

MI EXPERIENCIA EN EL TEATRO

Nitis Jacón Araujo

I INTRODUCCIÓN

Mi experiencia personal en el teatro comienza con trabajos de actriz con los que participé en piezas ingenuas, basada exclusivamente en la intuición y en mis habilidades naturales. Pero ese trabajo acabó mereciendo el reconocimiento de la crítica y me fueron otorgados algunos premios. Yo nunca había cursado en ninguna escuela de actores o directores cuando me mudé de la capital del Estado para el interior. Sin embargo, más que la intuición, me orientaba una indiscutible pasión por el Teatro. Como en el interior la actividad teatral se reducía a montajes eventuales de grupos de aficionados, si por un lado no habían muchos actores disponibles por el otro eran rarísimos o inexistentes los directores. Y yo me encontré en la contingencia de actuar como directora, coordinadora de grupo, escenógrafa, electricista, etc. Etc. Y evidentemente, como orientadora en la preparación de los actores. En aquel tiempo, y hasta muy recientemente, la actividad teatral fuera del eje Río-São Paulo se limitaba al trabajo desconocido y aislado de algunos pocos locos que creían en su propia importancia. De allá para acá éste ha sido el adjetivo más usado cuando pretenden caracterizarme: “Ésa mujer es una loca”. Por suerte, además de loca, soy siquiatra. Y mi tratamiento, si no me cuesta barato, por lo menos me gratifica mucho: Hago Teatro.

Debo decir que mi verdadero trabajo en el teatro comienza así: en el interior. Y para registrarlo mejor debo dividirlo en dos fases (claro que cada fase engloba otras veinte por lo menos): el período de la dictadura militar en el Brasil y el período en que comienza la reapertura democrática durante los primeros años de la década del 80, más precisamente en 1984.

II EL TRABAJO BAJO LA DICTADURA MILITAR EN EL BRASIL

Aparte de mi interés por la actividad artística, el teatro representaba en aquel momento un mecanismo de acción política. En verdad, el teatro representó en los tiempos de la dictadura el frente más importante y el último reducto de resistencia cultural en el país. El primer grupo que fundé con

algunos compañeros se llamaba Gruta y su trayectoria histórica fue de incuestionable importancia y valor. Es necesario decir que trabajábamos en un contexto de censura explícita y grotesca y, por otro lado, en ausencia de las mínimas condiciones financieras, de espacios para la preparación y representación, de equipos técnicos y de información. La primera vez que Grotowski fue publicado en el Brasil fue en el año de 1968. Había muy poco sobre Stanislavski y algunas publicaciones importantes sobre Brecht. Prácticamente ninguna comunicación con los grupos de teatro de Río y de São Paulo. Asimismo, el trabajo se caracterizaba por una disciplina rigurosa y una preocupación ética y estética de compromiso con el arte. Influyó en nosotros las experiencias de Stanislavski, Brecht y Grotowski, las que interpretábamos a partir de una reflexión exclusivamente teórica y que, evidentemente, se traducían en ejercicios, propuestas y un lenguaje muy particular, el que tal vez fuera difícilmente reconocido por algún “connoisseur”. Este grupo duró 12 años, durante los cuales fueron montados 13 espectáculos.

Participaban en el grupo gente de todas las esferas sociales, desde universitarios hasta analfabetos que decoraban los textos en los ensayos. La censura dificultaba y algunas veces mutilaba o prohibía los textos. En los archivos de la Delegación de Orden Político y Social (DOPS), al lado de las historias trágicas o infames, hay algunas absolutamente ridículas como la prohibición de Sófocles y Sartre. Posiblemente tuvimos parte de la responsabilidad en eso, pues cuando montamos “Antígona” y “Las Troyanas” (adaptación de Sartre) llegamos a ser expulsados de la universidad a la que estábamos ligados. El pretexto era la peligrosidad de esos autores. En otra ocasión, antes de la presentación de “Arena cuenta Zumbi” de Augusto Boal y Guarnieri, la policía cercó el Teatro impidiendo que el público entrara o que los actores salieran. Experimentamos así en la vida real la ficción metafórica de Buñuel en el “Ángel Exterminador”. Cuando fui invitada por el Grupo Cuatrotablas del Perú para participar, así como el grupo Gruta, en el Encuentro Ayacucho, en 1978, en el que participaría Eugenio Barba y el Teatro Odin, se me prohibió la salida del país debido a mis “actividades subversivas” en el Teatro. Infelizmente, mis planes de contactar y aprender con la experiencia de la antropología teatral se retrasaron casi 10 años.

Con la oficialización de la Universidad Estatal de Londrina en 1971 fui invitada a dirigir el Sector de Teatro y a coordinar un Festival que había sido creado en 1963 y que en aquel momento tenía el objetivo de reunir apenas los grupos de Londrina. En la universidad, creamos inmediatamente el grupo Núcleo cuyo primer montaje (“El verdugo”) fue un gran éxito y ganó varios premios nacionales. A partir de ahí, se expandió el movimiento teatral

en Londrina con la creación de varios grupos y del trabajo de preparación de actores y directores en el Núcleo. El Festival pasó a tener carácter regional, después estatal y finalmente nacional. Además de la Muestra de Espectáculos realizábamos un Congreso para la presentación y discusión de temas específicos de teatro y de la situación político social en que vivíamos. Para cada edición del festival, estuvimos obligados a pasar horas en la Policía Federal aclarando y “adaptando” el temario de las discusiones. Si bien esa rutina nos enfureció muchas veces por el otro lado nos daba la oportunidad de practicar y especializar un lenguaje metafórico cuya intención escapaba a la ignorancia y la mediocridad de los censores de la Policía Federal pero nos permitía el ejercicio del debate crítico del momento histórico que vivíamos y la preparación para la redemocratización del país. Los espectáculos de la Muestra, además de la censura del texto que inevitablemente venía mutilado, sufría la humillación de la censura visual que era realizada por censores casi siempre sin preparación e ignorantes. Esa situación muchas veces nos divertía, algunas otras creaba momentos de extrema tensión cuando esos censores se permitían proponer o exigir cambios en las señas, en el vestuario, etc., de acuerdo con sus gustos “sofisticados”. De cualquier forma era siempre deprimente. La misma Universidad en aquel tiempo imponía el modelo represor y practicaba oficialmente una política de delación y de represión. De esta forma, nuestro trabajo de teatro y la realización del Festival, así nos costase mucho esfuerzo, significaba nuestra respuesta, nuestra resistencia y nuestra salvación.

En el contexto político de la dictadura militar, vale la pena registrar la importancia del movimiento organizado por los grupos de teatro aficionado. En aquel momento el teatro aficionado del Brasil tenía un significado bastante distinto del que tiene hasta hoy en día en el resto de la América Latina y en los otros continentes. Hacían parte de ese movimiento grupos de alta cualidad artística y competencia técnica y cuyo trabajo representaba una de las trincheras más activas y valientes de la resistencia cultural. El Festival de Londrina fue determinante en la organización de los grupos del Estado de Paraná y promovió también la primera reunión de directores nacionales en la cual se discutió la creación de una Federación Nacional de Teatro Aficionado. Era el año de 1973. Al año siguiente la Federación se oficializaba pasando a movilizar un sector expresivo, consciente y combativo de la cultura nacional.

Esas actividades sumadas a mi actuación política en los grupos de izquierda determinaron mi salida del país en 1974, cuando mi familia y yo tuvimos que transferirnos a Inglaterra, fijando residencia en Londres. En ese

país acompañé los trabajos de grupos de teatro de comunidad y tomé algunos cursos. A finales de 1975, ya de regreso al Brasil, mi marido fue preso acusado de tentativa de reorganización del Partido Comunista Brasileño. Entre las acusaciones, figuraba la de que él hizo en Londres un "curso de guerrilla". En los interrogatorios que sufrió, era frecuente la investigación sobre mis actividades en el teatro. En esa misma ocasión, el grupo Núcleo fue obligado a dejar la Universidad y luego se deshizo. En 1978, creé el grupo Proteu que dio continuidad al trabajo del Núcleo.

TEATRO COPACABANA PALACE

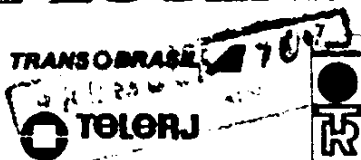
Av. N.S. de Copacabana, 313 - Tel: 257-0881

 **BANCO DO BRASIL** apresenta

DESEJO

DE EUGENE O'NEIL

Apoio
Cultural:



//Localiza//



Quinta-feira, 02 de dezembro de 1993 - às 21 hs.

PLATEIA * F 08

Não será permitido a entrada após o início do espetáculo

RIVAL

ALCIONE

Nº 0245

04 DEZ. 1993

TEATRO RIVAL

Rua Alvaro Alvim, 33 - fone: 532-4192

19:00 H

En los primeros años de la década de 1980 se fortalece el movimiento político nacional por la redemocratización del país. Los sectores de izquierda o liberales fortalecen sus organizaciones y presionan a través de la movilización pública y de la realización de campañas históricas, dentro de las cuales sobresalieron la campaña para las elecciones directas para Presidente de la República y más tarde para la Constituyente. El movimiento de teatro, principalmente el aficionado, participó activamente en esas campañas. En Londrina, el grupo Proteu que ya se presentaba con éxito no sólo en Paraná sino también en el eje Río-São Paulo, inauguró la campaña para las elecciones con un happening en el espacio alternativo de uno de los bares más frecuentados por la juventud de Londrina. El entusiasmo por la reapertura democrática y por la restauración de la libertad de expresión atenuaba la memoria reciente de episodios de terrorismo de la derecha, como el de la escandalosa explosión de una bomba en el centro de Río, en la que de milagro no murieron muchas personas que se concentraban allí para celebrar el día 1o. de Mayo con la representación de artistas importantes como Chico Buarque. En la misma línea de trabajo el Proteu, presentó un espectáculo de cabaret-político: "Barba Azul" en bares y restaurantes, en el cual se improvisaban críticas y comentarios sobre los acontecimientos políticos de cada día además de presentar una reflexión crítica de los crímenes contra la mujer en la humanidad. En seguida, todavía por la misma vena vino el espectáculo: "La Constituyente y el trabajador" presentado en sindicatos, barrios de periferia, escuelas, etc. En esta época la censura aún persistía en dificultar nuestro trabajo. Sin embargo, Proteu ya era reconocido a nivel nacional y Londrina ya representaba un polo importante en la promoción y producción cultural. Esa situación nos colocaba en evidencia y aumentaba la vigilancia de los censores en los estertores de su vigilancia. Me acuerdo de haber pasado tres horas en el gabinete del jefe de la Censura Federal en Brasilia, en junio de 1984, para liberar el texto de la pieza "Bodas de Café" que estaba prohibido y cuyo espectáculo debería abrir el Proyecto Mambembao en Río de Janeiro. La censura consideraba que Londrina no podía tener una historia tan triste como aquella que yo había escrito en la pieza. Esa pieza abría nuestro ciclo histórico en el que pasábamos a rescatar la historia de Londrina, una ciudad con apenas 50 años de existencia, la tercera más importante del sur del país, y cuyo primer registro público de su memoria era justamente "Bodas de Café". En esa misma serie escribí "Zydrina" sobre la historia e importancia de la radio en Londrina y que se constituyó en uno de los espectáculos de más éxito del Proteu. En 1987 fue presentado en la ciudad de México recibiendo de la crítica especializada el premio al Mejor Espectáculo Extranjero del año.

En ese período, a pesar de los remanentes represivos de la dictadura, el momento político favorecía el desarrollo más acelerado y más libre de nuestro trabajo. Sin embargo, se gestaba en nosotros una cierta perplejidad. De hecho, el mismo discurso que llenara los pocos espacios de teatro durante la dictadura, hasta hace muy poco tiempo, en aquel momento pasaba a ser utilizado por muchos políticos de pasado cuestionable y hasta declaradamente de derecha. Comenzaba el juego político de la democracia y de repente, valía todo. Parece paradójico, pero nosotros nos sentíamos desarmados y perplejos. Los teatros ya no tenían público y se hablaba de la muerte del teatro o de la crisis del teatro. Nosotros, que durante tantos años, supimos claramente lo que teníamos que decir en el teatro, que apenas teníamos que encontrar una forma de engañar a la censura, en aquel momento nos preguntábamos: ¿y ahora qué vamos a decir? La censura se desmontaba y la libertad de expresión se instalaba progresivamente, en tanto nuestro discurso había sido secuestrado y banalizado por los que antes lo silenciaran. En ese momento Proteu realiza un profundo cuestionamiento sobre el lenguaje escénico y la pérdida del valor de la palabra en ese lenguaje. Entonces creamos: “Transgresor Ascendente Acuaris - Una tragedia”. Tan paradójico como la crisis que vivíamos el espectáculo fue un gran éxito y un gran fracaso. Hasta hoy en día sus espectadores no saben definir si era lo mejor o lo peor que habíamos hecho. Para mí fue, tal vez, lo mejor. Y con él la mitad del grupo se disolvió. Pero el grupo sobrevivió.

No quiero seguir enumerando y detallando todos los espectáculos que Proteu montó: 17 hasta hoy, en 13 años de historia.

En verdad, llegamos a un punto en que era fundamental el intercambio de experiencias y de información con los grupos de teatro de la América Latina y de otros continentes. El aislamiento en que Brasil se había mantenido en relación con los otros pueblos latinoamericanos era agresivo y absolutamente reaccionario. Escasos grupos latinoamericanos habían visitado o se habían presentado en Brasil. En 1972, yo hice un viaje por carro a través de todos los países sudamericanos e hice contacto con grupos de teatro en cada uno de ellos. De ese viaje produje una reflexión que titulé: “En busca de una identidad latinoamericana”. A pesar de mi angustia al constatar nuestro aislamiento y el papel que Brasil representaba para la América Latina en aquel contexto político, nada pude hacer para romper aquel cerco durante la dictadura, pues ni las cartas llegaban a su destino. Con el retorno de la democracia, aunque persistían los mismos obstáculos de orden financiero y estructural, maduró el viejo sueño de crear un puente. Como yo había continuado persistentemente a realizar el Festival de Londrina, en 1988, con motivo de

sus 20 años de historia, cometí la gran locura de inaugurar la primera Muestra Latinoamericana de Teatro en el Brasil. La organización era artesanal. Dinero no había. Teatros tampoco. Pero la muestra se dio. ¿Cómo? No me lo pregunten. No podría ni recordar como superamos eso. Tal vez porque soy loca. Esa fue la transformación de aquel poco pretencioso Festival Universitario de Teatro de Londrina en Festival Internacional de Londrina. Finalmente conseguimos establecer la comunicación con nuestros compañeros de otros países, con las experiencias más diversas y el pensamiento siempre libre de los trabajadores de teatro. Ya que no podíamos ir hasta allá traíamos hasta nosotros, los grupos de Londrina y de Brasil, al otro lado del mundo. En este momento, el Festival se realiza cada dos años. En los años intermedios se promueve un evento especial con un grupo. En 1991, el evento fue la presentación de la Muestra Odin Teatret con una programación de 3 espectáculos, un curso de 20 horas con Eugenio Barba, una conferencia de él, exhibición de films y videos y 2 demostraciones de trabajo de actores del grupo. La repercusión del Festival ya tiene cobertura nacional en la prensa y en la televisión. La receptividad del público londrinense llena todas las representaciones del Festival. Gente de todo el país viene a Londrina para participar en el evento. En el curso de Eugenio Barba, con apenas 20 inscritos, habían participantes de varios estados desde Acre al Norte hasta Río Grande do Sul. La iniciativa privada tiene garantizada la realización del Festival con un aporte de mayor volumen en el presupuesto. La Universidad de Londrina que anteriormente promovía sola en el Festival, contribuyó con la infraestructura y una parte modesta del presupuesto. Actualmente el grupo Núcleo I que funde en 1982 para desarrollar un proyecto de teatro-educativo, participa decisivamente en la promoción y organización del Festival. El Núcleo I es hoy un centro de experimentación y de intercambio, proponiéndose desarrollar proyectos con actores o directores de otros Grupos nacionales o extranjeros. Recientemente este grupo desarrolló el Proyecto Pequeño Príncipe del actor y director François Khan, del Centro Per La Sperimentazione e La Ricerca Teatral di Pontedera, que está siendo representado todavía. Por otra parte, entre los órganos oficiales que ofrecieron algún apoyo a proyectos de teatro había INACEN-Instituto Nacional de las Artes Escénicas. Sin embargo, con la extinción del Ministerio de Cultura por el Gobierno de Collor se desmanteló aquella estructura que, aun precariamente, representaba un soporte para nuestro trabajo. De la misma forma, la Ley Sarney, que proveía incentivos fiscales para el financiamiento de las empresas privadas en el área de la cultura, fue extinta. Esa ley se prestaba a distorsiones muy serias de su objetivo pretendido inicialmente pero así y todo representaba un instrumento para el apoyo en la promoción y producción artística. La creación de una Secretaria de Cultura de la Presidencia de la República no ha dado seguimiento a ninguna poli-

tica cultural que manifieste las intenciones del Gobierno con relación a esa área. Los proyectos culturales en el primer año del Gobierno Collor contaron con un mínimo de recursos y la mayor parte de ellos se interrumpió. Hace algunos meses, la substitución del entonces Secretario de la Cultura por el actual, Embajador Luis Sergio Rouanet, despertó algún aliento en la clase artística. La presentación reciente del Programa Nacional de Financiación de la Cultura al Congreso Nacional por el Presidente de la República crea una expectativa más optimista en los medios culturales. Esa ley provee esencialmente un Fondo Nacional de la Cultura con recursos más conducentes, un Fondo de Inversión Cultural y Artístico para proyectos comerciales y el estímulo del mecenazgo privado.



Teatro Copacabana
07/10/93 21:00h

Platéia - F11



CR\$ 300,00



016882-LK COP/280-00130-01

TEATRO JOÃO CAETANO
Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro

1993 - 100 anos do João Caetano - O Teatro mais carioca do Rio

11 "AS PRIMÍCIAS"
De: DIAS GOMES

Apoio: FIORINO Ristorante

Quinta-feira, 11 de novembro - 21 hs.

* D 10 PLATEIA

Este es un resumen de la historia de 20 años de trabajo cuyo mayor y quien sabe si único mérito ha sido el de la sobrevivencia y de la coherencia con el teatro y al mismo tiempo con una realidad socio-cultural de nuestro pueblo. Actualmente el grupo Proteu se presenta con un espectáculo que trata de la cuestión de los niños de la calle en el Brasil y de su exterminio por grupos para-policiales. Sólo en este año hay denuncias de muertes violentas de menores en las principales ciudades del país. El espectáculo se llama "Tierra del Nunca" o "La Historia de los niños que no crecerán". El guión del espectáculo es mío y los diálogos de una de las actrices del grupo. Se habla de lo obvio. ¿Y que es lo que se debe escribir cuando se habla de lo obvio? Aquello que sucede, que explota a la vista, que agrede nuestro cotidiano, que llena espacios en los periódicos y en la televisión. Pero que continúa sin solución, gestando el huevo de la serpiente.

¿Cuál es la función del artista? ¿Denunciar? El sensacionalismo acaba desviando la denuncia y tratar lo obvio termina generando en la gente consternación y sensación de inutilidad.

Nosotros quisiéramos jugar, como juegan los niños de la calle con su inconsecuente alegría, inducida por la droga. Jugar y evadir la cruel fantasía de una realidad trágica.

Esos niños no crecerán, pues viven el fugaz instante de un Callejón sin salida que por no tener salida, genera el sufrimiento y la violencia. Pero mientras viven ¿viven? también juegan, sueñan, imaginan y crean. Crean un lenguaje, un código, un alibí. Y acaban luego allí, bien en la cara de la gente.

Nosotros somos artistas, no somos trabajadores sociales, ni nos fue otorgado el poder y la responsabilidad para encontrar soluciones. Así y todo, somos culpables.

Con ese espectáculo, representado en las calles y en las plazas, Proteu acaba de presentarse en Venezuela, en el Festival de Manizales, Colombia y en el Festival de Manta, en Ecuador. En noviembre el grupo comienza a montar un nuevo espectáculo que deberá tener como pretexto el V Centenario del Descubrimiento de América.

El grupo Núcleo I formado básicamente por las mismas personas del Proteu está organizando el Festival Internacional de Londrina/92 cuyo tema será también el V Centenario.

Al terminar este relato, reconozco que me extendí demasiado en ciertos datos y por otro lado omití otros que no fueron menos importantes. Por ejemplo, el Proyecto del Indio del Paraná, cuyo objetivo era el del levantamiento histórico de las tribus del Paraná, su disminución durante la colonización de la región, la invasión de sus tierras y la situación en que viven hoy. Ese Proyecto, aunque ya tenía levantado un material importante, quedó inacabado debido a obstáculos generados por la políticas militar del gobierno brasileño.

Ahora termino con una reflexión crítica de mi trayectoria en el teatro: si no en el teatro brasileño por lo menos en una concretización del tercer polo de promoción y producción cultural en el Brasil rompiendo la hegemonía del eje Río-São Paulo. ¿Cómo es que yo podría evaluar mi actuación en el área pasando por todos los sectores de la organización teatral? Desde la preparación de actores, la dirección, el trabajo de actriz, la realización del escenario y vestuario, la organización y la operación técnica hasta la dramaturgia y el cargo de ejecutiva en la promoción cultural. Esa polivalencia se justifica en la constatación de que en los tiempos difíciles la tarea principal es seguir caminando, como diría el poeta cubano. Y en esos tiempos que yo relaté, para caminar era preciso también abrir camino, mantener los caminos abiertos, preparar el propio alimento, conquistar el reconocimiento para no perecer en el anonimato. En fin, la sensibilidad y la resistencia física. Obtuve el reconocimiento a través de algunos premios a nivel nacional e internacional, escribí algunos textos y adapté otros dos espectáculos que monté. Con todo fueron 36 montajes. Me obligué a realizar la práctica y la reflexión al mismo tiempo, todo el tiempo. Viví momentos difíciles y hasta dramáticos pero también momentos extremadamente felices. Pienso que conseguí conferir dignidad y reconocimiento público al trabajo de teatro que siempre es estigmatizado por preconceptos y rechazos.

Sin embargo, de todo esto, la cosa más presente y gratificante ha sido la convivencia con personas tan duras y tan suaves, tan libres y tan comprometidas, tan modestas y tan exuberantes, mis compañeros de Londrina, del Brasil, de la América Latina y de otros países.

Brasil, 1991