

DEL TEATRO DE LOS EXTREMOS EN LATINOAMÉRICA

Un ejercicio
de memoria crítica,
en diálogo
con George Banu

Montañeses,
del Teatro de los Elementos
(Cuba). Foto: Yoni Alma

Vivian Martínez Tabares

El *teatro de los extremos*, que implica al espacio y al tiempo,¹ es la expresión que acuñó el crítico rumano-francés Georges Banu para referirse a espectáculos excepcionales desde el punto de vista de la creación, la recepción y los medios económicos empleados; un teatro marcado por la poética del evento más que por la poética de la sucesión; un teatro de la desmesura en el espacio y en el tiempo. Según el estudioso, las obras del teatro de los extremos pertenecen en cierto modo al arte del gran formato, impuesto como moda en estos últimos años, aunque acota que esa percepción

¹ Ese fue el título de la segunda de un par de conferencias dictadas por el destacado teatrólogo en la Casa de las Américas los días 4 y 6 de febrero pasado, tema sobre el cual se abunda en Entreactos.

del fenómeno quizás sea menos relevante en la América Latina, donde se crearon las grandes obras del muralismo mexicano, al contrario que en Europa, donde se puso de moda hace algunos años el lema “*Small is beauty*” y el modelo de gran formato suele ser polémico.

La sosegada elocuencia del conferencista, basada en su vasta praxis como espectador especializado al lado de grandes figuras de la escena contemporánea, y su manera de entender el ejercicio de la crítica, cercana e inseparable del proceso de creación,² activaron mi larga memoria de espectadora, y estimularon mis reflexiones acerca de puestas del teatro latinoamericano provenientes de diversas geografías, que me resultaron significativas a partir del riesgo asumido por su extraordinaria incursión en espacios y tiempos no tradicionales. De ahí que –como Banu–, sin menospreciar para nada el *otro* teatro, me dispusiera a pensar en nuestras propias maneras de entender el teatro de los extremos, y a compartir una saga de recuerdos y valoraciones.

UN HILO LARGO PARA ENCONTRARNOS

El primer ejemplo del espacio extremo que vi, en octubre de 1993, fue *El hilo de Ariadna*, creado por el Taller de Investigación de la Imagen Dramática, entonces vinculado con la Universidad Nacional de Colombia, bajo la dirección del maestro Enrique Vargas.³

Más que de una puesta en escena, debo hablar de una experiencia, vivenciada en lo profundo a través de lo sensorial y de la fisicalidad del cuerpo, en recorrido fascinante a través de varios espacios y de dos niveles, en el antiguo Museo del Mar, de Cádiz, pues la obra participaba de una

edición del Festival Iberoamericano de Teatro dedicada de modo no exclusivo al teatro de la América indígena. En la experiencia, que partía de un referente mítico, el asistente protagonizaba una prueba única y extraordinaria. Cada uno atravesaba un laberinto, cruzaba parajes que nos hacían evocar la infancia, la juventud, el viaje, en completa soledad y lleno de incertidumbres.

Solo luego uno sabría que detrás de las telas negras entre las que nos movíamos en el singular laberinto, muy cerca de uno iba siempre un actor o actriz, y que en los momentos excepcionales en que se interactuaba con sombras, esos artistas cumplían funciones prácticas, como confirmarnos un sentido para la ruta, variable, o completar un contexto misterioso del que seríamos el centro.

Una impresión muy fuerte para mí, de la que tuve conciencia cuando salí al exterior, fue que yo había perdido absolutamente la noción del tiempo. Me sentía incapaz de precisar la duración del recorrido vivencial y me costaba evaluar las dimensiones del espacio. El rito de pasaje no llegaba a dos horas, como supe luego. En ese lapso recibí un cúmulo de estímulos: fui recibida por una mujer que me indicó que me sentara un rato –en evidente intento de despojarme del ritmo interior a que me condicionaba la vida cotidiana de afuera–, y me pidió dejar mis prendas y mis zapatos –primera señal de alerta–, antes de invitarme a atravesar el hueco de una puerta solo cubierta por una cortina negra. En la penumbra, inmediatamente fui transportada a un ambiente selvático, en el que mis pies percibían el terreno irregular y la sensación de humedad, y mi rostro, el roce de hojas y gajos, mientras un ruido de pájaros me alertaba a andar con cuidado. A partir de ahí, atravesé instancias insólitas, en las que viví, literalmente, mi nacimiento, cuando debí entrar por un hueco bastante estrecho a mis ojos, y caí por una canal a través de conducto ¿vaginal? rojizo y oscuro, al final del cual otra mujer me acogió en su regazo y me acunó susurrando cierta melodía. Irrumpí en una habitación infantil habitada por objetos escolares y juguetes, y me impresionó ese olor inconfundible, mezcla de plastilina, goma de pegar, galletas dulces y sudor que anida en cualquier aula de escuela primaria. Arribé a algo parecido a una pequeña estación, junto a una vía férrea en curva, donde un banco y un farol encendido me invitaban a sentarme y así lo hice, casi esperando que algún tren imposible pasara a recogerme. Crucé el fondo abierto de un viejo armario, admiré un despliegue de vestuario

² La perspectiva de Banu es afín a la que aprehendí como teatróloga del magisterio de Rine Leal, que en las aulas del Instituto Superior de Arte nos inculcó una postura crítica, en la que íbamos creciendo al lado de los artistas de las tablas, como compañeros reflexivos de ruta y nunca como jueces o francotiradores.

³ En sentido estricto, antes había visto un *Don Juan Tenorio* cubano, representado por el Teatro Popular, bajo la dirección de Tony Díaz, en el ámbito colonial de la Casa de la Obrapia, una propuesta cuyo valor más notable era la experimentación con el espacio, aunque con timidez reducía el impacto potencial en la recepción al fijar al público, sentado en medio del patio, en posición pasiva. También en La Habana, en 1988, *La cuarta pared*, de Víctor Varela y el Teatro Obstáculo fue una sacudida perceptiva que comentaré más adelante, cuando me refiera al teatro de apartamento. Sobre la primera, ver V.M.T.: “Un Don Juan en la vieja Habana”, *Tablas* n. 3/87, jul.-sept. 1987, pp. 39-42.



y accesorios femeninos y hasta me puse un collar que me pareció hermoso.

Así reviví impresiones, afectos, despedidas, alegrías y dolores, y hasta sufrí el intento de hacerme experimentar mi muerte, frente al cual, inocente pero intuitiva, me resistí de manera rotunda, y tras sutiles tentativas gestuales, al no poder convencerme, por el temor a lo desconocido o por mi fuerte instinto de sobrevivencia, me dejaron ir afuera. Más tarde supe que, en aquel oscuro recinto del sótano, profundo y cerrado, cada espectador era inducido por unos cuerpos sombríos a recostarse a una superficie que, bajo el peso del cuerpo, declinaba a la horizontalidad; era cubierto con un tul negro y algunas flores. Por medio de un resorte, una caja lo encerraba desde la cabeza a los pies, y podía ver vagamente a través de un cristal como empujaban a palearle tierra encima. Yo me salvé, pero alguno de entre los que llegaron más lejos en el simulacro del último viaje, debió ser sacado del laberinto presa de un ataque de pánico.

La dramaturgia de esta acción, como puede verse, se construye de cada una de las narrativas personales que el espectador o espectadora construye, complementada por memorias personales de vivencias pasadas que la experiencia revive, y en la que signos y sensaciones emanadas de la emoción y los sentidos –los cinco activados–

operan a la vez en nosotros, y poco a poco van completando un discurso desde la razón, que nunca llega a desprenderse de las otras contaminaciones. Es así una narración diferente, mucho más personal, rica e intensa, y al mismo tiempo polisémica y móvil, que la que uno guarda de cualquier espectáculo tradicional.

La reflexión teatrológica se multiplica y desborda límites, y a la vez que analizamos cómo el acto comunicativo y artístico –imaginativo y metafórico– que es el teatro, toma otras opciones de representación e interacción y se modela como síntesis de diversos lenguajes, sin dejar de ser tal, también propone un campo de experimentación con el espacio y el rol del espectador, que se expanden hasta límites inusitados, para remover los cimientos estructurales de cada una de esas categorías, y generar un campo de asociaciones y reflexiones que impactan simultáneamente lo sensorial, lo emocional y lo racional del individuo.

He contado muchas veces esta experiencia, pero nunca había escrito en extenso sobre ella, más que unos datos permeados de impresiones:

El mito de Ariadna y el minotauro inspiran el viaje de cada espectador-actor. Una voz cálida deja oír en la oscuridad un poema de Kavafis y aconseja hacer largo el camino para procurarse sabiduría y experiencia. Cada uno, descalzo,

El hilo de Ariadna, del Taller de Investigación de la Imagen Dramática (Colombia).

Foto cortesía del FIT de Cádiz



despojado de pertenencias superfluas y desprotegido de los mecanismos convencionales de la vida diaria, iniciará su recorrido personal por un laberinto lleno de sorpresas, oscuridades, estímulos sonoros, táctiles y olfativos, cámaras de “representación donde ocurren situaciones que el viajero modifica, peligros, descensos abruptos, calidez y solidaridad humana, soledad y compañía. Una metáfora de la vida humana, origen-destino-muerte, que provoca una introspección en la propia experiencia, conmueve, revive sensaciones sepultadas y acelera los latidos del corazón entre el temor y la curiosidad”.

Lo sensorial y lo irreflexivo desplazan la racionalidad y el viajero regresa lleno de emociones que procesará durante mucho tiempo.⁴

A más de dos décadas de haber vivido *El hilo de Ariadna* y con mucho teatro visto desde entonces, no ha borrado su impacto de mi mente ni de mi cuerpo. Ni la sensación de impreciso temor que sentí, frente a la incertidumbre, pese a todo gozosa, en la que el Minotauro era un pretexto para encontrarnos a nosotros mismos.

DEL ESPACIO TEATRAL AL OTRO ESPACIO DE LO REAL

Me atrevo a afirmar que el creador latinoamericano por excelencia del teatro de los extremos es el brasileño Antonio Araujo, director del Teatro da Vertigem, de São Paulo. Creado en 1991, su grupo trabaja habitualmente en espacios con significado social que penetra lo teatral. En la Trilogía bíblica, *Paraíso perdido* (1992) se hizo en una iglesia; *El libro de Job* (1995) en un hospital, y *Apocalipsis 1,11* (2003) en una cárcel,⁵ siempre como resultado de procesos de investigación y creación. Los lugares elegidos reinserían al espectador en un espacio cuyo significado no es solo físico, sino que remueve experiencias personales y sociales, y desde una postura radical induce a pensar sobre la violencia cotidiana en la ciudad o sobre formas de injusticia y opresión, con lo cual

desata infinitas asociaciones ligadas a lo individual y colectivo, movilizadoras de lo político. “De ese modo, la ciudad y los espacios institucionales que normalmente son compartidos por sus habitantes bajo determinadas reglas, se convierten en campos de experimentación artística que remueve los cimientos estructurales de cada uno y genera un campo de asociaciones y reflexiones casi infinito...”⁶

Cuando en abril de 2001 asistí a una función de *Apocalipsis 1,11* en el Cuartel San Carlos, en pleno Festival Internacional de Teatro de Caracas, irrumpí a un espacio cargado de energía entre gruesos muros de piedra, connotado por haber sido el lugar donde el entonces presidente constitucional de Venezuela, Hugo Chávez Frías, años antes y siendo un joven teniente, cumpliría prisión por el intento de golpe de estado al gobierno de Carlos Andrés Pérez. La sucesión de situaciones, tras el viaje de un nordestino a la ciudad de São Paulo, en paralelo simbólico con las estaciones del pasaje bíblico, nos ponía en contacto visceral con rasgos de opresión capitalista: denunciaba la utilización clandestina de poblaciones latinoamericanas pobres para arriesgadas pruebas médicas por las grandes potencias, revelaba manifestaciones de racismo y sexismo vivas en la sociedad brasileña, y la hipocresía de la religión que promueve una iglesia ¿alternativa?, junto a una iglesia liberadora que conjura contra personajes y organizaciones internacionales que expolían al Brasil, a Venezuela y a Latinoamérica toda.

El espacio del cuartel era marco ideal para una escena en la que un grupo de prisioneros era reprimido y asesinado ante nuestros ojos con estremecedor realismo, y frente a la cual era imposible no padecer pues, si bien quizás para los brasileños aludía a una masacre ocurrida poco tiempo antes en la cárcel paulista de Carandirú, a mí, más allá de mis propias vivencias, me remontaba a acontecimientos reales de las dictaduras de Chile, Argentina, o del propio Brasil, conocidos por medios noticiosos o por escenas de cine, pero que en la ficción viva eran capaces de estremecerme como si los hubiera vivido. A la vez, el cuartel favorecía la creación ambigua de un sitio de culto que también podía transmutarse en una *boite* llena de vicios, en la que se

⁴ V.M.T.: “Reformular Cádiz?”, *Conjunto* nn. 95-96, oct. 1993-marzo 1994, p. 130.

⁵ Ver Antonio Araújo: “El actor- investigador y el ‘proceso colaborativo’”, *Conjunto* n. 128, abr.-jun. 2003, pp. 38-41; Silvana García: “*Apocalipsis 1,11*: una redención por el teatro”, *Conjunto* n. 119, oct.-dic. 2000, pp. 40-45, y “Brasil cabe en un río: BR3, del Teatro da Vertigem”, *Conjunto* n. 144, jul.-sept. 2007, pp. 19-22.; y V.M.T.: “Caracas abierta al mundo”, *Conjunto* n. 122, jul.-sept. 2001, pp. 96-97 y “Teatro del Vértigo: la realidad sube la parada”, *Revolución y Cultura* nn. 5-6, sept.-oct./nov.-dic. 2001, pp. 91-92.

⁶ V.M.T.: “Crónica de un pasaje de vértigo...”, *Conjunto* n. 167, abr.-jun. 2013, pp. 19-26.

incluían manifestaciones de sexo explícito como ácida crítica hacia la forma de discriminación con que se asume la cultura indígena. Extraña al lujo cosmopolita y *avant garde* del evento, la representación repelía a espectadores de la clase alta que abandonaban espantados el acto.

En enero de 2012, São Paulo fue el escenario para mi rencuentro con el Teatro da Vertigem en *Bom Retiro 958*, un recorrido a pie a lo largo de 958 metros por el popular barrio, que ha sido una especie de pequeño laboratorio del desarrollo económico capitalista a través de las relaciones de producción entre las sucesivas migraciones que lo han habitado: judíos, coreanos y bolivianas indocumentadas, y que han configurado la vida y la cultura del entorno. Como ya he escrito:

El público no solo ve lo que ocurre en la escena, trasladada a ámbitos no convencionales y cargados de su propia energía pre/parateatral, sino que también es visto como parte de una trama en la que está presente y se mueve, en cruce permanente con los actores en la escena, como un elemento más.

Se trata de una poética que borra la frontera entre el lugar de la acción y el lugar de expectación, que funde lo público y lo privado, lo histórico y lo inmediato, y que abre la escena a una experiencia colectiva potenciadora de innumerables interpretaciones que nacen del juego del teatro vivo.⁷

Encuriosa paradoja, *Bom Retiro 958*, cuya acción comenzaba cuando accedíamos en grupo previamente organizado a las galerías del Lombroso Fashion Mall, reabierto en la noche para nosotros y desierto de compradores, era una obra creada con patrocinio de PETROBRAS, lo que sostenía la costosa aventura nocturna, deambulando por el lujoso centro comercial, o apreciando a través de la vidriera de una de sus boutiques, una escena en la que se manifestaban las relaciones mercantiles que sostenían la economía local. La experiencia responde, efectivamente, a la poética del evento, como un “espectáculo” macro, menos repetible que una función de teatro tradicional.

De allí salimos a las calles nada glamorosas del barrio, y un momento especial fue la llegada a la antigua sinagoga, por mucho tiempo abandonada, donde bajo nuestros pies papeles regados daban cuenta de la intensa actividad política y cultural que se desplegaba allí por judíos comunistas. Y más sorprendente fue el acceso al

teatro en ruinas, donde fuimos espectadores fugaces de un acto artístico; luego, invitados a ocupar la escena, desde donde descubrimos en la penumbra del fondo de la platea inexistente, la dura faena de mujeres bolivianas que cosen en la madrugada la mercancía que se venderá en las tiendas coreanas, ayudadas por sus hijos. Un grupo de “higienizadores” nos sacaría del lugar a toda prisa, conminándonos con los chorros de sus mangueras, para hacernos sentir en carne propia la sensación de basura desechable con que se trata a la población pobre. Así saldríamos a la calle y nos encontraríamos con el tanque de basura donde una empleada doméstica negra, a la que habíamos seguido en algunos trechos, acompañaba a un maniquí de ropa mutilado.

En otra creación de Antonio Araujo y el Teatro da Vertigem, titulada *BR3*, curiosamente, la conjunción de las dos primeras letras –del país y de la obra– parece remedar el logotipo de la firma petrolera, que puede verse en cada gasolinera brasileña, y que también patrocinó la nueva experiencia artística. En este caso, el espectador viaja en una embarcación a lo largo del río Tieté, contaminado con desechos industriales y corrientes de los habitantes de São Paulo, y el viaje enlaza metafóricamente tres puntos del país: Brasiléia, pequeño pueblo ultraperiférico en los confines de Acre, cercano a la frontera con Bolivia; Brasilândia, un barrio muy poblado de la zona norte de São Paulo,⁸ y Brasília, la fabulosa capital.

La crítica Silvana García describe la naturaleza peculiar del Tieté:

En la noche, su rostro es más imponente y atemorizador. Los olores que aún suben del río, evaporados por el calor del día que se fue, las formas inertes que emergen de las entrañas más oscuras, aumentan la sensación de desagradable suspenso, de incómoda suspensión.

Hay en él, sin embargo, una majestad intocada, una opulencia de volumen y profundidad, un silencio que lo aísla del zumbido de los motores de distinta potencia que navegan junto a las márgenes.

(...) Su topología está hecha de cobertizos abatidos, respiraderos, paredones, bocas de conductos y galerías, pilastras, hendiduras de viaductos, raros terrenos abiertos. Márgenes viejas y trechos rectificadas; en algunas partes,

⁷ V.M.T.: “Crónica de un pasaje de vértigo...”, ob. cit., p. 19.

⁸ En 1981 el muy popular filme *Eles não usam Black Tie* (*Ellos no usan smoking*), basado en la obra teatral homónima de Gian Francesco Guarnieri, fue filmado por Leon Hirszman en Brasilândia.



Apocalipsis 1,11, del Teatro da Vertigem (Brasil).

Foto sitio web del grupo

armazones de obras; por todos lados, residuos de intervenciones de ingeniería civil, resultantes del proyecto de contención que ya, casi demasiado tarde, intenta rescatarlo para la vida.⁹

Otra vez la religión es puesta en foco para penetrar en el efecto de sectas y simulacros sobre la población vulnerable de las favelas, y lo mitológico de un personaje se ha remplazado por su notoriedad en titulares noticiarios, no precisamente por actitudes heroicas. La tragedia se esfuma y la paso a “un caldo de cultura pop que mezcla ingredientes de la literatura y del cine, del género policial y del suspense, del melodrama, de la pantomima, de la parodia”.¹⁰ La visualidad grotesca e irónica, mezcla de kitsch y fantasía, explorar una noción de identidad que elude la visión abarcadora de país para recrear la realidad compleja y mutante, movediza y transferible, en un contexto en el cual los espacios se superponen y los tiempos se hacen simultáneos.

Desde la cercanía geográfica y temporal, la expresión más relevante del teatro de los extremos en el espacio que he vivido es el más reciente trabajo del grupo Teatro de los Elementos, enclavado en

⁹ Silva García: “Brasil cabe en un río: BR3, del Teatro da Vertigem”, ob. cit., p. 19.

¹⁰ Ibid., p. 21.

El Jovero, cercano a Cumanayagua, en plena Sierra del Escambray, al centro de Cuba. La experiencia se llama *Montañeses*, con dramaturgia de Atilio Caballero y dirección de José Oriol González.

Seguidores de una herencia que retoma hallazgos del vecino Teatro Escambray,¹¹ Oriol y el equipo del Teatro de los Elementos trabajó antes en experimentos comunitarios en la ciudad industrial de Moa, en el barrio periférico habanero del Romerillo, y en comunidades como Jacksonville, creada por inmigrantes de Islas Caimán en la Isla de la Juventud, o Barranca, fruto de migraciones haitianas, en el municipio de Palma Soriano de la provincia de Santiago de Cuba.¹²

Las consecuencias culturales locales de episodios históricos ocurridos en el Escambray, como parte de la Lucha contra Bandidos, en la cual milicias revolucionarias enfrentaron bandas de alzados contrarrevolucionarios apoyadas desde el exterior por la CIA, son el núcleo fundamental de *Montañeses*. Luego de la “Limpia del Escambray” y de la derrota de los bandidos, tuvo lugar el traslado de los campesinos involucrados con las bandas en el conflicto armado hacia lo que Oriol González llama “pueblos cautivos”,¹³ alejados de su lugar de vida, lo que provocó el desarraigo de la montaña y, unido a otros factores, la disminución de la población campesina. Muchos pobladores de esos asentamientos de la montaña hoy trabajan en pueblos y ciudades, ajenos a la cultura y a la tradición campesina, con lo cual se ha perdido buena parte de la producción agrícola de la zona y en particular del café, sin que algunos planes puestos en práctica, como la labor del Ejército Juvenil del Trabajo, hayan logrado revertirla.

En ese contexto radica el grupo hace diecinueve años y en 2016, cuando cumplieron veinticinco de creados, eligieron el Día Internacional del Teatro para estrenar una obra en la que hablarían sobre esa, su realidad, para cumplir un viejo sueño que se había convertido en necesidad.

Montañeses focaliza las marcas de esos hechos en lo personal profundo, en conductas, chispazos de la memoria y modos humanos de

¹¹ También en la exploración espacial. *El juicio*, *Ramona* y *La emboscada* se representaron en pleno campo.

¹² Ver Oriol González: “Múltiples herencias en una experiencia de teatro comunitario” dossier *La escena cubana en foco. Testimonios en Mayo Teatral 2016*, Conjunto n. 182, ene.-mar. 2017, pp. 20-22.

¹³ Intervención de Oriol González en el encuentro dedicado a *Montañeses* dentro del ciclo Premios Villanueva de la Crítica 2017, Sala Martínez Villena, UNEAC, 7 de abril 2017, inédito.

comportamiento que están latentes en la memoria colectiva. Se desarrolla en varios escenarios en medio de la noche rural tras fantasmagóricos personajes, caminando sobre el terreno accidentado, bajando una pendiente entre pequeñas antorchas, y adentrándonos en una arboleda, mientras uno se sacude la nube de insectos que nos revolotea junto al rostro para no perder un detalle de la acción, cruzando un hilo de agua, acercándonos al bohío que es vivienda de un actor –y donde ha creado una especie de museo personal con objetos antiguos del lugar– para ver una escena a través de una ventana. La secuencia nos transporta al pasado, y podemos escuchar un trozo de una tonada Carvajal –género musical autóctono–, o a un guajiro tocar la guitarra bajo un vara en tierra. Nos encontramos con un caballo, una coladera de café gigantesca, un hombre que detalla unidades de medidas y ciertos referentes asociados con ellas, y con otros que lidian con las abejas bajo telas protectoras como extrañas máscaras. Una pareja de jóvenes es una suerte de *leit motiv*.

La obra de Atilio Caballero se arma de escenas fragmentadas, una forma compositiva que se me antoja común al teatro de los extremos del espacio en su vocación itinerante. Lo más intenso de la experiencia es nuestro paso por ella, somos protagonistas de un viaje exploratorio en el terreno y en la Historia. Impactan el cuerpo sensaciones nada comunes para un ciudadano, entre desniveles, rumores inidentificables o el chirriar de los grillos.

Una escena crucial es el debate entre dos campesinos sobre sus modos encontrados de ver la realidad, un pasaje inconcluso que queda abierto como invitación a componer una historia aún no escrita. Y el desenlace nos traslada a una ceremonia mágica, frente al imponente anfiteatro natural, con los actores acompañados por una imagen de Santa Bárbara en lo alto.

AL EXTREMO PEQUEÑO: LA ESCENA DE APARTAMENTO

Al otro lado de lo grande, en el teatro extremo que formula Banu está el llamado teatro de apartamento, que va a lo pequeño, y según él, muchos espectáculos de este tipo invitan a descubrir la ciudad de otra manera, o pueden hacernos perder en ella. Para el crítico, el ejemplo histórico del teatro de apartamento data de los años 40 del siglo pasado, cuando Tadeusz Kantor hizo *El regreso de Ulises* en Cracovia, en 1943, como una manera de escapar, con su equipo, del poder nazi. Refiere Banu que: “Era teatro del extremo en el sentido

de que éramos una comunidad pública que entrábamos en un espacio privado. Entrábamos en un apartamento que estaba preparado para la representación, pero uno no podía impedir ver las fotos de familia, los vestidos...”¹⁴

De la misma manera que el gran formato, en su originalidad el pequeño formato tiene un efecto especial sobre la recepción del espectador. La reunión de un grupo en comunidad y lo inevitable de cierta sensación de promiscuidad que comporta, induce en cada uno un grado de socialización mayor con el otro, a lo que contribuye el rol en el que nos pueda involucrar la ficción.

En La Habana de 1988, un equipo experimental liderado por el joven Víctor Varela estrenaba su segundo espectáculo –en alguna medida “visible”–: *La cuarta pared*, en una minúscula habitación dentro de la pequeña vivienda del creador y su compañera en un solar del Vedado,¹⁵ a donde podía asistir la exigua cifra de ocho espectadores. Nacía también un nuevo grupo de la labor de búsquedas frente a obstáculos prácticos y conceptuales, a lo largo de un año de trabajo, en el que el guía parecía rencauzar experimentos inconclusos de la escena cubana, interrumpidos dos décadas atrás. La propuesta cuestionaba, desde la creación misma, la legitimidad de las estructuras teatrales existentes, obsoletas y ajenas a necesidades de expresión artística, y la excesiva seguridad que, a juicio de Varela, proporcionaban al cubano la salud y la educación gratuitas, garantizadas por el sistema socialista.

Asistir a una función de *La cuarta pared* –y fui de las primeras en hacerlo en el caserón de Calzada entre D y E–, era un extraño acto que tenía visos de clandestinidad y alevosía, a pesar de que no había nada de ilegal en el acto. Llegábamos a una mínima vivienda, nos integrábamos a una extraña intimidad junto a otras siete personas para compartir una experiencia ritual y descarnada. Sin discurso verbal articulado, la pieza concluía con una escena de desnudo de los cinco actores –tres hombres y dos mujeres– inmóviles junto a la inexistente línea de proscenio.

Si bien la escena final levantó un revuelo inusitado, como suele ocurrir, sobre todo entre

¹⁴ Georges Banu: Conferencia “El teatro de los extremos: El espacio y el tiempo”, Casa de las Américas, 6 de febrero 2019. Transcripción inédita.

¹⁵ El solar o casa de vecindad en Cuba, como el conventillo en Argentina o Uruguay, y el *cortiço* en Brasil, es un caserón donde conviven varias familias en inquilinato y generalmente comparten un patio.



La cuarta pared, del Teatro Obstáculo (Cuba).

Foto tomada de internet

quienes no la habían visto, su impacto mayor fue demostrar al sector cultural y a la sociedad cubana, que podía crearse una escena innovadora sin salario ni infraestructura institucional, lo que era un gesto de rebeldía frente a mucho teatro muerto que tenía todas las garantías de su parte, y contribuyó a impulsar el cambio estructural y organizativo que desde la entidad estatal se venía proyectando.¹⁶

El teatro de los extremos defendía aquí el valor de la escala mínima y su intensidad como lenguaje, y el espacio se erigía en refugio temporal para lo esencial del rito, que no dejaba alternativas a la integración del espectador con la ruptura simbólica de la cuarta pared. Otra vez, más que ver un espectáculo, compartíamos una experiencia artística que sin nuestra presencia no tendría sentido alguno y en la que parte del efecto era constatar cómo el espacio reducido de vida se había compactado aún más para ceder un espacio invaluable a la creación y al acto efímero del encuentro que es el teatro. La precariedad y lo pequeño se traducían en riqueza expresiva y comunicativa.

No es extraño en Cuba que apartamentos de artistas, u otros prestados o alquilados, sean una solución para paliar las insuficiencias de teatros y salas, frente a la abrumadora cifra de ciento cinco grupos profesionales en La Habana, más o menos

activos.¹⁷ Dos de ellos, de diversas poéticas, La Isla Secreta e Irreverencia Producciones, trabajan en apartamentos habilitados para el teatro, y el segundo inserto en una vivienda.

Pero el mejor adalid del espacio extremo mínimo es el argentino Fernando Rubio, con formación en artes visuales. Bajo el sello Íntimo-teatroitinerante creó *Donde comienza el día*, acción simultánea de siete actores que rotaban por siete pequeñas carpas cercanas entre sí, y representaban por pocos minutos una escena breve para entre seis y ocho concurrentes.¹⁸

Una pauta para elegir el lugar en que se celebre este acto es que cargue consigo alguna significación importante para el barrio, la ciudad o el país. Frente a cada actor, apenas al alcance de la mano y mirados con fijeza, nuestras sensaciones transitan del rubor a la conexión profunda, los oídos se afanan en captar cada palabra e intención, y el cerebro trabaja de prisa buscando decodificar las claves de los discursos inconexos, que al final nos remiten, de manera originalísima y sutil, al pasado de la dictadura común a los artistas en su infancia y juventud.

Cada cambio de actor-personaje reinstaura una atmósfera nueva y otra calidad de vínculos. En una de las funciones a las que asistí, una espectadora desprevenida olvidó apagar su celular, que sonó inoportuno, y el hecho fortuito provocó un cúmulo de emociones en la promiscuidad del espacio de apenas dos por dos metros: vergüenza de la mujer, incomodidad de los otros, conmiseración del actor.

Otro de los tantos proyectos con los que Fernando Rubio reconfigura la comunicación teatral es *Todo lo que está a mi lado*. Siete actrices acostadas en siete camas, alineadas o convergentes en posición radial y a menudo al aire libre en un espacio público –un parque, una cárcel vacía, un muelle sobre el mar–, o en un salón, reciben cada una a un “espectador” para musitarle un texto común durante quince minutos. La función del receptor se pone en jaque y la identidad personal se sacude en provocaciones inesperadas a la memoria, en un escenario de intimidad por excelencia como es el lecho, sitio de nacimiento, amor, enfermedad y muerte.

¹⁶ En 1989 la escena cubana reorganizó sus bases organizativas con una política de proyectos que permitía la creación de nuevos grupos en remplazo de otros cuyos propósitos artísticos se habían vencido en el tiempo, para superar la inmovilidad en favor de un movimiento guiado por la creación misma. Y aun cuando las circunstancias económicas no han permitido una implementación ideal, se ha dado paso a nuevos valores, lo que ha renovado sustancialmente el panorama de la escena.

¹⁷ Yamina Gibert: Intervención en el panel “La escena cubana actual: desafíos poéticos y dinámicas estructurales”, Conferencia Científica sobre Arte y Cultura, Instituto Superior de Arte. Universidad de las Artes, La Habana, 20 de febrero de 2019, inédita.

¹⁸ Este montaje participó en Mayo Teatral 2014.



El confort del intercambio forcejea con el contacto a la mínima escala: de uno a uno. Para alguien puede ser desconcertante, al punto de impedirle penetrar en el juego. Fue emocionante vivirlo, y curioso observarlo desde fuera para ver cuántas posiciones y expresiones adoptaban los yacientes. Yo misma me descubrí afanada en alisar cuidadosamente la sábana, como una manera de postergar la despedida de la confidente que me había tocado o como una respuesta de amable gratitud a su desempeño.

Esta vez sin rotación ni repetición actoral, los quince minutos condensan también el teatro de los extremos con un tiempo mínimo, en relación proporcional al espacio.

EL EXTREMO DEL TIEMPO

No obstante, no es frecuente en la América Latina encontrar propuestas que experimenten con el teatro de los extremos en relación con el tiempo. Cada vez es más común que asistamos a espectáculos de duración media menor a las dos horas, y el intermedio como respiro de la antigua división en actos, frente a las estructuras compositivas de la dramaturgia contemporánea, prácticamente no existe.

Diversas razones pueden contribuir a ello: Por un lado, la velocidad que comporta toda actividad frente a las urgencias económicas de la vida cotidiana y la poca disponibilidad de subsidios de que dispone el teatro en la



Odisea, de la Cía Hiato (Brasil).
Foto Festival Santiago a Mil



región, aún marcado en la mayoría de los casos –si se exceptúa México con la tradición de los “sistemas de creadores”, y Cuba con la subvención estatal (salario fijo y presupuestos de producción) a todo el teatro profesional, aunque insuficientes–, por una creación independiente en términos económicos y a expensas de formas diversas de autogestión. Por otro lado, la influencia de la estética del clip y otras manifestaciones audiovisuales en las que el montaje acelera considerablemente el ritmo narrativo y adecua la percepción del espectador.

El ejemplo más notable del teatro de los extremos del tiempo al que he tenido acceso en los últimos tiempos es *Odisea* (*Odisseia*), de la Compañía Hiato, del Brasil, conducida por Leonardo Moreira.¹⁹

Creada como una experiencia híbrida de teatro autorreferencial y documental, comunitario y musical, *Odisea* extrae de la obra de Homero la condición de viajero ausente de Ulises y privilegia la perspectiva femenina, para que un grupo de excelentes actores –cinco mujeres y un hombre– construyan, desde sus propias vidas, un manojito de historias en temas y claves diversas que componen un panóptico crítico del presente brasileño y más allá.

La epopeya clásica se convierte en una nueva épica de la contemporaneidad, en la que

heroísmo, error trágico, peripecia y anagnórisis se examinan desde otra perspectiva. Dividida en tres bloques, la obra propone dos pausas que se ocupan en compartir con los espectadores charlas informales mientras se come y se bebe en un lugar contiguo a la escena. Los regresos al espacio de la representación se abren con un karaoke y un baile, a los que se invita al público, que será también cordialmente inducido a formar parte de la acción, para completar escenas en las que faltan actores para personajes necesarios, o para comentar una situación polémica o imprecisa, en lo que, por instantes me pareció una reminiscencia renovada de las prácticas boalianas del Teatro Foro.

Los 260 minutos que al principio nos pusieron en guardia, vuelan con nosotros, porque el tiempo se invierte en una operación comunicativa legítima y honesta, y los artistas de la Compañía Hiato nos hacen parte de ellos de muchas maneras. Salí del teatro con ganas de relatar la vivencia y de enfatizar que “Yo estaba allí”. No hay fatiga tras más de cuatro horas, la expectación se transfiere en participación placentera y estimulada. *Odisea* me dejó con ganas de volver, para percibir de nuevo su acción energizante desde el compromiso vital con una postura sobre el mundo.

Explorar los extremos del teatro en relación con el espacio y el tiempo me ha hecho volver a mirar esencias de la creación en Latinoamérica en sus conexiones profundas entre la escena y el espectador. ■

¹⁹ Ver, en este mismo número, Leonardo Moreira: “*Odisea*: retornar a lo que nos hace humanos”.