y “abandonado de la mano de Dios,” espacio vital de la obra, reúne gente local y pasajeros desprevenidos que quedan atrapados por un torrencial aguacero.



Bicicleta Lerux. Foto: Taina Azebedo



Bicicleta Lerux. Foto: Taina Azebedo

Entre ellos, dos individuos, evidentemente mafiosos, reducen a los demás al miedo, a la impotencia y a la involuntaria complicidad al llevar a cabo en escena un desembarque y venta de armas. No solamente dos mundos se enfrentan en la obra, como indica el Programa de la pieza: “el de un pasado de origen campesino, casi bucólico, con sus canciones nostálgicas y un presente gobernado por el terror y la violencia que parece haber desdibujado el mapa del país y sus rasgos de identidad,” sino dos formas de hacer teatro. Es, ni que dudarlo, una obra de transición que refleja, sin embargo, una situación histórica suspendida en el tiempo por más de dos décadas (las que lleva el grupo presentándola) sin que se vislumbre todavía una luz al final del túnel, de ahí su vigencia. Por otra parte, la obra es sintomática del cambio de un discurso textual, cuyo énfasis lo ponía el grupo tradicionalmente en el rico contenido ideológico y político, a un enunciado carente de diálogos y los escasos que tienen lugar no se escuchan a propósito, cual reflejo de un medio en el que la retórica parece haber agotado sus posibilidades. En *Bicicleta Lerux*, por su parte, nos enfrentamos a un Ulises “doméstico” y metafórico cuyo rasgo característico es el viaje – un leitmotif en la dramaturgia de Vargas – pero con la salvedad de que no sale de su casa: sus viajes son interiores (sin duda más cercano al Ulises de James Joyce que a su antecedente griego). Como

en otras de sus obras, al autor está celebrando la capacidad del ser humano de trascender su cotidianeidad, por medio de la imaginación, al tiempo que expone sus propias limitaciones con las que se boicotea hasta caer en la rutina y el hastío, reforzado, en este caso, por el tejer y destejer de Penélope para quien su presencia es también ausencia. Es, sin duda, una de las obras más herméticas que ha producido la pluma de Vargas aunque no menos poética. Se adivina también una cierta inquietud por mirar dentro de la intimidad del héroe en decadencia, que nos acerca a otra de sus recientes producciones *Danzón Park* (2004), estudiada en otra parte (Rizk 2008), y que pone de manifiesto la inconmensurable soledad del que fue protagonista, aunque sea de alguna pequeña historia, y dejó de serlo.

Por otra parte, en un mundo en el que la espectacularidad de una puesta en escena se define cada día más en términos de acrobacia, de la profusión de avances técnicos incluyendo la pirotecnia, y de todo “efecto especial” novedoso (a los que algunos llaman erróneamente “pos-modernos”), un espectáculo que nos devuelve al meollo del teatro, neto y puro, como *Neva*, del Teatro en el Blanco, no sólo es reconfortante sino absolutamente necesario. ¿Cómo montar a Chéjov, sin poner sobre las tablas un texto del dramaturgo? Guillermo Calderón lo logra en su limpio montaje a través de personajes que si no fueron producto del autor ruso bien hubieran podido serlo. Y lo hace apelando a una mirada auto-reflexiva de los seres que lo rodearon, poco importa si son verdaderos o ficticios, los que van componiendo, por medio de fragmentos de una memoria selectiva que hurga en los resquicios más íntimos del ser humano, no sólo la imagen del hombre creador que fue Chéjov sino de su mundo amenazado por una revolución que, sabemos, cambió el destino de todos los seres implicados en la obra. Si “el arte dice la verdad porque expresa los sentimientos más altos del ser humano,” como se le acredita a Chéjov que decía, *Neva* nos coloca en el plano de una realidad en la que entra en juego la voluntad que afirma el valor moral y “ético” de la existencia humana ante la pérdida de un ser querido, o ante la inminente amenaza de un cataclismo social. La pregunta clave que si se puede hacer teatro cuando afuera la gente se está muriendo de hambre, o cuando estamos en tiempo de guerra, a pesar de que el mismo Chéjov nos dio la respuesta con el importante legado que dejó, nos queda sonando hasta mucho tiempo después de terminada la obra. Por lo demás, los personajes de la pieza, como los de Chéjov mismo, se distinguen por la intensidad; una intensidad en el sentir, en el análisis de las situaciones, en el cuestionar la motivación detrás de resoluciones importantes o, lo contrario, en el dejarse arrastrar por

la inercia ante los cambios inevitables, pero en ningún momento excluye la fragilidad y la vulnerabilidad del que se siente carente de afectos. Los actores, Trinidad González, Paula Zúñiga y Jorge Becker se la juegan en el escenario al desproveerse de toda máscara innecesaria y dejarnos ver su arte con toda impúdica desnudez para, como se ha dicho en los debates del encuentro, “tornar lo invisible en visible.”

Por el contrario, *Los errores del subjuntivo*, del grupo La Rendija, bajo la dirección de Raquel Araujo, son más bien del indicativo pues no quedó claro lo que proponían en escena. Una historia abigarrada, que tiene lugar en la primera mitad del siglo XX, en la que se encuentran, de manera casual, una maestra feminista *avant-la-lettre*, un inmigrante turco en espera de su prometida que viene del Medio Oriente y un joven y arrogante hacendado, compartiendo un vagón de primera clase en un tren que se dirige al puerto. Esta es la escena inicial que se prolonga un buen trecho dejando atrás la atención de una parte del público. Además de proponer un contexto más heterogéneo y, de hecho, más cercano a la realidad del que tradicionalmente se representa en blanco y negro (o sea criollo versus indígena) como es Yucatán, en tanto que sitio del enunciado, tememos que el espectáculo se queda en propuesta con algunos felices momentos que nos proporciona un elenco en el que se nota



Los errores del subjuntivo. Foto: Taina Azebedo

el adiestramiento teatral. El diseño escénico que llegó a ser novedoso merece especial mención aunque a veces resultó de difícil manejo, entorpeciendo el ritmo de la obra.

Amarillos Hijos es la segunda obra de una trilogía – la primera pieza estuvo basada en *Antígona*, de Sófocles, complementada con la historia de las *Electras*, escritas por Esquilo, Sófocles e Eurípides – que hace parte de un proyecto general llamado *Resistencia Trágica* por el grupo Teatro del Bardo, de Paraná. Con texto de Valeria Folini y dirección de la misma Folini y Gustavo Bendersky, el conflicto de la obra se centra en los esfuerzos de Electra para convencer a su hermano Orestes de matar a la madre Clitemnestra, para, como sabemos, vengar el asesinato del padre, Agamenón, efectuado por ella con la ayuda del nuevo marido Egisto. Aunque, dicho sea de paso, queda más bien en calidad de pretexto del que parten los dos protagonistas, hábilmente representados por Gabriela Trevisani y Juan Kohner, para darnos su versión de los hechos cuyas referencias vienen del mundo circense, de los trucos mágicos, del vaudeville, del cine contemporáneo, con el que se entremezclan las rencillas domésticas habituales de dos hermanos adolescentes que no se la van bien y teniendo como trasfondo histórico directo la dictadura militar que asoló al país austral de 1976 a 1983. El tercer personaje sobre el escenario es un esqueleto, de verdad, que representa al padre, ataviado con insignias militares y una hacha que le atraviesa el cráneo, al que Electra le celebra “diez años de muerto,” con panqueque, velas y un “Happy Birthday” bien cantando. Un armario en el que entran, salen, se encierran, se encaraman encima, se mudan de ropa dentro intercambiando “vestidos y disfraces,” complementa la escena. Al final, después de mucho corretear alrededor del armario y aun de actuar de espaldas al mismo y al público, se escucha como matan a la madre con un serrucho eléctrico (cualquier parecido con los métodos empleados en las películas de mafiosos no parece ser aquí pura coincidencia). No hay duda que la obra se inserta en el grotesco, cuyos diálogos entrecortados e irónicos nos remontan a obras paradigmáticas del género, aunque tardía, como *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro. Muerto el padre y con él la dictadura, las cuentas son con la madre (la patria) que permitió que la “guerra sucia” tuviera lugar. Por esta vez, no son los padres que, de hecho, vivieron la represión, sino los hijos de los mismos quienes levantan su voz para exclamar: “¿Cómo pudo ser?,” reflejado sobre el imprescindible armario al final de la función.

Para concluir, el grupo invitado especial A Barraca trajo la obra *Felizmente Há Luar!*, de Luis de Síttau Monteiro, publicada en 1961 como



Felizmente Há Luar! Foto: Taina Azebedo

drama narrativo y luego adaptada al teatro por el mismo autor. Monteiro parte de un episodio histórico cuya importancia mayor estriba en que por medio del mismo establece un fuerte paralelo con el autoritarismo a ultranza de la dictadura del momento, encabezada por Antonio de Oliveira Salazar quien dominara la vida política del país de 1932 a 1974. La pieza nos remonta a principios del siglo XIX en la época en que el mariscal inglés William Beresford actuaba como regente entronizado tras la derrota de la invasión francesa. Para escarmantar a la población y evitar levantamientos arrestó al general Gomes de Freire de Andrade, acusado de conspirar contra la monarquía, y lo mandó matar pese a las súplicas de su mujer, Matilde .y de sus allegados. La obra no subió a las tablas portuguesas hasta 1978 por

el Teatro Nacional, regresando a los palcos en el 2001 por el Teatro Experimental de Porto. En el montaje que llega a nosotros, bajo la dirección de Helder Costa, se hace notoria la influencia de Brecht, señalada en el mismo Programa. Para empezar estamos en un mundo que se divide netamente entre opresores y oprimidos. Las figuras del poder: el militar, el cura y el estadista devienen arquetípicas así como el pueblo, cuyo *gestus* social evidente es mirar para abajo cuando le hablan. No hay duda que estamos ante un teatro que refleja grandes procesos históricos, particularizados en uno o dos individuos como paradigmas de la resistencia. Las escenas se suceden sin transición aparente y no falta el recurso del distanciamiento crítico sobre todo en los parlamentos de Matilde, interpretada vigorosamente por María de Céu Guerra. La obra está dividida en dos partes que marcan diferentes pautas en el montaje haciéndolo, no obstante los esfuerzos histriónicos del grupo, parecer un tanto desnivelado. En la primera, hay un intento de darle

un tono farsesco al drama que se desarrolla en escena mientras que en la segunda cobra un tono de tragedia uni-direccional. Salvo esta observación, y juzgando por el caluroso aplauso del público, no hay duda que A Barraca sigue siendo un grupo con el que hay que contar cuando se hace referencia a las tablas lusitanas.

Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami

Notas

¹ Es de notar que esta modalidad estaba presente en la forma teatral titiritera antigua japonesa llamada *Ningyo Jôruri*, que dio pie en el siglo XIX al actual *Bunraku*, en la se juntaba un narrador a un lado del escenario, quien acompañado de un laúd recitaba la historia, mientras que los actores la interpretaban sobre el mismo manejando sus títeres (Berthold 1974:104).

² Sobre la vida y obra del padre jesuita de origen canario José de Anchieta es mucho lo que se ha escrito, empezando por el ya clásico estudio de Décio de Almeida Prado, *Teatro de Anchieta a Alencar* (São Paulo: Perspectiva, 2001), pero quisiéramos hacer mención aquí del detallado ensayo de maestría de la investigadora Lorena B Ellis, "José de Anchieta: Language and Performance as Weapons of Mass Seduction," New York University, 2004.

³ Salido del histórico Teatro Opinião, de Río de Janeiro, de los años sesenta y setenta, su ya impresionante repertorio lo ha llevado a trabajar no sólo con los migrantes nordestinos o sertaneros, como en *Maria Lira*, sino con los pueblos de la foresta en la zona amazónica, en Río Branco, en donde creó la inolvidable obra *Tributo a Chico Mendes* (1988), estudiada en otro aparte (Rizk 1994), y hasta con tribus indígenas alejadas de la civilización como con la Kaxinawá, con la que convivió durante diez meses y para la que escribiera *Yuraiá o Rio do Nosso Corpo* (ver Rizk 1996). Durante la muestra en São Paulo tuvimos la oportunidad de presenciar otro montaje suyo: *Besouro Cordão de Ouro*, de Paulo César Pinheiro, sobre el conocido maestro / rufián, también llamado Besouro Mangangá, de origen bahiano, a quien se le acredita la invención de la popular capoeira. Su afición por "ambientar" los espacios escénicos para hacer que sus obras apelen a todos los sentidos, reincide en este singular montaje. De la misma manera que utilizó la arena rojiza en *Maria Lira* y cubrió totalmente el escenario de *Tributo a Chico Mendes* con hojas secas haciendo que el público se sentara en el piso al tiempo que escuchaban los usuales ruidos de la foresta; en *Besouro* convirtió el sitio del espectáculo en un *terreiro* (casa de padre / o madre de santo) en el que a la entrada se velaba el cuerpo yacente del maestro, con fondo de espejo, brindándole aspectos visuales y auditivos propios de los lugares dedicados a las ceremonias rituales de los afro-descendientes. El director recurrió también a la música en vivo, a la narración oral de parte de expertos griots y al juego marcial del capoeira por medio de adiestrados danzantes, para evocar la vida del señalado personaje de los bajos fondos quien tuvo un trágico final cuando estaba en la plenitud de su vida.

⁴ En América Latina se ha dado con tanta profusión que la "loca" travestí, en cierto modo, ha pasado a ser el "gracioso" de la época (no descartamos la posibilidad de señalar la película francesa *La cage aux folles*, convertida luego en musical de Broadway, como el detonador de esta modalidad).