

El teatro brasileño en transición: Entrevista a Yan Michalski

Carlos Espinosa Domínguez

Aunque Yan Michalski (Czestochowa, 1932) nació en Polonia, su labor artística la ha desarrollado en la patria de Tiradentes, cuya nacionalidad adoptó en 1956. Es egresado de dirección de la Academia de la Fundación Brasileña de Teatro de Río de Janeiro. Ha trabajado como actor en el teatro y el cine, pero su actividad más importante está vinculada a la crítica cinematográfica y, sobre todo, teatral. Colaboraciones suyas han aparecido en revistas nacionales y extranjeras, y desde 1963 es redactor de la columna teatral del *Jornal de Brasil*. En 1968 el Servicio Nacional de Teatro premió su ensayo *El palco amordazado*, que se editó al año siguiente. En 1979 mereció el Premio Van Jafa del Concurso de Periodismo por un artículo sobre Oduvaldo Viana Filho. Ha representado a su país en varios eventos internacionales. Entre 1974 y 1975 presidió la Asociación Carioca de Críticos Teatrales. Actualmente se desempeña como profesor asistente en la Escuela de Teatro de la Universidad de Río de Janeiro.

En su condición de crítico, ha podido seguir de cerca el desarrollo del teatro brasileño actual. ¿Pudiera referirse a lo que ha ocurrido en la escena de su país después que se produjo la llamada apertura?

Si tomamos como punto de partida la fecha de principios de 1975, que fue cuando la censura liberó algunos textos, pueden establecerse dos etapas en el teatro brasileño: primero vino un período de gran euforia, pues fueron estrenados toda una serie de títulos que estaban prohibidos. Eso, naturalmente, fue muy estimulante para todos, ya que pudimos ver en la escena piezas que en el mejor de los casos, se conocían sólo a través de la lectura.

¿Pudiera citar algunos títulos?

Entre esas piezas estaban algunas tan significativas como *Rasga Coração* y *Papa Highirte*,¹ de Oduvaldo Viana Filho, *Calabar*, de Chico Buarque y Ruy

Guerra, y *Patética*, de João Chaves, descripción alegórica de la muerte del periodista Vladimir Herzog. Tales textos se escenificaron de inmediato, y para el público brasileño significó la oportunidad de ver montadas obras con las cuales antes uno no podía ni soñar. Al mismo tiempo, aparecieron obras nuevas que analizaban el período de la represión. Obras yo diría un poco catárticas, pero muy representativas como manifestación de la apertura. En las mismas sus autores abordan temas como la tortura y el comportamiento de los intelectuales en esos años. Son los casos de *Fábrica de chocolate*, de María Prata, *Señal de vida*, de Lauro César Muñiz, y *La resistencia*, de María Adelaide Amaral. Después de esa lógica euforia, se fue retornando poco a poco a la realidad, en el sentido de que se vio claro que de las cuatrocientas o quinientas obras liberadas, sólo unas cuantas valían realmente la pena como para ser montadas. Y también se tornó claro que para los dramaturgos resultaba difícil aprender a escribir en las nuevas condiciones. Pienso que se trata de un fenómeno que se produce en todas las sociedades que salen de una etapa de represión, como pueden ser los ejemplos de Portugal después que cayó Salazar y de España al morir Franco. Se hace necesario ahora encontrar el lenguaje adecuado, porque los autores dramáticos que surgieron y se formaron en aquella situación tan adversa, habían creado un código metafórico, muy apropiado para aquellas condiciones especiales. Hoy, sin embargo, la realidad se puede abordar de un modo más directo, y aquel lenguaje deviene ineficaz.

En ese sentido, considero que los dos últimos años fueron excepcionalmente pobres en términos de la dramaturgia nacional, y me parece bastante sintomático el hecho de que no se estrenara ninguna obra nueva de los principales autores de la resistencia: Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Marcio Souza . . . Una excepción ha sido la de Alfredo Dias Gomes, quien estrenó *Campeones del mundo*, donde se plantea el análisis de la guerrilla urbana en los años 60 y 70. Pero en mi opinión, es un proyecto demasiado ambicioso que no se logró. Y concluyendo, estimo que ahora atravesamos por un período de transición, en el cual los dramaturgos de alguna manera se están preparando para una nueva etapa de su producción.

En este panorama que usted ha trazado, ¿cómo se inserta un fenómeno como el de Macunaíma?

Yo pienso que *Macunaíma* constituye la experiencia más importante de la escena brasileña en los últimos diez años. Desde el punto de vista de la dramaturgia, se inscribe dentro de una corriente que busca salidas nuevas a partir de textos no teatrales.² Así, varios conjuntos han adaptado novelas y poemas, en ocasiones con resultados artísticos bastante interesantes. Otros montajes en esa línea son la versión escénica del poema "Cobra Norato," de Raúl Bopp, y una curiosa teatralización de la novela *Policarpo Quaresma* de Lima Barreto. Aunque de todos *Macunaíma* representa la obra maestra.

Por otro lado, *Macunaíma* es un caso muy específico, en el sentido de que une la creatividad y la osadía de un equipo muy joven con la experiencia y el talento de un director con muchos años de trabajo como Antunes Filho. Eso es algo bastante excepcional, porque generalmente encuentras colectivos jóvenes

muy osados, pero sin experiencia, sin la artesanía teatral mínima, o profesionales con una larga trayectoria y conocimiento del oficio, pero sin audacia creadora.

¿Qué ha montado después el grupo?

Su último espectáculo se llama *Nelson Rodrigues: El eterno retorno*, y constituye un intento de revisión de la obra de este dramaturgo a partir de una óptica diferente. Los textos de Nelson se representan por lo general como comedias de costumbres cariocas. Antunes Filho, en cambio, los enfoca con el prisma de los arquetipos de Jung, y propone personajes que son vehículos de los grandes mitos clásicos. El resultado no es del todo convincente, no es tan brillante como *Macunaíma*, y el propio director ha dicho que es un espectáculo germánico. A pesar de esto, estimo que no deja de ser un montaje bellísimo.

No quiero dejar de mencionar un fenómeno que a mí me parece muy interesante, y es el auge que ha cobrado el teatro regional en zonas fuera de Río y São Paulo. En la actualidad, existen varios grupos trabajando en el interior, a veces en sitios muy distantes, con una continuidad de varios años de labor. Son los casos del TESC, en Manaus, de Vital Santos, director y autor del *Auto de las siete lunas de barro*, de un grupo que trabaja en una pequeña ciudad del estado de Pernambuco, llamada Caruaru, y otros más. Y en este sentido, yo me pregunto si hoy las mejores condiciones para realizar un teatro experimental no están en los pueblos pequeños del interior, donde los vínculos con las tradiciones populares son más vivos, y donde los autores tratan una realidad menos compleja y, por tanto, más fácil de abordar que la de los grandes centros urbanos.

¿Se ponen obras latinoamericanas en Brasil?

Ultimamente se han estrenado algunas, aunque aún siguen siendo un porcentaje insignificante. Entre las piezas montadas que alcanzaron mejor nivel artístico, se encuentran *La señorita de Tacna*, de Mario Vargas Llosa, y dos textos de José Ignacio Cabrujas, *Acto cultural* y *El día que me quieras*. Sobre todo el primero funcionó tan bien como si lo hubiera escrito un autor brasileño. Se escenificó además una adaptación de la novela *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig.

¿Cuáles son en estos momentos las principales dificultades que confrontan los teatristas brasileños? Me refiero, naturalmente, a aquéllos que no tienen nada que ver con el teatro comercial.

Yo diría que las principales dificultades son de orden económico. En los últimos tiempos los costos de la producción teatral subieron mucho, no así los ingresos. Por eso el teatro que allá llamamos empresarial es inevitable que se vuelva cada vez más un teatro comercial. Así, hemos tenido puestas de títulos internacionales como *Bent*, *Elephant Man* y *Amadeus*, todos los cuales constituyen textos garantizados por la fama. Son obras de una calidad respetable, pero que no resultan fundamentales en un contexto como el nuestro.

¿No se deja sentir la influencia de la televisión?

El fenómeno de la televisión tiene consecuencias directas para el arte escénico, no sólo en el sentido de que la gente se queda en casa y no va a las salas, lo cual es compensado hasta cierto punto por la cantidad de personas que van al teatro a ver sus ídolos de las telenovelas. La competencia se da más en cuanto a que muchos de nuestros mejores artistas están trabajando cada vez menos en las tablas y más ante las cámaras. Y cuando retornan al teatro vienen con los vicios de aquel medio: una narrativa lineal, en el caso de los autores, y una actuación superficial, en el de los intérpretes. De modo que la televisión está afectando bastante a la escena brasileña.

¿Y acerca del estado de la crítica, ¿qué nos puede apuntar?

En nuestro país, la crítica nunca ha sido muy influyente. Ante todo porque siempre se ha limitado al pequeño espacio que se le asigna en los diarios. Publicaciones especializadas no existen. *Ensayo-Teatro* no pasa de ser un esfuerzo modesto. Durante algunos años hubo un movimiento editorial bastante activo, y en la revista *Dionysos* se dedicaron números monográficos a las piezas premiadas en los concursos. Actualmente, los fondos concedidos por el gobierno se han reducido mucho a causa de la crisis económica, pues las subvenciones para el sector cultural no se consideran una prioridad.

¿En la actualidad, usted se desempeña como profesor en la Escuela de Teatro de la Universidad de Río de Janeiro. ¿Qué puede decirnos sobre la enseñanza de esa disciplina en Brasil?

Desde hace seis años, la enseñanza del teatro en nuestro país quedó oficialmente vinculada a la universidad, cosa que no ocurría antes excepto en la Universidad de São Paulo. Ahora tenemos escuelas de este tipo en Río, Bahía, Porto Alegre, Belem y São Paulo. Eso por una parte ha sido positivo, porque concede prestigio a la enseñanza teatral, pero por otra la somete a las normas burocráticas y burocratizadas de la universidad brasileña. Y eso naturalmente crea ciertas dificultades en el sentido de que la enseñanza artística contiene una dosis de imprevistos que es incompatible con tales esquemas.

Pero a pesar de tales inconvenientes, ¿considera usted que existe entre los alumnos interés por la profesión que escogieron?

Si decidieron dedicar cuatro años a una carrera tan incierta, es porque tienen por lo menos interés y entusiasmo. Y estoy absolutamente convencido de que para los teatristas de nuestra generación, el contacto con los jóvenes es fundamental. A la vez, la tendencia natural de los estudiantes es pasar mucho más tiempo en el escenario realizando trabajos prácticos, que dedicarse a lecturas y reflexiones teóricas, aun cuando éstas también son útiles y necesarias. Cada año hay una cifra considerable de alumnos que abandonan los estudios, pero siempre quedan otros con vocación real y obstinación suficiente que hacen que el esfuerzo de los profesores tenga sentido.

Por todos estos motivos y por varios otros cuyo análisis no cabe en una entrevista, no consigo ver con mucho optimismo las perspectivas del teatro

brasileño en los próximos años. Lo que atenúa un poco mi escepticismo es la dinamización del movimiento escénico en la periferia de los grandes centros urbanos, que está tratando de conquistar un auditorio nuevo. Tal vez sea de allí de donde puede esperarse, a medio plazo, algunas de las contribuciones más estimulantes.

La Habana, Cuba

Notas

1. La primera traducción al español de esta obra fue publicada por la revista *Conjunto*, que edita el Departamento de Teatro de la Casa de las Américas.

2. El espectáculo constituye la adaptación teatral de la novela homónima de Mario de Andrade. El libro fue publicado en la década del 20, y constituye una de las obras fundamentales del modernismo brasileño.

CALL FOR PAPERS

Virginia Polytechnic Institute and University is sponsoring the 33rd Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference to be held October 13-15, 1983. One session will be devoted to Latin American Theatre since World War II. One-page abstracts should be submitted by 1 April 1983 to Professor Bonnie H. Reynolds, Department of Classical and Modern Languages, University of Louisville, Louisville, Kentucky, 40292.