

'O TEATRO ESSENCIAL' DE DENISE STOKLOS

Leslie Damasceno

PRINCETON UNIVERSITY

Traducción de: FLORENCIA GARRAMUÑO

Teatristas y teóricos culturales tienden a defender o disputar en esta última década del siglo el concepto de una postmodernidad distópica, sosteniendo que las actuales condiciones sociales, culturales y políticas conducen a aplanar, hiperrealizar o moldear de alguna otra manera las imágenes como simulacros de realidad. Algunos, como Frederic Jameson, luchan por una teoría marxista de la historia y del desarrollo cultural en constante evolución. Otros, como Francis Fukuyama, proclaman que la historia, tal como la conocemos, ha terminado, y que lo que queda es un continuo pluralismo cultural nivelador.

Los artistas latinoamericanos, sin embargo, cuestionan la aplicabilidad de estas teorías a sus realidades culturales, declarando la persistente importancia de la historia y de la historicidad en su trabajo¹. Al mismo tiempo, estos artistas exploran desafíos a la expresión corporal o a la gestualidad teatral que la teoría y la técnica moderna afrontan intentando otorgar a estos gestos significado histórico.

La dramaturga y performer Denise Stoklos es una de las personas que incorpora más literalmente estas consideraciones en el teatro brasileño actual, tanto en sus obras de performance como en sus observaciones teóricas acerca de lo que denomina “teatro esencial”. Stoklos define su teatro esencial como “aquél que usa el mínimo posible de gestos, movimientos, palabras, vestuario, escenografía y accesorios y efectos. Y aquél que contiene en sí el máximo poder y drama”². Sin duda, su teatro presenta un tipo de “minimalismo barroco” que sintetiza y critica, con sus patrones de contención y expansión gestual, las contradicciones derivadas al aplicar parámetros de una Postmodernidad del primer Mundo para transmitir la “tragedia brasileña”, como ella la llama³. Stoklos describe su tarea teatral de este modo: “Quiero retomar el nudo para fabricar mi brasileñidad dentro del tejido áspe-

ro del Primer Mundo, tan reprimido, tan desastrosamente depresivo, muerto antes de la bomba atómica.

Habiendo trabajado como dramaturga, directora y actriz en la mayoría de las obras desde *Denise Stoklos in Mary Stuart* hasta *500 años: um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*⁴, Stoklos se esfuerza por presentar una expresión corporal que comunica su opción hacia el “gestus” utópico dentro de una situación dramática que para ella es claramente distópica. Una situación definida por aquellos parámetros primermundistas que ella considera “represivos, depresivos, muertos”. Propone un humanismo optimista en el que la fundamental credibilidad del actor es generadora y clave para la comunicación teatral. Según Stoklos: “Creer en el actor como fuente de teatralidad en sí mismo una fuerza utópica, el humanismo, el existencialismo, la semiología del drama”. Y subraya: “Pero este teatro es sólo asequible a través del actor”.

Quiero comentar en este breve ensayo la transculturación y especificidad cultural de su teatro esencial en comparación con *Basement*, la obra que sintetiza la trilogía de Stoklos *Casa* y una pieza de algo dispersa comunicación (vista en New York en 1992), con la imaginería compacta de otra obra, *Denise Stoklos in Mary Stuart*, que vi en Río en 1987. Ambas obras son eminentemente internacionales en concepción y gestación, así como ambas fueron originalmente desarrolladas dentro de la atmósfera de taller experimental del teatro la MaMa de New York. Y ambas obras exhiben una gestualidad internacional que le permite a Stoklos pasar de un lenguaje a otro con facilidad, oponiendo inflexiones lingüísticas y contrastando comentarios verbales con marcas no verbales.

Mary Stuart es un tour de force admirable. Actuando al mismo tiempo de María Estuardo y de su prima Isabel, Stoklos logra entretener metáforas de poder y feminismo apropiadamente ligadas a momentos estratégicos del autoritarismo en Brasil. Mimo consumada, ninguno de sus gestos se pierde, y su abstracción gestual es exquisitamente referencia a los códigos lingüísticos y gestuales de Brasil.

El espacio teatral es mínimo, con sólo una silla de madera como base. Stoklos está vestida con una malla y una blusa. La obra comienza con María en prisión, una celda insinuada mediante la exploración que Stoklos realiza de sus parámetros en un lenguaje pantomímico bastante convencional. Sin embargo, la escena puede transformarse con un chasquido de dedos (un dedo levantado que señala la autoridad de Isabel), o un suave “bullicio” que re-

presenta su corte. Por momentos Stoklos actúa contra sí misma mientras el lenguaje corporal de una reina es contestado por las palabras de la otra. La veracidad temporal/cultural es expandida por las referencias a la tecnología moderna que ponen en primer plano la lucha entre las dos mujeres. Por ejemplo, María llama por teléfono a Elizabeth desde su celda (una imposibilidad histórica), quejándose de las condiciones de su encarcelamiento, y suplicándole que responda sus cartas. (Es un hecho histórico que María escribía a Isabel numerosas cartas, y efectivamente Stoklos las cita).

La MaMa E.T.C. Presents

BASEMENT

Conception, Text, Set, Costume, Soundtrack,
Choreography, Direction and Performance
DENISE STOKLOS

Lighting Design
Denise Stoklos, Isla Jay

Executive Producer
Gilda Almeida

Photography and Assistance
Isla Jay

Lights realized by
Jann Bell Neuman

Light and sound operation
Michael Kang

Stage Manager
Howard Patlis



Por otra parte, el drama/comedia no se restringe a esta lucha. La atmósfera cultural isabelina es sugerida cuando, anticipando la hora final de María, Stoklos muestra la avidez de una muchedumbre que llena sus bocas con salchichas, su excitación exhibida por el fervor con el que la punta de los pies de Stoklos golpea la pantorrilla de la otra pierna. La ejecución de María es expresada por un foco de luz final que cae sobre Stoklos, ahora completamente María, la reina de los Escoceses. Es como si una inmóvil Stoklos, sin ninguna inflexión corporal, prestara su espacio corporal para que María registrara su muerte.

Además de estos momentos de congelamiento histórico, el tiempo histórico es también condensado por la superposición de referencias a la historia isabelina con menciones a Mandela, Meihoff, y Vladimir Herzog⁵. Se evita que la analogía caiga en la sobre-abstracción no sólo por el nombre específico, sino también por sus contorsiones corporales, que agregan imagen y forma a la referencia verbal.

Stoklos intenta también recrear un proceso histórico específico. Como vemos en esta entrevista⁶, expande y reconsidera su concepto de historicidad -su sentido y percepción- en *Mary Stuart*. Hablando del aspecto trágico de su obra, afirma:

[*María Estuardo*] es una tragedia del poder entre dos mujeres en una época importantísima de la historia [...] Es la potencialidad del poder de María Estuardo condenando por su sentimentalismo y su pasión, enfrentada a una Reina Isabel objetiva y de una fuerza física tremenda. La potencialidad del poder es siempre destructiva. Es una metáfora de la situación latinoamericana, pues tenemos el futuro, parte libre, parte aprisionado por razones políticas. Somos violados, fecundados por el primer mundo, seducidos...”

Ahora bien, estas oposiciones metafóricas han devenido, con buena razón, una convención estable del teatro latinoamericano. Lo que Stoklos trae a este diálogo, creo, es un lenguaje corporal altamente teatralizado, aunque extremadamente internacional, que rehusa ser allanado por las igualadoras (por lo menos tercamente igualadoras), mandíbulas del pluralismo.

En efecto, la virtuosidad teatral de *Mary Stuart* tiene que ver con la concentración total de sentido en su cuerpo y con las elevadas expectativas de la audiencia que este tenso instrumento de conocimiento (su cuerpo) engen-

drará un sentido de continuidad histórica. Las imágenes de Stoklos están fundadas en la historicidad. Tienen sus raíces en el espacio dialógico que se crea entre el cuerpo cultural que representa, mientras el significado de la realidad cultural es desafiado por su propia idiosincracia corporal.

Esta payasada le permite desafiar en varios niveles las asunciones deterministas que piensan la historia como cierta especie de decurso inevitable, y lo hace en un sentido muy brechtiano de distanciamiento y alineación. Esta postura le permite plantear su propio yo como sujeto-interlocutor del problema que está investigando teatralmente en *Mary Stuart*. Y esta dualidad la lleva, a su vez, a actuar como referente del suceso, permitiéndole también a Stoklos actriz señalarse irónica y jugetonamente a sí misma como una especie de *todas las mujeres espectadoras*: ese individuo particular que meneas sus pies, repitiendo “O meu Deus” mientras presencia el espectáculo de la historia.

La construcción del yo como sujeto cómico es tan central para su éxito como lo fue la mímica de Chaplin para la alineación modernista en “Tiempos Modernos”, pues provee una perspectiva sobre la hiperrealidad postmoderna. Por un lado, sirve para satirizar el discurso del pánico, tan instrumental en la generación de la percepción de hiperrealidad. Y creo, sugiere una especie de reversión de la “dinámica de la patología cultural” mencionada por Frederic Jameson como parte del cambio desde el modernismo al postmodernismo, cuando declara: “Este cambio en la dinámica de la patología cultural puede caracterizarse como uno en el que la alineación del sujeto es desplazado por la fragmentación del sujeto”.

El humor a menudo maniaco de Stoklos desplaza los conceptos de patologías culturales. Al subvertir las instancias verbales de fragmentación con bufonerías corporales, ella obstinada y beligerantemente se reivindica a sí misma en términos de un sujeto que resiste la alineación existencial y subvierte la fragmentación: un sujeto cuyo rechazo a ver su yo corporal como una máquina es fundamental para la exploración y comunicación de las fuentes de su alineación circunstancial. Por ejemplo, en *Basement*, esto se da en el límite de la paradoja hilarante cuando, en respuesta a una pregunta implícita sobre “quién es responsable”, se llena la boca con palomitas de maíz mientras dice a la audiencia” pero, NOSOTROS sabemos, ¿no? NOSOTROS sabemos.

En síntesis, su insistencia en mapear los aspectos alineantes de su mundo revelan una voluntad por triunfar a través de la comunicación. En las

tácticas gestuales de guerrilla de *Mary Stuart* se ve este proceso de convertir la alineación en un estandarte de aspiración utópica, particularmente en el uso de sus dedos y sus pies. Esto es mostrado más diegéticamente en *Basement*.

El espacio teatral de *Basement* es el estrecho departamento de una mujer trabajadora y socialmente marginada. La obra tiene mínimos accesorios -cama, refrigerador, silla, mesa, sillón, lavatorio, que son revelados por reflectores, uno por uno, a medida que las luces del escenario se encienden. Oculto detrás del sillón hay un aparato de televisión, un acordeón y una máquina de palomitas de maíz. Stoklos entra vestida con un serio traje gris y zapatos rojos, su pelo atado en un exagerado y platinado peinado punk. Su aspecto idiosincrático llama tanto la atención como subvierte asociaciones culturales. Ella se ocupa torpemente de encontrar las llaves apropiadas para encerrarse con llave, como su apuesta inicial para recuperar su espacio privado, luego nos muestra el reducido tamaño del espacio mientras se aprieta a través de un corredor imaginario para enfrentar a la audiencia, donde se lanza en un payasesco monólogo sobre la evolución de la humanidad desde el primate primitivo hasta el mono posmoderno y urbano.



TEATRO JOÃO CAETANO

Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro

1993 - 100 anos de 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

Sus monólogos y modelos gestuales adquieren un ritmo de competentes apartes teatrales, a medida que ambos permiten al espectador un acceso autobiográfico a Denise Stoklos, mujer trabajadora común, actriz ambulante, madre y ontológica periodista investigadora. De pronto, ella abre el acordeón, construye un suspenso cómico con la palabra implicando que ella no puede tocar, luego ingresa en una danza maníaca, puliendo sintonías de una manera soberbiamente profesional mientras su peinado se derrumba sobre sus orejas.

Hay muchos otros momentos de sorpresa en *Basement* que chocan lo ordinario con lo extraordinario, un truco que expande su “persona” de mujer común hacia lo quijotesco, implicando de este modo que todos nosotros tenemos caprichos que merecen ser comunicados. De hecho son estos actos simbólicos o estrategias para combatir la alineación lo que sostiene su cuento temáticamente común sobre los aspectos sofocantes de la vida posmoderna urbana. De esta manera hoy vemos cómo Stoklos usa las técnicas repetitivas de la mímica para desconstruir -si no desechar escénicamente- la enfermedad postmoderna y tirar la alineación al aire como si fuera una muñeca en una frazada.

La bufonería es usada como efecto polivalente en una escena en la que ella se acuesta sobre algo que simula una cama hostil. Con habilidad corporal, parece como una muñeca tirada mientras la cama toma el antagonista y antropomórfico aspecto de un objeto corcovante. En términos conceptuales, la escena transmite insomnio y ansiedad, pero también creatividad, juego y, de una manera que conecta acción escénica con goce público, comunica un momentáneo pero significativo triunfo sobre la alineación. En muchas otras instancias, las reacciones exageradas del mimo enfatizan ese leve exhibicionismo por el cual aquellos que viven solos se divierten a sí mismos. Ese aire exhibicionista de una virtual audiencia suaviza el diálogo de Stoklos con la audiencia real. Las idiosincrasias personales sugieren metonímicamente anhelos colectivos.

Me gustaría sintetizar estas ideas sobre la relación del gesto teatral con la sensibilidad utópica retornando a la idea de muchos teóricos de lo postmoderno de que la teatralidad es una noción difusa pero central de postmodernidad, esencial para la puesta en escena de otros conceptos postmodernos como simulacro, imagen, y registro de la hiperrealidad. Johannes Birringer, un teórico que defiende una posición política progresista en el teatro postmoderno, considera que esta teatralidad es enfocada en el cuerpo. “El cuerpo es el sitio de estos cambios [en la producción cultural], y

los efectos desmaterializados y deshumanizantes de las tecnologías postmodernas proveen tal vez el argumento más fuerte para la reinención de la conciencia teatral basada en la experiencia del cuerpo desposeído”⁸.

Aunque concuerdo con esto en términos de la audiencia primaria implícita en la frase de Birringer (Estados Unidos y Europa), creo que el teatro esencial de Stoklos sirve como ejemplo de cómo el teatro en los países en vías de desarrollo ya ha remodelado esa conciencia de estar basado en la experiencia del “cuerpo reposesido”. Acercándose a este momento histórico como un continuum proceso de canibalismo⁹, este teatro acentúa el conocimiento artesanal del cuerpo como el punto de partida para reafirmar modelos autóctonos. Logra esto de una manera que se las arregla para apropiarse de códigos transculturales, mientras que mantiene, al mismo tiempo, una distancia crítica al cruzar gestualmente referencias a estos códigos con un lenguaje gestual accesible más específico al momento brasileño.



APRESENTA:

VEREDA DA SALVAÇÃO

TEATRO SESC ANCHIETA
RUA DR. VILA NOVA, 245 — FONE: 258-2281

05 Janeiro 94 4.^a-feira 21:00 h

POLTRONA

*** E 10**

NOTAS

¹ Uso el término historicidad no como una cuestión de hechos o sucesos históricos, sino más bien como el más amplio proceso de percepción, interpretación y representación de movimientos y momentos históricos. En el teatro me parece que esto implica la tarea creativa de la búsqueda de imágenes que impactan la sensibilidad histórica del espectador, filtrando así cierto sentido de conexión con los sucesos.

² En "Manifiesto of the Essential Theatre", in *Denise Stoklos: The Essential Theatre*, São Paulo: Denise Stoklos Productions, 1992. P. 5.

³ p. 12. Ella elabora esta tragedia uniendo el peligro de Brasil a emblemas de desastre internacional: "Cambayas cotidianas en los hospitales brasileños. Chernobyls escapando de los barrios pobres, en los trenes de las compañías centrales. El heroísmo deja su espada y su abrigo y salta hacia los titulares..."

⁴ Aunque Stoklos ha tenido una larga carrera que, comenzando en 1968 abarca coproducciones y adaptaciones muy cercanas a su "teatro esencial", *Mary Stuart* es la primera de sus producciones en articular sus teorías del teatro esencial, como Suzy Capo Sobral menciona en los capítulos de su tesis publicada en *Denise Stoklos*. La misma Stoklos proporciona un repertorio de diez obras de su teatro esencial: *Circle on the moon, mud on the street* (1968); *The Week* (1969); *I see the sun* (1970); *Sea sweet prison* (1971); *Canned Cadillac* (adaptación, 1973); *Habeus Corpus* (coautoria, 1986); *Denise Stoklos in Mary Stuart* (1987); *Pre-Medea* (1990); *Casa Trilogy: Lobby, Attic and Basement* (1990); y *500 años* (1992). (Títulos dados como en *Denise Stoklos*).

⁵ Mandela, Meihoff y Herzog presentan diferentes experiencias de prisión, cada una de las cuales indica una instancia revolucionaria de marginalidad: Nelson Mandela en Sudáfrica, Ulrike Meihoff como terrorista alemán, y el periodista brasileño, Vladimir Herzog, izquierdista y judío. Tanto Meihoff como Herzog murieron en prisión, habiendo sido sus muertes presentadas como suicidios.

⁶ Entrevista con María Teresa Alvarado, *Economía Hoy* (Septiembre 5, 1991).

⁷ "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, no. 146 (Julio-Agosto, 1984), 63.

⁸ *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1991, p. xii.

⁹ En Brasil la teorización del canibalismo cultural remite al movimiento de los años veinte que abogaba por una antropofagia artística como antídoto para el imperialismo cultural. El artista brasileño era entonces urgido a masticar, tragar y digerir bocados de cultura extranjera, ingiriéndolos como si fueran propios, y expulsando modalidades culturales que no alimentaran a los artistas nacionales.

F RIVAL

ALCIONE

Nº 0245

04 DEZ 1993

TEATRO RIVAL

Rua Alvaro Alvim, 33 - fone: 532-4192

19:00 H