

Facundina: Teatro con todas las letras

Carlos Espinosa Domínguez

Es algo que se ha señalado de modo insistente: La escena argentina está asfixiada por el conservadurismo y los hábitos adquiridos y reclama a gritos una renovación. Tanto la dramaturgia como la puesta en escena están sometidas a los patrones del teatro psicológico y dependen demasiado del texto, de la literatura dramática. Algunas de las causas hay que atribuir las a las escuelas de teatro, que en general forman actores y directores según una concepción hoy obsoleta: los alumnos aprenden "a declamar, a devolver a la palabra el calor primitivo que en ella depositó el poeta dramático y a hacerlo mediante la declamación" y "a dar realidad oral a los grafismos arañados" por el autor,¹ y reciben una escasa preparación en lo que se refiere al desarrollo corporal y físico. De ahí que cuando se incorporan a la vida profesional resultan torpes e incompetentes para enfrentar exigencias musicales y danzarias. Eso responde a una vieja y sistemática política de disociación, según la cual el cuerpo del actor va por un lado y la mente va por otro. Por otra parte, Buenos Aires domina y rige la actividad escénica del país y ejerce sobre las ciudades del interior una hegemonía discriminatoria de proporciones no superadas en Latinoamérica. Eso en alguna medida explica que las obras de autores nacionales reflejen, en la mayoría de los casos, problemáticas urbanas y, específicamente, capitalinas.

Entre las iniciativas surgidas como vías alternativas ante esa crisis, me propongo analizar la propuesta del Inyäj Teatro. Es significativo que sea un grupo de una ciudad del interior, La Plata, y no de la capital. Tal vez porque los márgenes y los sitios alejados de los centros oficiales de la cultura resulten más indóneos para "la búsqueda de riesgo, la continua destrucción de toda seguridad que se apoye en la comodidad o el prestigio mundano".²

LA FACUNDINA DE LOS HALL

La aventura del Inyäj (entre los indios matacos, quiere decir familia) se remonta a 1981. Ese año Eduardo Hall, quien contaba con varios años de trabajar en el teatro, participa en la sesión de la International School of Theater Anthropology (ISTA) que se realiza en Volterra, Italia. A su regreso a La Plata llevaba el fértil estímulo de lo aprendido. Creo que antes de continuar, se impone una aclaración. Entre las últimas corrientes que ha recibido Latinoamérica, las concepciones teatrales de Eugenio Barba son, a mi juicio, las que han hallado una recepción más propicia. Su influencia es ostensible en conjuntos como Cuatrotablas (Perú), Teatro Taller de Colombia, Contradanza (Venezuela) e Itaca (México), por sólo citar los nombres más conocidos. Pero con Barba, como antes ocurrió con Brecht, Artaud, Grotowski, el *happening* o el teatro de la crueldad, junto a la simulación creadora e inteligente se ha producido una copia mimética. Eduardo Hall tuvo la lucidez y el talento propio para diferenciar el discípulo del continuador. "No adoptó las concepciones de Barba a la Argentina, sino que es un argentino que asimiló los conocimientos de Barba que le hacían falta para hacer lo que quería."³ Sus inquietudes conectaron con las de Graciela Serra, que estaba interesada en aplicar sus conocimientos de danza al arte dramático. Un breve paso por una escuela de teatro le sirvió para convencerse de que allí no podría viabilizar sus búsquedas. Las obstaculizaban el criterio cerrado y esquemático que prevalece en muchos de esos centros docentes. La unión con Eugenio le permitió la materialización de proyectos y sueños que después descubrió eran comunes.

Al principio, ninguno de los dos sabía con certeza qué iba a resultar. Se encerraron a experimentar, sin el propósito preconcebido de crear un espectáculo. En esa etapa la investigadora Beatriz Seibel les dio a leer un artículo del antropólogo Manuel María Rocca. Se trataba de la transcripción del testimonio de una india perteneciente a la cultura chiriguana, en donde el autor aplicó la técnica que en esa ciencia se conoce como historia de vida. El relato de su existencia que hace Facundina Miranda era por varias razones la materia prima que necesitaban. En primer lugar, no era una pieza teatral, lo cual les permitía mayor libertad para la experimentación. Por otro lado, en el texto encontraron, como ellos mismos confiesan, algo más que la historia de una mujer. Las dolorosas vivencias de Facundina trascienden el marco individual y se convierten en testimonio de la tragedia colectiva de una etnia marginada y desintegrada culturalmente por el avance del "progreso."

Luego del estimulante hallazgo, los dos artistas volvieron al trabajo, ahora sí con objetivos concretos. El proceso creador, que

presumo fue fascinante y rico, culminó en un espectáculo que estrenaron en 1983: *Facundina*. Al esfuerzo de Graciela y Eduardo se sumó el de Beatiz Seibel, en la asesoría dramaturgica. Relaciones de amistad aparte, uno intuye que había un nexo coherente con la línea asumida por la investigadora, a cuya laboriosidad y dedicación se deben un libro aclarador: *El teatro "bárbaro" del interior*, donde rescata y revaloriza manifestaciones que se desarrollaron fuera de Buenos Aires.

Del texto de Rocca, los teatristas tomaron algunos pasajes, los elaboraron y les dieron expresión propia; dejaron de ser letra impresa y cobraron vida escénica. Aparecieron así dos Facundinas, "la de los Hall y la de los Rocca. Pero conforman una sola de carne y hueso. No es necesario dividir las."⁴

El espectáculo está estructurado a partir de núcleos o bloques: los orígenes, el trabajo, la pareja, la guerra, el desarraigo, la soledad, la muerte. No puede hablarse en términos absolutos de una narración lineal, aunque existe una secuencia que más o menos coincide con la sucesión cronológica real. Pero a la vez coexisten diferentes planos temporales. La obra comienza cuando desde la vejez, Facundina recuerda algunos momentos de su vida. Del presente damos con ella un salto al pasado, cuando aún era una niña de diez años que ha perdido a su madre. Asimismo la protagonista emplea alternadamente la narración y la representación de los acontecimientos, con lo cual se hace partícipe a la vez de las características de personaje narrante y personaje actuante. Pienso que en este sentido, *Facundina* alcanza un medido y maduro equilibrio entre tradición y búsqueda, que posibilita que lo experimental no entorpezca la claridad del discurso escénico.

A LA BUSQUEDA DE LAS RAICES PERDIDAS

La obra comienza con la entrada de los espectadores a la sala. Sentada en un banquito de paja, bajo un haz de luz, los recibe una mujer aindiada que contempla en silencio como ocupan sus asientos. La actriz no ha pronunciado aún el primer bocadillo, pero nuestra mirada es atraída de modo irresistible y poderoso por esa figura icónica. La atracción responde a algo más que a su presencia absoluta en el escenario: de ella dimanan una irradiación sugestiva, un *bios* escénico que presumo debe acercarse a la fascinación que aun antes de empezar a representar producen los artistas orientales. Graciela nos obliga a mirarla, capta nuestros sentidos. Está *puesta en forma*, domina lo que Eugenio Barba llama las bases preexpresivas de la expresividad del actor.

Una voz profunda y seca nos sacude de modo brutal con el inicio de su relato de marginalidad e injusticias:

Yo nací en una casa de piedra. Un lugar que le dicen Soto, una laguna grande es donde me he criado yo. Yo a mi propia madre no la he conocido. La que ha botado sangre por mí, no la he conocido. ¿Cómo sería pues mi mamá?⁵

Y luego puntualiza con un comentario estremecedor: "No, si yo me he criado para lástima, vea." Alberto Ure ha relacionado la terrible tragedia de alguien que como *Facundina* no sabe cuál es su origen o que lo ha perdido, con la de Edipo, quien tampoco conoció a sus progenitores. Sin desdeñar esa inteligente observación, pienso que existen referencias mucho más cercanas. ¿No es ése también el dramático conflicto de los pueblos latinoamericanos, a los que el conquistador europeo despojó violentamente de sus raíces y los obligó a renegar de ellas? Allí está la génesis del desarraigo de "estos nacidos en América, que se avergüenzan, porque llevan delantal indio de la madre que los crió" al cual se refirió José Martí.⁶ *Facundina* tiene como primer acierto el desentrañar valores profundos de Latinoamérica y alertar para que los asumamos y, con ello, nos asumamos. Plantea la búsqueda del ser nacional y el recuento de nuestras raíces, que son también nuestras por más que algunos pretendan ignorarlas.

Facundina se inscribe en una genuina línea de compromiso y preocupación social, una de las más vigorosas y representativas de la escena continental. Pero al mismo tiempo participa de las búsquedas de nuevos caminos para nuestro arte dramático. Sin planteárselo de manera conciente, cuestiona ciertas concepciones estrechamente didácticas del teatro político y propone otro lenguaje. La denuncia y la proyección ideológica vienen dadas a través del discurso artístico, van implícitas en él. No hay asomo de panfleto ni de sociologismo. Mas lo cierto es que en sus cincuenta minutos, *Facundina* nos dice más sobre nuestra realidad que muchas obras pretendidamente políticas en dos horas y pico. La periodista bonaerense Guadalupe Noble resumió muy bien esto al expresar que sin duda estamos ante "uno de los espectáculos más cruelmente bellos y comprometidos que nuestro teatro ha dado en mucho tiempo."⁷

VOZ, GESTO, CUERPO Y CORAZON

Como ya apunté, Graciela y Eduardo seleccionaron sólo algunos fragmentos del testimonio recogido por Rocca. En el traslado a la escena quedó muy poco del texto; si se llevaran al papel todos los parlamentos que se dicen en la obra, no llenarían más de tres cuartillas o folios. *Facundina* se distingue por su acendrada síntesis, a la cual es evidente que los teatristas llegaron gracias a una profunda

investigación. El montaje se representa en un escenario vacío. Ese marco es suficiente para que Graciela muestre las ricas y múltiples resonancias que logra extraer del gesto, el cuerpo, la voz y, también, el corazón. Su labor histriónica se apoya poco en las palabras y mucho en el lenguaje gestual y corpóreo, que eleva al más alto grado de expresividad. Se desempeña sin el condicionamiento del texto dramático como lenguaje superior y autosuficiente que hace del actor un simple servidor, un "lector" de la letra impresa. *Facundina* ilustra con elocuencia cuán intensa y expedita puede ser la comunicación mediante los lenguajes no verbales, que en ocasiones resultan más eficaces que la retórica palabrera. A la puesta del Inyäj se le puede aplicar con justeza algo escrito por Artaud: "En este teatro toda creación nace de la escena, encuentra su expresión y hasta sus orígenes en este secreto impulso síquico del lenguaje anterior a la palabra."⁸ Aquí se impone una nueva aclaración. No se trata en modo alguno de suprimir la palabra, sino de ubicarla en el ámbito que le corresponde en ese sistema de signos que es el teatro. Sólo así podrá recuperar éste su lenguaje propio,

un lenguaje espacial, de gestos, de actitudes, de expresión y mímica, lenguaje de gritos y onomatopeyas, lenguaje sonoro, en el que todos estos elementos objetivos vendrían a ser signos visuales o sonoros, pero con tanta importancia y significación sensible como el lenguaje de las palabras.⁹

Facundina se conecta con una tendencia que ha cobrado fuerza sobre todo en las dos últimas décadas, que se plantea dar un papel protagónico a los elementos puramente espectaculares. De ahí la legítima e indiscutible teatralidad que posee la obra del Inyäj.

NUEVOS CODIGOS DE COMUNICACION

En su primer paso en el teatro dramático, Graciela Serra demuestra ser una actriz que domina de modo admirable sus medios expresivos y sabe ponerlos en función suya. Guadalupe Noble se refirió a *Facundina* como "teatro con todas las letras," y pienso que más que una de esas frases ingeniosas, se trata de una definición certera. Aquí no encontramos criterios artísticos empobrecedores que desatienden las exigencias físicas, sonoras y visuales del teatro. Por el contrario, se busca la ampliación y al enriquecimiento con la incorporación de signos que lo hacen recobrar su carácter primigenio.

La labor histriónica de la Serra se distingue por el alto poder de concentración, la convincente veracidad que proyecta en todo lo que hace, las reacciones exactas y limpias ante acciones que ella se

inventa y en las cuales debe creer. Sobre este último aspecto, hay una escena muy ilustrativa. Hablo de aquella cuando Facundina encuentra los cadáveres de sus hijos, tras la matanza perpetrada por los blancos; uno de los grandes momentos de obra. Es la madre que habla, desde lo más profundo y visceral, a sus hijos muertos. Sólo pronuncia algunas palabras, pero lo que Graciela nos trasmite posee más fuerza que muchos discursos al uso. Sin embargo, la actriz se dirige a siete sombreros que se hallan sobre el escenario! Otro cuadro inolvidable por su intensidad y hermosura, es el del parto, verdadera joyita de interpretación y montaje.

Graciela sabe cargar de sentido los gestos más intrascendentes: sobarse las rodillas, arrugarse la falda, hacer un ademán brusco, los cuales nada tienen que ver son esas falsas apoyaturas a las que apelan algunos actores para ocultar sus insuficiencias técnicas. Los gestos de la Serra son muy precisos, pero tal precisión no conlleva frialdad ni mecanicismo. Su interpretación toda es altamente emotiva, conmovedora, golpeante, aunque no cae en excesos. La emoción está equilibrada con un razonado control. Los dos teatristas argentinos confiesan que se acercaron y se alejaron de la historia de Rocca, y quisieron que la vida de Facundina se confrontase con las suyas. En la escena que precede a la matanza, se cuenta el hallazgo de una mujer india y su hijo agonizante. "¡Dejen vivir, dejen vivir a los que nacen!" clama Graciela y no Facundina. El despojamiento del personaje constituye un típico recurso de distanciamiento brechtiano que introduce una nueva perspectiva para el espectador. Algo similar, aunque con un criterio más artístico que de percepción ideológica, lo logra la actriz cuando su llanto se convierte en risa, un registro difícil de describir pero que produce un efecto impresionante.

Otro aspecto interesante es el diseño y la valorización del espacio. El área escénica está dividida en círculos de luces muy concentrados. Por ellos se moverá la actriz, transitará de uno a otro, romperá lo que pudiera ser un concepto convencional del espacio. Incluso en determinados momentos sale de ese marco, se dirige a proscenio, lo más cerca posible del público, respondiendo a requerimientos de orden dramático.

No necesita Graciela arrugar el rostro ni acudir al maquillaje para crear la "caracterización" externa de esta india chiriguana de setenta y pico de años, que ha visto y sufrido tanto, que ha acumulado vivencias tan amargas y desgarradoras. Lo consigue a través de una técnica rigurosa, adquirida--resulta fácil deducirlo--con un entrenamiento disciplinado y un estudio del cuerpo, la voz, el ritmo. En una primera lectura, los códigos de comunicación que emplea pudieran parecernos elementales. En realidad, tras ellos hay una seria investigación, un esfuerzo de síntesis y procesamiento creativo que los hace

trascendentes desde el punto de vista artístico.

He destacado, como amerita, el trabajo de Graciela Serra, por ser fundamental en un montaje como *Facundina*, que es llevado por una sola actriz. Pero no menos importante es la contribución de Eduardo, quien tuvo bajo su responsabilidad la puesta en escena.

La economía de recursos es una de las notas más sobresalientes del montaje. Son mínimos los elementos de utilería que se usan: una sillita, varios sombreros, una antorcha encendida, y a todos se les da un valor que va más allá de lo funcional. Así, un sombrero hace de compañero de la protagonista en el juego erótico. Hall pone al servicio del discurso escénico elementos musicales, danzarios, lúdicos, que interpola de modo oportuno e inteligente. Ese tino para darle al espectáculo el tono, el ritmo y la intensidad que más convienen, es, a mi juicio, otra de las virtudes de la puesta. Un ejemplo para ilustrar. En el cuadro de la matanza, *Facundina* pronuncia algunos parlamentos en guaraní. El desconocimiento de esa lengua no entorpece la comunicación, ya que la sutileza con que fueron insertados en el contexto dramático los vuelve legibles y elocuentes.

A propósito de esto último, quiero resaltar otra cualidad que considero significativa. Pese a que parte de un trabajo antropológico y a que su protagonista pertenece a una comunidad india, en *Facundina* no hay asomo de pintoresquismo ni ingredientes folcloristas. Lo destaco porque junto con la imagen paternalista, es una actitud frecuente cuando la cultura oficial aborda la realidad del indio latinoamericano. La propuesta del Inyäj no tiene como objetivo el de despertar curiosidad hacia una "cultura exótica," sino que va a cuestiones tan esenciales como la marginación social de estas etnias.

UNA LECCION MODELICA

Para la escena argentina, *Facundina* representa un valioso aporte, un camino nuevo y fértil. Es un trabajo que rompe muchos de los esquemas establecidos: usa poco texto, no ilustra ni narra una historia, no pretende demostrar una tesis, emplea libremente el tiempo y el espacio. Estamos, pues, ante búsquedas de otra dramaturgia, otra actuación, otro concepto de montaje, y como tales reclaman otra actitud del auditorio al situarse frente a la obra.

En el contexto de ese país es además una lección modélica de cómo puede crearse un espectáculo renovador con el máximo rigor y mínimos recursos materiales, en condiciones tan hostiles y desfavorables como las del interior. Grupos como el Inyäj se ven obligados a buscar los sitios más recónditos a causa de las dificultades económicas con que desarrollan su labor. Si consiguen actuar en la capital, deben conformarse con la sala más barata y con no poder

contar con promoción publicitaria. A ello se suma el juicio despectivo de la mayoría de los críticos oficiales, quienes asumen una postura paternalista y perdonavida (cuando no agresiva) respecto a los teatristas de provincia y a experiencias que no son fácilmente compatibles con sus ya anticuados patrones estéticos.

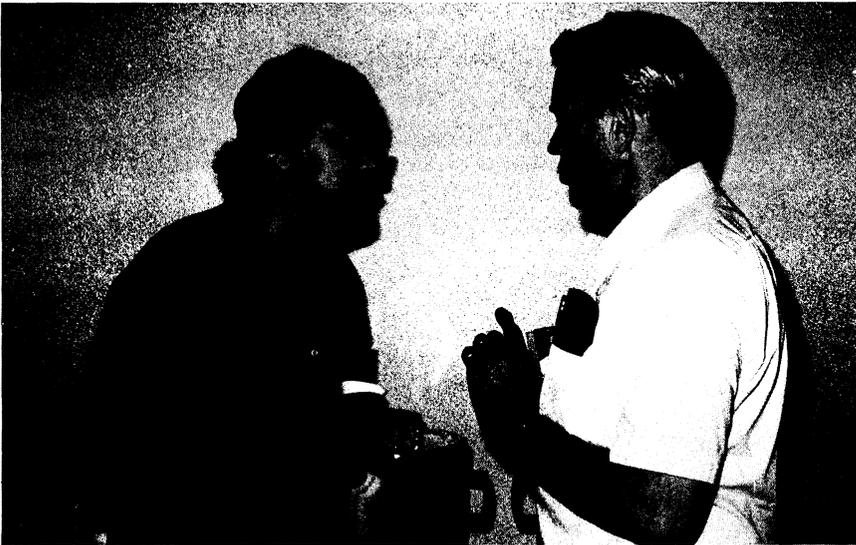
Pero a fuerza de calidad y obstinación, la obra consiguió imponerse tanto en Argentina como en el extranjero. Algunos meses después de su estreno en La Plata, una revista de la capital se lamentaba de que "inexplicablemente ignorada por la gran prensa y la crítica que sí da espacio a Ionesco, esta obra se la pasa recorriendo el país en busca de espectadores." Y vaticinaba: "Día llegará en que *Facundina* prenda como una forma de teatro popular que ignoran los cultores de Psico-Town, Barrio Norte."¹⁰ Hubo, no obstante, algunas honrosas excepciones: Alberto Ure, Beatriz Iacoviello, Guillermo Argentino Basualdo, Guadalupe Noble, Carlos Pacheco, quienes desde las páginas de diferentes publicaciones defendieron la obra. Pero su verdadero descubrimiento se produjo en octubre de 1984, durante el I Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba. *Facundina* participó como parte de la Muestra Paralela y acabó convertida en una de las mayores sorpresas del evento. Al año siguiente ocurrió algo parecido en el I Festival de Teatro de las Américas, en Montreal, Canadá. Su presentación estaba contemplada dentro del foro "1985: La Próxima Etapa," sobre la problemática de la mujer, pero terminó incorporada a la programación oficial.

Además de esas confrontaciones internacionales, *Facundina* se ha presentado en México, España, Francia, Inglaterra, Suiza, Perú, Cuba, siempre con una favorable recepción. El espectáculo tiene la virtud de ser una obra de profunda y genuina raíz latinoamericana y, a la vez, abordar aspectos que entran en la clasificación de los llamados temas universales: la pareja, el trabajo, la soledad, el desarraigo. Contribuye a la comunicación la importancia que en el montaje se asigna al lenguaje no verbal, lo cual facilita su comprensión más allá de las barreras idiomáticas. Sin embargo--y va aquí la última aclaración--no debe confundirse a *Facundina* con esas puestas preparadas para la exportación, para los festivales y para ser aceptadas y aplaudidas por auditorios extranjeros. Es, ante todo, el resultado de un trabajo honesto, concebido con humildad, que se ha impuesto en otras plazas por su originalidad, por sus altos valores artísticos y por ser una muestra palpable de eso que constituye "la materia viviente del teatro."

Madrid

Notas

1. Xavier Fábregas, prólogo, *El actor en el siglo XX*, de Odette Aslam (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979) 16.
2. Horacio Czertok, "Al sur del Odin Teatre," *Cultura*, 8 (mayo 1978).
3. Alberto Ure, "Un viaje a sus raíces," *La voz semanal*, 4 de dic. 1983.
4. Manuel María Rocca, notas al programa de *Facundina*, 1984.
5. Manuel María Rocca, *Facundina, Dos mujeres indígenas*, (México: Instituto Indigenista Interamericano, 1976) 141.
6. José Martí, "Nuestra América," *Tres documentos de Nuestra América* (La Habana: Casa de las Américas, 1979) 32.
7. Guadalupe Noble, "Renovación, de la mano del compromiso y la belleza," *El País*, 23 de oct. 1984.
8. Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (La Habana: Instituto del Libro, 1969) 87.
9. Artaud, 200.
10. "La otra cara de la conquista," *Caras y Caretas* 2207 (enero 1984).



Roberto Ramos-Perea y Frank Dauster, IV Seminario Internacional de Puerto Rico, San Juan, P.R. Courtesy: Roberto Ramos-Perea.