



MAESTRÍA EN CIENCIAS HUMANAS

**Tesis para defender el título de maestría de
TEORÍA E HISTORIA DEL TEATRO**

TÍTULO

*Puesta en escena y cruce de culturas en la obra
"La palabra progreso en boca de mi madre sonaba
tremendamente falsa"
de Matei Visniec en Montevideo (2018)
por Aderbal Freire-Filho con el Teatro El Galpón*

AUTOR: CASANDRA STEFANA BOLDOR

DIRECTOR DE TESIS: PROF. DR. ROGER MIRZA

Montevideo - Setiembre de 2021

INDICE

Introducción.....	6
-------------------	---

PRIMERA PARTE

1. Consideraciones sobre la cultura y la interculturalidad	
1.1. La significación metafísica de la cultura.....	10
1.2. El cruce de culturas.....	12
2. La interculturalidad y el teatro	
2.1. Un pasaje por la historia de la interculturalidad teatral.....	15
2.2. La dinámica y los límites de la recepción teatral intercultural.....	20
3. La problemática de la lengua y de la traducción	
3.1. Lengua y diálogo. Traducción e interpretación.....	23
3.2. Más de una lengua y elogio de la traducción.....	27
4. Tres enfoques metodológicos para el análisis de espectáculos teatrales como cruce de culturas	
4.1. El “estudio genético de la puesta en escena”.....	31
4.2. Filosofía del Teatro y la teoría de la territorialidad en el teatro.....	35
4.3. El modelo del “reloj de arena”.....	40

SEGUNDA PARTE

1. El autor y el director	
1.1. El lenguaje dramático de Matei Visniec: bilingüismo, poesía y absurdo contemporáneo.....	44
1.2. La poética de Aderbal Freire-Filho: entre culturas, historias y palabras, hacer un teatro del presente.....	49
2. La perspectiva de Teatro El Galpón y su elenco	
2.1. El Teatro El Galpón y la obra de Visniec.....	54
2.2. Interpretación y apropiación de los miembros del elenco.....	56
2.3. La traducción como apropiación del texto: entre el lenguaje cotidiano de la oralidad y la extrañeza del lenguaje poético. Diálogo con Laura Pouso.....	61
3. Contextualización y acercamiento a la obra <i>La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa</i>	
3.1. El contexto de la obra dramática original y los Balcanes o el “barril de pólvora” de Europa.....	64
3.2. Sobre el texto de <i>La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa</i> . Entre la vida y la muerte. La distorsión del absurdo como salida expresiva.....	68
3.3. La recepción del espectáculo en Montevideo: el público, los medios, la crítica.....	71

3.4. El encuentro con Matei Visniec y Aderbal Freire-Filho en el Teatro El Galpón.....	77
--	----

TERCERA PARTE

1. El análisis del espectáculo	
1.1. Datos generales y la importancia del programa de mano.....	78
1.2. Escenografía, espacio ficcional y espacio periférico. Movilidad del actor. La perspectiva del espectador	80
1.3. La relación adentro/afuera, niveles de ficción, el juego con las fronteras	82
1.4. Otros elementos de la escenografía. Los objetos. Centralidad de la mesa.....	84
1.5. Las actuaciones.....	86
1.6. Todo es sigo.....	88
1.7. El texto y la representación: algunas diferencias y propuestas de dirección.....	90
2. Análisis de escenas específicas	
2.1. Primera escena: introducción al espectáculo.....	93
2.2. Diálogo entre padre e hijo: diálogo entre mundos.....	94
2.3. La aparición de la hija: un cruce de lenguajes.....	98
3. Territorializaciones estéticas y teóricas	
3.1. Simbolismo y expresionismo.....	101
3.2. Teatro épico, absurdo, cruel y “pobre”.....	105
3.3. Aspectos de territorialidad, de genética y cruce de culturas en la puesta en escena.....	110
Conclusiones.....	114
Bibliografía.....	122
Anexo 1. Extractos de las entrevistas.....	126
Anexo 2. Textos de las tres críticas al espectáculo.....	139
Anexo 3. El programa de mano.....	142
Anexo 4. Imágenes ilustrativas del espectáculo.....	143

Resumen

La presente tesis es una propuesta de análisis de la puesta en escena de *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* por el Teatro El Galpón en Montevideo 2018. Nuestro enfoque se centra en el espectáculo como objeto estético en particular y en el proceso de su producción de sentido artístico a través del diálogo entre las culturas que se entrecruzan en esta puesta en escena. A través del cruce de lecturas, de teorías, de contextualizaciones y entrevistas hemos tratado de crear una base para el acercamiento a la complejidad de un espectáculo intercultural. Nuestra investigación muestra cómo tal proceso y sus resultados, emplean una búsqueda de significación por todas las partes implicadas en una elaboración que conserva el respeto al texto, a su cultura original. En su exploración estética resulta una multiplicidad de aprendizajes desde los puntos de vista históricos y culturales, en los aspectos espectaculares y de recepción, así como en la universalidad de la complejidad humana.

Palabras clave

cruce de culturas puesta en escena diversidad contexto y recepción

Abstract

The present thesis is an analysis proposal regarding the staging of “The word progress in my mother's mouth sounded tremendously false” by El Galpón Theater in Montevideo 2018. Our approach focuses on the performance as a particular aesthetic object and on the process of its production of artistic meaning through the dialogue between the cultures that intersect in this staging. Through the crossroads of readings, theories, contextualization and interviews, we have tried to create a basis for approaching the complexity of an intercultural performance. Our research shows how such a process and its results imply a search for the meaning of all the parties involved in an elaboration that preserves respect for the text and for its original culture. This aesthetic exploration results in a multiplicity of learning outcomes from historical and cultural points of view, in the spectacular and reception aspects, as well as in the universality of the human complexity.

Keywords

crossroads of cultures *staging* *diversity* *context and reception*

INTRODUCCIÓN

La presente investigación propone un *análisis de la puesta en escena* de la obra *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* de Matei Visniec bajo la dirección de Aderbal Freire-Filho con el Teatro El Galpón de Montevideo en el año 2018.

Hemos elegido este objeto de estudio por un doble motivo. Primero, porque fue la primera vez que se representó un texto de Matei Visniec, dramaturgo contemporáneo reconocido a nivel europeo e internacional pero no en Montevideo, de modo que el presente trabajo constituye una investigación sobre un autor y una obra inéditos en Uruguay. En segundo lugar, dada la globalización artística en la que vivimos y de la que trata nuestro objeto de estudio, estamos ante un ejemplo ilustrativo y por eso consideramos útil estudiar su proceso y sus características desde esa perspectiva. Al momento de nuestra investigación, no existen otros trabajos en Uruguay relacionados con el mismo tema y el mismo objeto de estudio. El ámbito teatral y académico hispano-hablante de Latinoamérica hasta la fecha está recién descubriendo la dramaturgia de Matei Visniec. Esta particular situación nos da la oportunidad de explorar y difundir el mundo creador de este dramaturgo contemporáneo, al mismo tiempo realizar una muestra del modo de trabajo del director Aderbal Freire-Filho y aportar al medio académico un trabajo inédito sobre un aspecto del teatro intercultural contemporáneo a nivel local.

El espectáculo *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* se estrenó el 16 de mayo de 2018 en la sala César Campodónico del Teatro El Galpón y permaneció en la cartelera hasta el 29 de julio, además de una representación especial, el 18 de setiembre, con la presencia del autor Matei Visniec. La obra en esta puesta en escena en Montevideo fue traducida del francés al español por la uruguaya Laura Pouso, representada por actores uruguayos, bajo la dirección del brasileño Aderbal Freire-Filho. Esta puesta en escena, como conjunto de texto, autor, director, lugar de representación y artistas

participantes, constituye un verdadero ejemplo de cruce de culturas. En nuestro estudio buscamos entender cómo la obra *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*, a través de esta representación, florece tanto en su multiplicidad de sentidos como en su eficacia artística.

El espectáculo se inicia con un diálogo entre dos jóvenes que alternan entre replicas agresivas y otras que muestran una relación familiar: el contexto de una guerra fratricida. Un grupo de refugiados invaden el escenario, dirigido por un oficial militar que les hace énfasis en la importancia de la frontera y del nacimiento del nuevo país que los recibe. Conocemos el primer núcleo del relato, una pareja de refugiados que encuentran su casa quemada y su pueblo en ruinas. En la casa los está esperando el espíritu de su hijo muerto en la guerra. La madre insiste en la necesidad de encontrar los restos del hijo para poder realizar el duelo y lo empuja al padre a una búsqueda incansable. Conocemos un segundo núcleo con la aparición del nuevo vecino, quien, sin ser originalmente del pueblo, declara su voluntad en ayudar en lo que se necesite, tratando de vender todo lo que se puede - materiales de construcción, mano de obra, autos etc.-, hasta lo que no se puede - la posibilidad de la realización del duelo de parte de las familias de este pueblo. La pareja de ancianos sigue con determinación la búsqueda de los restos y la reparación de su casa, proceso en el cual el espíritu del hijo los acompaña. Hacia la mitad de la obra nos sorprende el surgimiento de un otro núcleo en el relato, que nos traslada a una calle dudosa de París, donde encontramos a la hija de la misma pareja dedicándose a la prostitución. Se nos desvela el contexto de bajo fondo del complejo mundo del trato de personas y del contrabando como lado oscuro del brillo aparente de la Europa Occidental. El espectáculo finaliza con el (supuesto) encuentro de los restos del hijo y con la vuelta (misteriosa) de la hija a la casa, un final con posibilidad de múltiples interpretaciones.

Aunque el texto de esta pieza no indica específicamente la ubicación exacta de la historia que presenta, muchos de los detalles que la contienen hacen referencia al espacio de los Balcanes y alude a la guerra de Bosnia de los años 90. La historia compleja de esta región viene desde siglos atrás y la podríamos resumir alrededor

de dos problemáticas esenciales y muy importantes para el entendimiento de su situación. Por un lado, la variedad de culturas - bosnia, serbia y croata – conviviendo el mismo territorio y, por el otro, la inestabilidad política de una democracia demasiado joven y vulnerable, marcada por el nacionalismo. Este es el contexto del momento en el cual surge la guerra fratricida, los serbios y los croatas, de un lado y los bosnios del otro. Guerra que se desarrolló en su gran parte entre los años 1992 y 1995 y al cual hace referencia la obra *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*. La obra se refiere por un lado efectivamente al contexto de después de esta guerra y a sus implicancias humanas, por el otro, algunos de los resultados del cruce Este-Oeste de Europa, de dos sistemas político-económicos y de la vulnerabilidad de las personas en el medio de este cruce. El dramaturgo Matei Visniec es también periodista para Radio France Internacional y el impacto diario con los fuertes acontecimientos de esta guerra lo determina a tratar de crear algo más duradero que una noticia: un llamado a reflexión. Así nacen dos obras de teatro *El cuerpo de la mujer como campo de batalla* y *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* – sobre una guerra decidida por los hombres, el autor elige contarlas a través de las voces de las mujeres.

La presente investigación se compone de tres partes: la primera parte teórica, la segunda de contextualizaciones y la tercera de análisis de la puesta en escena. Cada una de ellas consideramos que constituye una parte esencial para un análisis en profundidad de un espectáculo. Para cada una hemos desarrollado una metodología de acuerdo a su particularidad. En la primera nos introducimos a la temática de la cultura y el cruce de culturas, al teatro intercultural, pero también a la problemática de la lengua y de la traducción y finalmente proponemos tres teorías para el análisis de espectáculos. La segunda parte profundiza el contexto de la puesta que constituye aquí el objeto de estudio y propone un acercamiento a los entornos dramáticos del autor, el director y la historia de la obra y del Teatro El Galpón, como también el del proceso de creación de esta puesta y su recepción crítica. La última parte desarrolla el análisis de la puesta, con enfoque en detalles como el programa de mano, la escenografía, las actuaciones, el vestuario y el

maquillaje, el ambiente sonoro, las luces, así como la elección y estudio de tres escenas claves, pero también notas sobre opciones estéticas y formas teatrales y finalmente conectamos las teorías planteadas con elementos puntuales del espectáculo.

Para la primera parte nos hemos dedicado a la lectura de textos que consideramos pertinentes para la introducción al estudio de este espectáculo. En la segunda, además de la lectura hemos desarrollado una investigación de las entrevistas y artículos publicados en los medios de prensa locales en línea y hemos realizado nuestras propias entrevistas. La tercera parte fue creada a través de la vuelta a lecturas específicas de la teoría teatral con la ayuda de las notas personales de las funciones, las fotos y la grabación del espectáculo para realizar un análisis en detalle de esta puesta en escena.

El objetivo del presente trabajo es el de analizar la obra *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* en Montevideo 2018 como objeto estético en particular y el proceso de su producción de sentido artístico a través del diálogo entre las culturas que se entrecruzan en su puesta en escena: las balcánicas, la francesa, la brasileña y la uruguaya. Para lograr cumplir con nuestro objetivo, hemos realizado un recorrido en profundidad que nos hizo reconocer la complejidad de la realización de un espectáculo de este tipo, de la dedicación y aprendizaje implicado y la multiplicidad de decisiones racionales e intuitivas que crean un espectáculo teatral en cada contexto.

Con respecto a los aspectos formales, aclaramos que el presente trabajo sigue la norma MLA y las pautas de presentación de tesis de maestría indicadas por la Comisión de Posgrados, que al final del mismo incluimos una serie de anexos que apoyan la lectura de la segunda y tercera parte y por último agregamos que el idioma español para la autora (cuyo idioma materno es el rumano) es “un idioma adquirido” en edad adulta, detalle no menor que multiplica aún más el cruce de culturas.

PRIMERA PARTE

1. Consideraciones sobre la cultura y la interculturalidad

1.1. La significación metafísica de la cultura

Hemos elegido empezar nuestra investigación de modo similar a la manera en que se abre la obra que constituye nuestro objeto de estudio: como una entrada dentro de un profundo misterio. Para abordar esta temática nos apoyaremos en Lucian Blaga, uno de los más importantes filósofos y poetas rumanos quien dedicó su preocupación investigadora y creativa al tema de la cultura. En uno de sus ensayos, que forma parte de la *Trilogía de la cultura (Trilogia culturii)* encontramos una justificación para la existencia de la cultura desde sus orígenes. Siguiendo la reflexión filosófica anterior a él, Blaga argumenta que el ser humano, encontrándose solo desde todos los tiempos “bajo constelaciones invisibles”, trató de mirar hacia un más allá, de trascender lo inmediato, hacia el terreno más profundo, el del *misterio* y la necesidad de que sea revelado:

Existir como ser humano significa desde el principio encontrar una distancia frente a lo inmediato, un ubicarse en el misterio. Lo inmediato existe para el hombre sólo para ser superado, sólo como un pasaje, como síntoma de otra cosa, como señal de un "más allá". Pero la ubicación en el misterio, a través del cual se expresa el incendio humano en el mundo, requiere ser completada: la situación corresponde a un destino marcado por un apetito permanente; la necesidad de una revelación del misterio (Blaga, 2011, 459).¹

La argumentación de Blaga pone en relación esta necesidad de revelar el misterio con la creación de la cultura. Él nos dice que es a través de sus intentos reveladores, que el ser humano se hace creador, un creador de cultura. Vemos que para el filósofo rumano, la cultura sería un dato profundo en el código genético del ser humano, pero también como una alta necesidad humana:

A través de sus intentos reveladores, el hombre se convierte en un creador, es decir, un creador de la cultura en general. Por lo que hacemos una

¹ Traducción propia del texto original rumano.

deducción aquí de las condiciones de la cultura, profundizando las dimensiones existenciales del hombre. La cultura, en esta perspectiva, no es un lujo que el ser humano se permite como adorno, que puede o no ser; la cultura resulta como una emisión complementaria de la especificidad de la existencia humana como tal, que es la existencia en medio del misterio y la revelación. Nos encontramos aquí frente a una definición hurgada en lo profundo, con olor a raíces, arrebatada de la tierra, en la más secreta de la existencia humana (Blaga, 459-460).²

La cultura es para el hombre, al mismo tiempo, algo pasivo, por los límites de lo humano, y algo activo, como creación de otras cosas fuera de sí, que son al mismo tiempo una extensión de sí mismo:

La cultura es el signo visible, la expresión, la figura, el cuerpo de esta variante existencial. La cultura, por lo tanto, está más estrechamente relacionada con la definición del hombre que con su conformación física, o al menos con la misma intensidad. Se nos objetará que no todas las personas son creadoras de cultura. Por supuesto. Pero virtualmente, o de hecho, todas las personas participan en la cultura en la medida de su humanidad, activa o receptivamente (460).³

No deberíamos pensar que la cultura es algo contingente en relación con el hombre; la tenemos que entender como la realización, el cumplimiento del ser humano. Una realización que no puede ser ni negada, ni dejada atrás cuando no presenta más interés o cuando deja de servir, ni un agregado tal vez inútil, como tampoco un adorno. La cultura es la existencia humana en el misterio y en su revelación. Y a esta dimensión suya, el hombre no se puede sustraer (461).

Iniciamos nuestra investigación con la pregunta: ¿qué es la cultura?, y cómo esta se desdobla: ¿por qué la tenemos? ¿por qué la creamos? Como las “raíces” del autor del texto que constituye nuestro objeto de estudio pertenecen a la tierra rumana, consideramos como perspectiva adecuada sobre la cultura, aquella que proviene del mismo espacio cultural. Lucian Blaga no sólo comparte los mismos orígenes con el autor, sino que nos acerca a una cierta pasión por la relación con el misterio, manifestada en la creación artística rumana. Nos recuerda que un objeto

² Traducción propia del texto original rumano.

³ Traducción propia del texto original rumano.

cultural tiene como objetivo la auto-contemplación de la humanidad independientemente del espacio geo-histórico del mundo.

1.2. El cruce de culturas

El título del presente subcapítulo retoma el artículo *Le croisement des cultures* de Tzvetan Todorov, que constituyó una fuente para Patrice Pavis en su *Théâtre au croisement des cultures*. Con respecto al cruce de culturas señala Todorov:

Desde que las sociedades humanas existen, mantienen relaciones mutuas. Del mismo modo que no se puede imaginar a los hombres viviendo primero aisladamente y sólo después formando una sociedad, no se puede concebir una cultura que no tenga ninguna relación con las otras: la identidad nace de la (toma de conciencia de la) diferencia; además, una cultura sólo evoluciona mediante sus contactos: lo intercultural es constitutivo de lo cultural (1990, 13).⁴

Desde sus inicios, las sociedades humanas se han relacionado entre sí. No podemos encontrar una cultura que no haya tenido ninguna interacción con otra y esto por el simple hecho de que la identidad nace en base a la conciencia de la diferencia. Además, como dice Todorov, “una cultura evoluciona sólo mediante sus contactos: lo intercultural es constitutivo de lo cultural (Todorov, 1990, 13)”. Del mismo modo que un individuo, una cultura, puede elegir estar más o menos en compañía de otras, pero nunca va a poder estar completamente independiente, sola, sin algún tipo de contacto con otras.

⁴ “Depuis que les sociétés humaines existent, elles entretiennent des relations mutuelles. Pas plus qu'on ne peut imaginer les hommes vivant d'abord isolément et ensuite seulement formant une société, on ne peut concevoir une culture qui n'aurait aucune relation avec les autres : l'identité naît de la (prise de conscience de la) différence ; de plus, une culture n'évolue que par ses contacts : l'interculturel est constitutif du culturel” (Todorov, 1986, 16) – texto original. La cita en el texto es traducción de Desiderio Navarro en la revista *Criterios*, 1990.

Todorov se pregunta cómo medimos el contacto - o su ausencia - entre culturas y encuentra que aparentemente ambos son necesarios: los individuos de una sociedad necesitan del conocimiento de su historia, de sus valores y tradiciones, así como de su apertura frente a otras culturas. Pero la imagen de una cultura completamente homogénea puede ser engañosa, esa imagen tiene más que ver con “una inclinación del espíritu” que con una realidad. De hecho, dentro de sí misma, una cultura está en un proceso constante de traducción o mejor dicho, de *transcodificación* (Todorov, 1986, 16). No tenemos que olvidar que las sociedades y sus respectivas culturas, son creadas y habitadas por individuos. Por un lado, los individuos se dividen en subgrupos (sexo, edad, proveniencia, contexto socio profesional etc.), y por el otro, la comunicación entre ellos no es isomorfa: si esto es válido para la traducción de las lenguas, lo es mucho más cuando se habla de la traducción de las imágenes a las cosas: “la imagen no es convertible sin resto en lenguaje, ni al revés (16)”. Estas características le dan a la cultura, como a la sociedad en su conjunto, su carácter dinámico, en perpetua transformación.

Considerando la interacción efectiva entre las culturas, tanto la atracción como el rechazo al extranjero son actitudes existentes, pero se reconoce que la segunda actitud es más común que la primera. Northrop Frye, con quien se relaciona Todorov en este punto, habla de *transvaloración*, en el sentido de regreso a sí mismo, como resultado productivo del encuentro con el otro y que éste hecho constituye un valor en sí mismo. En este contexto Todorov argumenta que el hombre a diferencia de la planta, se abre al mundo, él existe en el mundo y de esta manera “el progreso cultural consiste en una práctica de la transvaloración (17)” Pero, si la *transvaloración* es un valor en sí mismo, ¿cualquier contacto o interacción con otra cultura es algo positivo? La opción más feliz, sostiene Todorov, sería la de un cruce entre las culturas, que genera una mirada retrospectiva hacia uno mismo, pero que no significa una glorificación del otro (21).

El artículo discute también modos de conocer al otro. Uno implicaría un movimiento de ida, en el cual sumergirse en una cultura extranjera significa detenerse en medio del camino y en ella, otro tipo de conocimiento implica el

movimiento del círculo hermenéutico, el cual aparece como contrario al conocido, dirigiéndose hacia otro horizonte, pero también en contacto con el primero. Porque después del encuentro con el otro, el individuo nunca vuelve a su lugar de partida. El efecto sobre el individuo que produce este tipo de movimiento es que él va a buscar un terreno común y un discurso que va a reposicionar al otro:

Después de haber realizado una estancia en el país de <el otro>, el <especialista> no vuelve al mismo punto de partida; se esfuerza por hallar un terreno de entendimiento común, por producir un discurso que aproveche su exterioridad, pero que al mismo tiempo, hable *a* los otros y no sólo *de* los otros (Todorov, 1990, 20).⁵

Finalmente, Todorov como estudioso de Rousseau (*Essai sur l'origine des langues*), cierra como un círculo su artículo con el argumento de que para entendernos mejor y para poner luz sobre el hombre en general, necesitamos conocer las diferencias entre nosotros, no como un argumento de los límites en nuestra comunicación, sino como una oportunidad para descubrir nuestra propias características (Todorov, 1986, 22-23).

El espectáculo en el que nos enfocamos presenta un verdadero cruce de culturas: la historia pertenece al espacio de la ex -Yugoslavia, su autor es un rumano que vive en Francia, su texto está traducido del francés al español hablado en Uruguay y está diseñado para la escena de Montevideo por un director brasileño. Consideramos que todas estas “visitas” y “encuentros” entre las culturas involucradas componen, de manera particular y colorida, este espectáculo en su singularidad. En nuestro estudio analizamos diferentes características de las partes involucradas y el proceso por el cual ellas se cruzan, conduciendo al resultado final: el espectáculo y los efectos que éste genera. La teoría de Todorov sobre el cruce de culturas nos ayuda a mantener una perspectiva de sistema en toda la complejidad del proceso de creación de este espectáculo.

⁵ “Après avoir séjourné chez l'« autre », le « spécialiste » ne retourne pas au même point de départ; il s'efforce de trouver un terrain d'entente commun, de produire un discours qui profite de son extériorité mais qui en même temps parle aux autres et non seulement des autres.” (Todorov, 1986, 22)– texto original. La cita en el texto es traducción de Desiderio Navarro en la revista *Criterios*, 1990.

2. La interculturalidad y el teatro

2.1. Un pasaje por la historia de la interculturalidad teatral

En *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* Erika Fischer-Lichte argumenta a favor de una mirada integrada sobre la historia del teatro, mirada que muestra que, de la misma manera que las culturas en general, la mayoría de las culturas teatrales se desarrollaron a través del intercambio cultural y no en forma aislada. Además fueron las confrontaciones con otras culturas las que dieron forma a las específicas tradiciones teatrales, tomando cada cultura ciertos elementos de otra y entretrejiendo como hilos en su material teatral, procedimiento que ayudó a la exploración y expansión de los medios de expresión. Las interacciones entre las culturas teatrales fueron siempre tanto un vehículo como un instrumento de cambio y renovación para las tradiciones teatrales (Fischer-Lichte, 2014, 114).

El siglo veinte vino con incomparablemente más intercambios culturales que lo había sucedido en el siglo anterior y eso se debió evidentemente a los desarrollos de las tecnologías en el transporte y las telecomunicaciones, que empezaron a proponer y relacionar la modernización con la globalización. Los artistas y grupos pudieron viajar por todo el mundo y los públicos pudieron presenciar física y corporalmente la expresión de distintas culturas desconocidas hasta entonces. De las interacciones y confrontaciones entre estos artistas y públicos nacieron “performances” que llevaban rasgos de las distintas culturas que cada una trataba de reivindicar. Erika Fischer-Lichte llama este fenómeno *entretrejado de culturas performativas* y lo relaciona con el movimiento histórico de la modernización y globalización, en base al desarrollo de los medios de transporte y telecomunicación (115).

En el mismo sentido en que hablaba Todorov sobre la más feliz interacción entre culturas, que sería el cruce de culturas, Fischer-Lichte argumenta que no cualquier encuentro entre las culturas representa un entretrejado entre ellas, sino que

esto se produce sólo en esas encrucijadas en las que los artistas y los públicos aprenden posibilidades nuevas y nuevos modos de experiencia:

El concepto de entretejido no se aplica a cualquier tipo de encuentro cultural en la performance. Más bien, designa aquellos intercambios entre culturas que abren nuevas posibilidades para los artistas involucrados y/o aquellos que habilita al público a ingresar a un nuevo terreno de experiencia (116).⁶

Es en este contexto que concordamos con Fischer-Lichte en que una obra de teatro, a diferencia de una pintura por ejemplo, es una creación hecha de un material particular. Mientras que una pintura viaja por los museos de distintas culturas sin que cambie su materialidad, una creación teatral que, como sabemos, está creada para un público local, puede presentarse ante una audiencia completamente nueva y tratar de entrar en un contexto cultural distinto al suyo. Si en el caso de la pintura, podríamos decir que solamente el público está afectado por esta experiencia (128), en el caso del teatro, tanto el público, como los artistas se adaptan a ese evento, ya que el funcionamiento del arte teatral se basa en ese convivio.

Entre las culturas performativas podemos hablar de transferencias de elementos, pero eso ocurre cuando aparece la apropiación de unos elementos de una cultura integrada en una producción destinada a un público que pertenece a otra cultura, dice Fischer-Lichte. Aquí ubica el término de “teatro intercultural” a través del cual se nombran algunas producciones que se iniciaron en los años 70 y 80 y que experimentan con este tipo de procedimientos. Entre los más conocidos menciona *Orghast* (Persepolis, 1971) y *Mahabharata* (Avignon, 1985) de Peter Brook, el ciclo Shakespeare de Ariane Mnouchkine, *Richard II* (1981) y *Henry IV* (1984), el proyecto sobre los clásicos griegos *The Trojan Women* (1974), *The Bacchae* (1978), *Clytemnestra* (1983) o *Three Sisters* (1985) de Tadashi Suzuki, pero también *Knee Plays* (Minneapolis, 1984) y las producciones de Shakespeare en el estilo de ópera

⁶ “The concept of interweaving does not apply to just any sort of cultural encounter in performance. Rather, it designates those exchanges between cultures that open up new possibilities for the artists involved, and/or those that enable audiences to enter a new realm of experience.”- Texto original. La traducción es nuestra.

tradicional china, *Macbeth* (1984 como *Kunqu opera*) o *Much Ado About Nothing* (1986 como *Huangmeixi opera*) por Robert Wilson (Fischer-Lichte, 129).

Estos ejemplos muestran que el concepto de “teatro intercultural” implica elecciones de puestas en escena que pertenecen a tradiciones culturales extranjeras. Erika Fischer-Lichte sostiene que, desde su punto de vista, esta denominación tiene dos problemas. El primero sería que asume que es posible hacer una separación clara entre el teatro de nuestra propia cultura y el teatro que proviene de otras culturas. En este sentido se refiere a las producciones de Mnouchkine, en las cuales a través de las máscaras, la música y los gestos de inspiración del teatro Nô y Kabuki, el público francés va a reconocer esos elementos como japoneses, como extranjeros, pero el público conocedor del teatro japonés vio referencias solamente vagas de esta extranjería; aún más, los expertos en teatro japonés no pudieron identificar nada “japonés” en las mismas producciones. Estos elementos “japoneses” provenían de hecho de los estereotipos que el público francés o europeo tiene sobre la etiqueta “japonés”. Entonces fueron elementos solamente diseñados para que parezcan “japoneses” (Fischer-Lichte, 129). Esta idea de que las culturas son entidades claramente delimitadas entre sí y entre las cuales no existe un flujo de cambios e intercambios es errónea para Fischer-Lichte:

El concepto de teatro “intercultural” propone la falsa suposición de que las culturas son entidades selladas - una vez japonesas, siempre japonesas; una vez europea, siempre europea. En cambio, las culturas están inmersas en un proceso continuo de cambio e intercambio. A menudo es difícil desenredar o distinguir lo que es “propio” de lo “extranjero” (130).⁷

No se puede hablar de una manera objetiva y determinar qué va a interpretar y considerar cada grupo de público como elemento de su cultura y qué va a catalogar como extranjero, porque las percepciones son determinadas por un sistema de significaciones a priori que dependen de detalles subjetivos. Las categorías binarias de “correcto” o “falso”, “bueno” o “malo”, las considera

⁷ “The concept of “intercultural” theatre makes the false assumption that cultures are sealed entities—once Japanese, always Japanese; once European, always European. Instead, cultures are immersed in a continuous process of change and exchange. It often is difficult to disentangle or distinguish what is “one’s own” and what is “foreign.” – Texto original. La traducción es nuestra

injustificadas para las producciones contemporáneas. El problema con el concepto de “teatro intercultural” es que distingue demasiado entre la cultura “nuestra” y la cultura de “otros” y que esta forma de pensamiento debería ser evitada (131).

Encontramos con Erika Fischer-Lichte el ejemplo de los talleres internacionales que se organizan en distintos lugares del mundo y donde se reúnen artistas y grupos provenientes de culturas variadas. A estas instancias de interacciones culturales, la teórica los considera netamente diferentes a las anteriores, porque estas no tienen como objetivos delimitar entre la cultura “mía” y la del “otro”, la dicotomía de la confrontación de opuestos está superada a través del proceso de aprendizaje, los grupos aprendiendo en conjunto y unos de los otros de la diversidad de prácticas y técnicas corporales (131). En el caso de estos talleres se pueden desarrollar identidades artísticas nuevas, inéditas, la cuales necesitan de un estudio apoyado en la interdisciplinariedad:

Estos procesos sólo pueden estudiarse a través de una investigación interdisciplinaria que combine la experiencia en Estudios de Teatro y Performance con la etnografía. En el caso de los talleres que enseñan prácticas corporales, se vuelve particularmente claro que analizar los procesos de entrelazamiento en un mundo globalizado requiere una intensa colaboración entre estudiosos del teatro y etnógrafos o antropólogos (Fischer-Lichte, 131).⁸

El estudio del Teatro y de la Performance se tuvo que abrir a este fenómeno de prácticas y producciones entre artistas de distintas culturas, que empezaron en los años 70 y que crearon un puente y generaron una rearticulación en la perspectiva sobre los procesos de “entretreído” cultural. Una vez que logramos superar la visión de opuestos, dice Fischer-Lichte, dejamos el espacio a los artistas para que exploren y tematicen la problemática de identidad cultural de maneras nuevas y creativas (131).

⁸ “These processes can only be studied through interdisciplinary research that combines expertise in Theatre and Performance Studies with ethnography. In the case of workshops that teach bodily practices, it becomes particularly clear that analyzing processes of interweaving in a globalized world requires intensive collaboration between theatre scholars and ethnographers or anthropologists.” – texto original. La traducción es nuestra.

Los años 90 presentan ejemplos que apoyan esta transformación, como las producciones de danza del bailarín y coreógrafo afro-americano Ralph Lemon, que juntó bailarines de Costa de Marfil, de India, China y Taiwán para su *Geography Trilogy* (*Africa/Race* 1997, *Tree* 2000 y *Come Home, Charley Patton* 2004). Los artistas aportaron elementos de música y danza de sus culturas a la coreografía de estas producciones y los compartieron con públicos de distintos contextos culturales, para aprender de sus reacciones. Las diferencias culturales entre estos artistas representaron oportunidades para una coexistencia más fructífera, basada en respeto y entendimiento mutuo. Esas producciones no fueron catalogadas como el traslado de una cultura a otra, sino como ejemplos de prácticas dentro de una *nueva cultura de cooperación* (Fischer-Lichte, 131-132).

En el caso de la danza las posibilidades de trabajo de este tipo son mucho más libres por la ausencia de la palabra, pero distintos experimentos que exploran la problemática del lenguaje y de identidades culturales nuevas y de multilinguaje, se realizaron también en el teatro hablado. Una representante sería Karin Beier, quien inició, en Düsseldorf en 1995, una colaboración con actores provenientes de catorce países europeos, que hablaron cada uno en su idioma durante la producción propuesta. Las naturales dificultades, tanto como los resultados inesperados en la comunicación entre los actores en el trabajo, como entre los actores y los públicos, no fueron vistos como impedimentos en la colaboración, sino como material en la creación espectacular y oportunidad de debate sobre la identidad europea (132).

En los ejemplos ilustrados, de Ralph Lemon y de Karin Beier, no se trataron de borrar las diferencias culturales, sino de subrayarlas. Las producciones creadas no constituyeron meras hibridaciones, en el sentido de mezcla de elementos que “naturalmente” o “realmente” irían juntos, sino como lugares y momentos de reflexión sobre la hibridación en sí, la identidad híbrida y también como los movimientos entre una identidad y la otra. De estas experiencias nacieron fenómenos absolutamente inéditos, que no se apoyaban en una cultura o en otra, sino en las dos al mismo tiempo (133).

Consideramos necesaria, en esta primera parte de nuestra investigación, una cierta revisión de algunos ejemplos conocidos en el ámbito académico internacional como proyectos experimentales, en diferentes formas y en diferentes niveles, de teatro intercultural, pero también de la sensibilidad de este tema. El análisis de Erika Fischet-Lichte llama nuestra atención sobre los detalles del entretejido cultural particular que nace y toma forma en el espectáculo que investigamos.

2.2. La dinámica y los límites en la recepción teatral intercultural

Al teorizar sobre el espectador, se pueden considerar alguno de los siguientes puntos de vista: en términos estadísticos, desde estudios psicológicos, donde el espectador sería como un ser pasivo que simplemente recibe lo que ha sido preparado para él por creadores o como un ser activo, que a partir de lo que se le ofrece desde el escenario construye su propio espectáculo. Féral afirma que el espectador se ve afectado por un entrelazamiento de factores sociales, culturales y estéticos, así como físicos y emocionales, que no sólo pueden ser inconscientes, sino que condicionan la reacción y la lectura que realiza de la representación. Teniendo, por un lado, lo que está en el escenario y, por otro lado, las propias condicionantes, sigue existiendo un elemento absolutamente esencial que a menudo se omite, es decir, el interés o desinterés del espectador y su opción de privilegiar ciertas partes del programa en las que centrará su atención (Féral, 2004, 129).

La actualidad de la discusión sobre la interculturalidad está respaldada por las profundas transformaciones que afectan nuestra forma de pensar, crear e incluso vivir dentro de nuestra propia cultura, de varias o del cruce entre culturas. La interculturalidad no es un fenómeno estrictamente estético, sino que es social y nos afecta a todos en un nivel u otro. Por lo tanto, limitar nuestra visión de la interculturalidad sólo al nivel teatral sería un error: la práctica teatral tiene que ver

con todos los sectores de la sociedad, así como con los cambios que la afectan (Féral, 136-137).

Centrándonos en el espectador, el enfoque de la interculturalidad es también un ejercicio en sí mismo, el de evaluar y posicionar la propia historia, filiaciones y anclajes, es decir, poder ver con los ojos más claros posibles dónde uno se sitúa en la reunión con otro (138). En el teatro intercultural, más que la forma en que un creador nos presenta un espectáculo, nosotros mismos como espectadores debemos hacer un trabajo individual en profundidad:

Volver a interrogar nuestra posición dentro de la historia, tanto como la posición de la obra artística estudiada, rehistoriar el hecho teatral a partir del lugar donde él se inscribe, contextualizar la obra a partir de la manera en la que ella integra las temáticas o las prácticas artísticas de otras culturas, reformular nuestra relación con el otro (Féral, 138).

Y este trabajo intercultural puede implicar el conocimiento de otras culturas a través de libros o de viajes, que nos permite observar mejor cómo una cultura se transmite a otra y el lugar del lenguaje en estas transferencias. Es esencial tener en cuenta que más que la transferencia, la integración intercultural se lleva a cabo a través del lenguaje. El lenguaje es la sustancia a través de la cual se fotografía lo real y se articula el pensamiento. El primer paso en el encuentro entre culturas es el idioma, a través del cual podemos o no tener acceso a otra cultura. El lenguaje deja su huella en todo e incluso determina la particularidad en la que entendemos y nos relacionamos con el mundo. Y si hay un espacio en el que no podemos dejar de referirnos al lenguaje, es el de la literatura, de la obra dramática en nuestro caso (Féral, 139-140).

Es fundamental el lugar del lenguaje en el teatro debido a su papel "seductor" en la operación del espectáculo: los personajes deben hablar el idioma del espectador, y cómo él habla o cómo se espera que hable el personaje. De lo contrario, la magia del teatro no sucede, el espectador no se siente parte de lo que ocurre ante él, no es parte del juego, no es real (Féral, 142).

Féral, como Fischer-Lichte y Pavis, elige como ejemplos de las representaciones teatrales interculturales las de Ariane Mnouchkine de Shakespeare con elementos japoneses. El resultado de tal experimento es muy interesante y curioso: los elementos de la cultura extranjera (japonesa) no fueron apreciados como pertenecientes a su cultura por los japoneses, sino que fueron los europeos quienes los reconocieron como japoneses. Esto se debió a la elección de esos elementos como japoneses desde una perspectiva europea y no japonesa. Otro ejemplo analizado por Féral es el de Robert Lepage con su versión de Shakespeare en Quebec, donde no se utilizó una traducción estándar al francés, sino que se optó por el francés que hablaba el público de ese espectáculo ubicado en un barrio específico de Quebec. El efecto fue que Shakespeare ya no parecía del viejo continente, con un lenguaje de difícil comprensión, sino uno de los espectadores mismos y alguien que parecía estar hablando de sus problemas actuales que también les estaban sucediendo a ellos.

Estos ejemplos nos hacen acompañar a Féral en sus argumentos para la infinita complejidad de la propuesta intercultural, aunque también con sus limitaciones. La conclusión de Féral sería que la reacción del público, del espectador hacia un espectáculo está condicionada por sus limitaciones culturales. Pero es precisamente el teatro intercultural el que nos obliga a los espectadores a salir de nuestras cajas habituales y convertirnos en otro tipo de espectador: un espectador intercultural (136).

La teoría de Josette Féral nos lleva al otro lado del acto teatral: al de la recepción. Vemos que la cuestión del teatro intercultural supera el nivel estricto del objeto artístico contemplado, es decir, el hecho de que el contexto del espectador influye mucho en su capacidad de participación en un espectáculo, es un aspecto que sus creadores deben necesariamente tener en cuenta en el proceso de la puesta en escena. Veremos más adelante cómo interviene este elemento en el espectáculo analizado.

3. La problemática de la lengua y de la traducción

3.1. Lengua y diálogo. Traducción e interpretación

Hans Georg-Gadamer es uno de los filósofos contemporáneos más leídos y apreciados dentro del campo de la hermenéutica. Su perspectiva nos ayuda a acercarnos a la problemática del lenguaje y de la lengua a través de una mirada filosófica.

Si nos situamos en esta perspectiva, de la hermenéutica propuesta por Gadamer, entendemos que en la construcción del ser un aspecto fundamental ocupa lo lingüístico: la existencia como ser humano es una existencia lingüística. Para nosotros, “el lenguaje es acontecer lingüístico, es acontecimiento” explica Gadamer (1997, 115). Otro aspecto de la comunicación entre los seres humanos es que ella no es del todo representable con signos, lo dicho (*das Gesagte*)⁹ lleva algo más de lo que se muestra mediante ecuaciones matemáticas. “La palabra existe más bien como algo que le llega a uno”, dice Gadamer. Siguiendo a Wittgenstein, vemos que “el lenguaje pertenece a la praxis, a los hombres en cuanto están juntos unos con otros y frente a otros” (115). En nuestra perspectiva hermenéutica, entendemos el lenguaje como diálogo, es decir, es lenguaje solamente si “porta tentativas de entendimiento” (*Verständigungsversuche*), si constituye un ejercicio de intercambio. Consideramos como lenguaje, hoy, el intercambio, la situación de pregunta y respuesta, y no como la de una proposición o juicio solamente. La filosofía ha cambiado de orientación sobre la problemática del lenguaje en general: desde el monólogo al diálogo (115-116). En este sentido, tratamos con el entendimiento (*die Verständigung*), “pensamos así el lenguaje como un estar en camino a lo común de unos con otros (*ein Unterwegs zum Miteinander*) y no como una comunicación de hechos y estados de cosas a nuestra disposición” (116). La

⁹ Consideramos útil de punto de vista conceptual en el contexto de nuestra argumentación mencionar los conceptos en el idioma original, en alemán.

hermenéutica romántica nos enseñó que la comprensión no implica un desplazamiento hacia el interior del otro, sino un ponerse de acuerdo sobre la cosa. No se necesita ponernos en el lugar del otro, ni revivir su experiencia, sino encontrar juntos el medio entre nosotros. Ese medio es el lenguaje. Ponerse de acuerdo a través de un trabajo que implica dificultades muestra las condiciones mismas de la realización de cualquier consenso (Gadamer, 1999, 461).

La traducción representa un ejemplo particular e ilustrador del proceso lingüístico de conversación entre dos lenguas distintas. El traductor tiene que realizar el trabajo de trasladar al lugar de uno el sentido que se comprende en el contexto del otro, sin falsear la intención del sentido del otro. Es el sentido que se tiene que mantener de todos modos, con la condición de hacerlo valer en su nueva forma. Es por eso que sostiene Gadamer que toda traducción es inevitablemente interpretación. Además, se podría decir que “es la consumación de la interpretación que el traductor hace madurar en la palabra que se le ofrece (461-462)”. La traducción hace realmente más consciente la lingüisticidad como medio del acuerdo, porque la mediación que se crea es artificial. Esta construcción artificial no constituye nuestro modo común de conversación, tampoco el comportamiento normal frente a las lenguas extranjeras. Cuando estamos en contexto de traducción, estamos en una posición bastante compleja:

El estar referido a la traducción es hasta cierto punto tener que someterse a una tutela. Cuando es necesaria la traducción no hay más remedio que hacerse cargo de la distancia entre el espíritu de la literalidad originaria de lo dicho y el de su reproducción, distancia que nunca llega a superarse por completo (Gadamer, 1999, 462).

El acuerdo se produce cuando no se necesita la traducción, cuando se habla, se entiende directamente la lengua, sin traducción a la propia. Diríamos que se domina una lengua cuando no solamente no se necesita la traducción, sino que la traducción parecería incluso imposible. Comprender una lengua es vivir en ella (Gadamer, 462-463). El objetivo de una conversación es el acuerdo, pero a una conversación verdadera le es característica la atención real al otro, acercarse e intentar entender lo que el otro dice. Opinar y entender se basa respetuosamente en

una ida y vuelta entre los miembros del diálogo, sin necesariamente tener que entender al otro como individuo. El acuerdo no significa eso, sino la escucha al otro (463).

Lo que fuimos exponiendo hasta ahora sobre el ponerse de acuerdo en el diálogo, se transforma en un giro propiamente hermenéutico cuando tratamos de comprender textos, más precisamente, traducciones. En el proceso de traducción, el traductor no solamente realiza una resurrección “del proceso psíquico original del escribir”, sino que le agrega la recepción y comprensión del mismo. Estamos indudablemente frente a una interpretación y no una mera correspondencia. Gadamer habla acá de una nueva luz que pertenece a la nueva lengua, “la del lector”, nueva luz que se pone sobre ese texto. La diferencia fundamental entre las lenguas nos obliga a ser comprensivos con la exigencia de fidelidad, dada la existencia de que varias situaciones pueden obligar al traductor a tomar decisiones conscientemente inadecuadas. Si la traducción destaca algunos detalles del original, ella va a dejar en segundo plano o va a reprimir otros. Este procedimiento es justamente característico de la interpretación. La traducción, como la interpretación, implica cierta ceguera y recae sobre el traductor la responsabilidad de esa ceguera parcial, pero sin que eso signifique dejar flotando detalles oscuros hasta para él mismo. Los casos extremos de oscuridades en el texto hasta para el “lector originario”, no hacen otra cosa que posicionar el lugar a veces frustrante del traductor, de resignación en algunas situaciones, de renuncia en muchas otras. Pero, una traducción seria puede llegar a resultar más transparente que el propio original, o si inevitablemente puede llegar a faltarle armonía, esa pérdida puede transformarse en ganancia en otro lugar (463-464). La distancia con el original puede ser en algunas situaciones hasta dolorosa en la conciencia del traductor y su relación con el texto es similar a la de tratar de ponerse de acuerdo en una conversación y en casos de diferencias imposibles de resolver, se apela al compromiso. El traductor se pone tanto en el lugar del lector, como en el del autor y tiene que mantener un equilibrio entre las posibilidades de la lengua a la cual traduce, sin desvalorizar la extrañeza de la expresión del texto. No nos olvidemos

que el medio del diálogo, del acuerdo, tanto en la conversación, como en la traducción, es la lengua.

en los que hay que traducir de una lengua a otra el tema apenas puede separarse de la lengua. Sólo reproducirá de verdad aquel traductor que logre hacer hablar al tema que el texto le muestra, y esto quiere decir que dé con una lengua que no sólo sea la suya sino también la adecuada al original (Gadamer, 464-465).

El lugar del traductor y el del intérprete se transforman en uno solo, “todo traductor es intérprete” dice Gadamer, lo extraño en otra lengua no representa otra cosa que un ejemplo de dificultad hermenéutica para superar (466).

Pero entre la situación de los textos y la de una conversación entre dos personas tenemos una diferencia de situación hermenéutica. Los textos constituyen “manifestaciones vitales fijadas duraderamente”, que necesitan ser entendidas e interpretadas para poder llegar a la otra parte de la conversación hermenéutica. La presencia del intérprete se siente en la reconversión de los signos en sentido y de este modo “accede al lenguaje el asunto mismo del que habla el texto” (Gadamer, 1999, 466). Podríamos decir entonces que entre el texto y el intérprete se genera una “conversación”, en la cual se unen las partes del asunto común y es la condición de intérprete del traductor la que hace posible el acuerdo y por lo tanto el sentido. El acuerdo se apoya en las dos partes: “el texto hace hablar un tema”, pero después depende del intérprete que lo alcance (466). La referencia que hace el texto no debe ser considerada como teniendo una interpretación única e inamovible. La sensación que uno debe tener es que comprendió el texto mismo. En la “resurrección” del texto va a ser inevitablemente implicada la marca del intérprete, que va a dirigir la comprensión y que es importante tener en cuenta como opinión y posibilidad de acercamiento al texto. Vemos que la comprensión no quiere decir que la verdad se encuentra en una de las partes, sino en el medio, cuando se produce un acuerdo en lo que es común a ambos (466-467).

El lenguaje es el medio universal en el que se realiza la comprensión misma. La forma de realización de la comprensión es la interpretación. Esta constatación no quiere decir que no exista el problema particular de la expresión. La diferencia entre el lenguaje de un texto y el de su intérprete, o

la falla que separa al traductor de su original, no es en modo alguno una cuestión secundaria. Todo lo contrario, los problemas de expresión lingüística son en realidad problemas de comprensión. Todo comprender es interpretar, y toda interpretación se desarrolla en el medio de un lenguaje que puede dejar hablar al objeto y es al mismo tiempo el lenguaje propio de su intérprete (Gadamer, 467).

Guiados por Gadamer entramos en la problemática de la lengua y de la traducción, tan misteriosa como la de la cultura. La traducción es también un cruce entre las lenguas, entre las culturas, entre el traductor y ambas lenguas, entre la lengua que traduce y la suya. En este espectáculo tenemos el caso de dos traductores (el autor y la traductora del texto), de tres lenguas desde el punto de vista estrictamente lingüístico (rumano, francés, español rioplatense), a las que se le agrega un tercer traductor artístico (el director y el elenco) y un universo que se refiere al contexto geográfico, histórico, político, cultural. Del diálogo entre todos estos elementos nace también la particularidad de este espectáculo.

3.2. Más de una lengua y elogio de la traducción

La filósofa contemporánea Barbara Cassin escribe con gran pasión sobre la temática de las lenguas. En sus textos se siente la profundidad del análisis, la apreciación de la dimensión mágica del lenguaje humano, como también el respeto ante su hermosura.

La relación que tenemos con nuestra lengua materna, la describe como extraordinaria, una relación en la que la lengua es parte integrante de nosotros, pero de la misma manera, nosotros somos parte de ella. La lengua materna nos ayuda a nombrar, sentir, expresar, pero también determina nuestra manera de pensar, de vivir, de ser (Cassin, 2014, 14). Una particularidad única de la lengua materna es que ella existe para nosotros junto con su cuerpo. Este detalle es el que hace la diferencia entre una lengua que entendemos cómodamente y aquella con la que

hacemos cuerpo, dice Cassin. Pero, eso no significa que si una lengua no nos pertenece, no la podemos aprender (17-18).

Encontramos en la perspectiva de Cassin una argumentación para apreciar el mundo como creación a través de la lengua. El mundo que se nos abre a partir de una lengua constituye una perspectiva, un filtro, un constructo. Es interesante poder observar cómo estos fragmentos de mundo se cruzan a través de las lenguas:

A mí me parece que la palabra trabaja la cosa, la hace ser de una cierta manera. (...) El mundo se abre de una manera por completo diferente según la lengua, si nos dicen “que pases un buen día”, “disfruta”, “que estés bien” o “que la paz sea contigo”. Esto es lo que me interesa tanto en la diferencia entre las lenguas: cómo cada una dibuja cada vez algo así como un mundo o una visión del mundo, y cómo esos mundos entran en contacto” (Cassin, 19).

Entonces, hablar varias lenguas implica tener contacto con varios mundos, que se pueden entender y comparar. Los románticos alemanes del siglo XIX tuvieron un modo nuevo, poético de tratar con las lenguas, diciendo que “una lengua es como una red que se arroja al mundo y, de acuerdo con la mallas de la red, con el lugar donde se la arroja, la manera de arrojarla y de levantarla, recoge diferentes peces. Una lengua es lo que trae ciertos peces, un cierto tipo de mundo” (Cassin 20-21). Pero, al poder hablar lenguas distintas, se tiene acceso a los que se llaman “los intraducibles”, a esas palabras que pertenecen a una lengua sola y no las podemos pasar a otra lengua, y que son los “síntomas de la diferencia entre las lenguas” (21).

Para la filósofa francesa es apasionante poder comprender la singularidad de cada lengua y cómo cada lengua tiene sus confusiones, la posibilidad de observar esas confusiones viene del cambio de punto de vista, a través de otra lengua. Es desde el exterior que se ve la propia casa, es de afuera que podemos medir nuestro propio territorio. Hablar por lo menos dos lenguas es sumamente importante, así podemos comprender que la nuestra no es la única posible, pero también estar más despiertos a las conflagraciones y fusiones de sentido en nuestra lengua. Vemos, por ejemplo, el caso de la palabra *sentido* (en español), a través de la cual podemos referirnos a *significado* (*meaning* en inglés), como también a *sensación*, o *dirección*. Este ejemplo le parece extraordinario a la filósofa, no muy común entre

las lenguas modernas, y elocuente para entender una lengua en su suma de equívocos, no como fruto del azar, sino como muestra de la larga historia de esa lengua (Cassin, 24-26).

Llegamos a la problemática de la traducción. Más o menos difícil, seguramente un desafío, la traducción implica pasar de una lengua a otra, de un mundo a otro, con un foso en el medio. Pero, no tenemos que olvidar que entre todos estos mundos, tenemos algo común que es como “un mundo compartido”, en toda su diversidad lingüística y cultural, que es “apasionadamente compuesto, heteróclito, unido y dividido” (27).

Se puede hablar de dos posibles maneras de traducir: una que se enfoca en el lector y otra en el autor. En el primer caso el texto leído fluye, por estar más cerca de la lengua materna del lector, mientras que en el segundo, el texto perturba, determinándole al lector un trabajo de interpretación en su propia lengua. No significa que una manera sea mejor que otra, sino que el hecho de que haya tipos diversos de traducciones, hace oír una lengua en otra y muestra que una lengua no es solamente un medio de comunicación, “es también una cultura, un mundo de frases, de ritmos que difieren” (Cassin, 31). La conciencia de una lengua como algo más que un medio de comunicación, algo como un dibujo del mundo, obliga a una mayor consideración y prudencia con la lengua. Tener más de una lengua materna nos muestra las complejidades y curiosidades del mundo y, por suerte, nos libera de la falsa creencia de que poseemos la verdad (32).

Para Cassin, el pasar de una lengua a otra no es solamente hacer de intérprete (*dolmetschen*), sino hacer una traducción (*übersetzen*), porque ese proceso necesita tener presente las particularidades, la unicidad, el universo de cada una de las lenguas, el pasar de una lengua a otra no tiene que ver con equivalencia, sino con un encuentro: “comprender que las diferentes lenguas producen mundos del que ellas son a la vez causa y efecto; y comunicar estos mundos inquietando a las lenguas entre sí, de modo que la lengua del lector vaya al encuentro de la autor” (Cassin, 2019, 39-40). Ver el mundo como partiendo de las palabras es una lectura

del mundo no desde un punto de vista ontológico o fenomenológico, sino performativo: no algo “que es tal como es”, sino “que hace ser lo que es dicho” (Cassin, 38-39). La traducción nos tiene que hacer sentir la fuerza y la inteligencia de las diferencias entre las lenguas, la traducción pertenece a la “condición transcendental de la humanidad del hombre” (Cassin, 32-33). Cassin nos recuerda las palabras de Humboldt que dice que solamente “hay lenguas” y que “El lenguaje se manifiesta en realidad únicamente como diversidad, como pluralidad” (40).

Junto con Barbara Cassin profundizamos en la dimensión de la lengua materna y la diferencia entre ella y las lenguas adquiridas, pero también vemos otra perspectiva sobre la traducción además de la de Gadamer, y las dos se complementan. En la creación de esta puesta en escena se encontraron varios universos, cada uno marcado por su lengua correspondiente, llevados por las personas implicadas y cada uno de esos detalles participó en la construcción de otro universo: el espectáculo.

4. Tres enfoques metodológicos para el análisis de espectáculos teatrales como cruce de culturas

4.1. El “estudio genético de la puesta en escena”

Josette Féral inicia su artículo, señalando que las críticas de los espectáculos son en general poco entretenidas y que las teorías y métodos de análisis más reconocidos en el mundo teatral así como las científicas o semiológicas, son tan limitadas como limitativas cuando se trata del análisis de una representación, porque dejan de lado, en primer lugar, el proceso creador de la puesta en escena, la génesis de la obra que tenemos ante nosotros (Féral, 2004, 25). Para Féral, una representación es una obra viva. Cuando analizamos una obra estamos trabajando con un “cuerpo vivo” y es de esa manera que la tenemos que mirar, vivir e investigar. Féral nos propone otro esquema de análisis que creemos nos puede apoyar en una investigación más profunda. Su punto de partida es el de la particularidad de la obra teatral, de la diferencia con toda producción literaria, pictórica o cinematográfica. Mientras que otras formas artísticas, parecen haber alcanzado “una culminación que no autoriza ulteriores modificaciones”, la obra teatral está generalmente reconocida como algo inacabado, que se modifica en función de las circunstancias (Féral, 26). La representación estudiada en un análisis se debe asumir sólo como un momento de un proceso y además se tiene que tener presente la certeza de que dos representaciones de la misma pieza contienen en ellas tanto algo de idéntico, como de diferente. El análisis constituye un momento, “como una instantánea captada sobre lo vivo de un momento que se inscribe en la duración y que es necesario leer como tal” (27). Teniendo en cuenta esta perspectiva, no podemos acercarnos a un análisis de otro modo que como parte del proceso del cual forma parte. Nos referimos al proceso que incluye el momento de la representación, como también a la etapa anterior, la de producción antes de la presentación para el público (27). El trabajo preliminar a la representación, para nosotros, es esencial para la comprensión de la puesta en escena y para la observación de la creación artística en acción:

El trabajo “genealógico” de preparación, las etapas del trabajo de construcción de la puesta en escena, la búsqueda que el actor efectúa acerca de su personaje, las dudas, tachaduras, elecciones, hallazgos – que logra el trabajo colectivo-, son fundamentales para la comprensión de la obra. Aclaran el sentido y permiten ver la creación en acción: creación de la puesta en escena, creación de un rol, creación de un personaje” (Féral, 27-28).

Por otro lado, nos interesa poder conocer el trabajo del director, de sus saberes conscientes e inconscientes, de su método de acercamiento a los actores, al texto, a la escena que muchas veces pueden pasar como invisibles o tienen que ser invisibles en una obra en el momento de la representación, pero que son fundamentales para la existencia de la obra y que llevan el rol de orientación en la pieza dada, como también de una práctica de dirección. El trabajo de la puesta, de los ensayos, con todos sus elementos de vestuario, iluminación, escenografía, pero también de opciones y soluciones, de los “relámpagos geniales”, hallazgos o de la experiencia de un proceso lento de elaboración – todos estos constituyen pasos en la realización de la forma en cual la obra llega al escenario (28).

Es importante pensar en la finalidad del análisis de un espectáculo: si nuestro objetivo es el de comprender mejor lo que pasa en el escenario o en el arte del artista, junto con los que lo acompañaron en la creación de lo que se presenta en el escenario. Ambos trabajos de análisis son tan legítimos como complejos, pero es importante tener presente que cada uno se apoya en metodologías distintas. Nuestro enfoque insiste en acercarnos a una obra en su dimensión más larga que solamente en la representación se manifiesta en sus diferentes naturalezas:

En tanto el analista únicamente se incline sobre los resultados del acto de creación una vez “terminado”, no ofrece sino un objeto artístico convertido en un bien de consumo, separándolo de todo lo que le dio sentido: el de ser proceso estético de un artista consciente de sus elecciones (Féral, 29).

Para el espectador de teatro es justamente ése el placer, el de la conciencia de que la obra que se le ofrece está en movimiento, es algo vivo. En el reconocimiento de esa vida es que se encuentra el placer artístico que sentimos ante el teatro. Féral considera que cualquier análisis que elige ocultar esa vida “da la impresión de operar sobre un objeto muerto y cadavérico allí donde tenía entre manos un objeto

vivo” (29). En términos comparativos, los dos tipos de análisis del espectáculo, en base a sus naturalezas, serían como la anatomía y la fisiología, mientras que una se aplica sobre cuerpos muertos, la otra se refiere a los cuerpos vivos (33).

Una vez decididos sobre la necesidad de desarrollar este otro tipo de relación, que incluye la producción, ¿cómo nos vamos a acercar a ella de la manera más adecuada? ¿A qué metodología, referencias, corpus, nos vamos a remitir? Féral sostiene acá, que aunque dados como ejemplos negativos, en cierta perspectiva, las referencias para el análisis propuesto por los investigadores reconocidos del campo, no son contradictorias, sólo que nuestra mirada de analistas se va a abrir también a lo anterior a la representación:

La nueva visión intenta abrir el análisis a una “anterioridad” de la representación que nos obliga a inclinarnos sobre el trabajo de los ensayos y sobre las diversas etapas de construcción de la puesta en escena final. Sin embargo, no se trata de emprender simplemente un estudio de los ensayos, lo que desplazaría el problema del estudio de una pieza ya acabada al de una pieza en curso de elaboración. Una y otra pueden ser por sí solas objetos legítimos y autónomos de investigación. Pero tal separación nos parece nefasta para el análisis del espectáculo (Féral, 29-30).

La propuesta sería encontrar cómo crear puentes entre los dos momentos de la representación, el antes y el después de los “saberes teóricos” y de las “realizaciones prácticas”, de la producción y la representación en la escena, y de este modo, en las condiciones dadas, acercarnos al trabajo de creación mismo. Seguiremos partiendo del espectáculo que es en este caso el objeto más accesible y el que será permanentemente iluminador en función de los pasos en los cuales avancemos en nuestro análisis, así como los conocimientos a los cuales logremos acceder sobre los ensayos, las teorías, las reflexiones que le precedieron (Féral, 30).

Ahora que tenemos todos estos argumentos a favor de la necesidad de recurrir a “una genealogía de la representación” para poder realizar un análisis, ¿cuál sería nuestra metodología de trabajo? El análisis genealógico de la puesta en escena lleva a la inspiración del “análisis genético de los textos literarios” que fue propuesto por Louis Hay por primera vez en 1968. Aunque entre los dos dominios existe la gran diferencia del corpus, este modelo inspirado por la literatura, nos

puede guiar a nosotros, trazando un camino similar de aproximación a un espectáculo. Si en el ámbito literario tenemos como base el manuscrito del texto y las huellas dejadas por el autor en las márgenes del mismo en el teatro tendríamos como equivalente los cuadernos de dirección, pero que raramente pueden llegar a nuestras manos. También nos pueden aportar considerablemente las distintas huellas (los registros en video, la observación del espectador presente en los ensayos, las entrevistas) de las diversas etapas de producción y la información sobre las opciones escénicas, correcciones, modificaciones y observaciones, preguntas y alternativas a las cuales se llegaron; todos estos datos permitirían analizar “el juego de ida y vuelta entre la producción en proceso de elaboración y la producción terminada” (Féral 32-33).

Con estos documentos partimos en nuestros análisis del espectáculo guiados por una serie de preguntas:

- 1) ¿Cuáles son los puntos que [me] impresionaron de la puesta en escena?
- 2) ¿Qué es más fuerte: [el juego], [la actuación], el texto, la escenografía?
- 3) ¿Cuáles son los puntos que marcaron y sedujeron al espectador? ¿Por qué?
- 4) Posteriormente vienen los detalles que van a necesitar un análisis genético. Este jamás se refiere al espectáculo en su conjunto. Sería fastidioso e inútil. Pero hay que elegir cuáles son los puntos fuertes de la puesta en escena cuya creación se quiere explicar: tal detalle, tal invención, tal juego del actor (Féral, 33).

Hemos considerado la teoría del estudio genético de Josette Féral como punto de partida. En este sentido, como seguimos en la segunda parte del presente trabajo, hemos propuesto una sección de contextualizaciones que consisten en la investigación del mundo teatral del autor y del director, de la historia de la obra y de la institución teatral que la eligió para representar, pero también una serie de conversaciones con distintos miembros del grupo creador. Toda la información que encontramos a través de este camino genético nos ofrece recursos inéditos y valiosos en la comprensión del espectáculo y de su apreciación.

4.2. Filosofía del Teatro y la teoría de la territorialidad en el teatro

El crítico teatral y teórico Jorge Dubatti, a través de sus cursos y publicaciones, nos propone acercarnos al teatro, en general, y al espectáculo, en su particularidad, abordando otro tipo de pensamiento, el de la Filosofía del Teatro:

La Filosofía del Teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes y acontecimientos, recuperando los fueros de su entidad filosófica, que la teoría teatral no reivindica: la relación del teatro con el ser, con la realidad y los objetos reales, con los entes ideales, con la vida en tanto ente meta - físico, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con dios, los dioses y lo sagrado. Enfrentado a las preguntas radicales, todo amante del teatro deviene un filósofo del teatro (Dubatti, 2011, 13).

Siguiendo la definición de Aristóteles para la filosofía, nosotros vamos a entenderla como “un saber que se ocupa teóricamente del ente en tanto ente y de las propiedades que como tal le son propias” (Aristóteles en Dubatti, 2007, 23). Pero manteniéndonos en el contexto del planteo ontológico para la teatrología, vamos a considerar la filosofía como “un saber sin supuestos, de permanente problematización” y que, a través de su carácter de acontecimiento, implica también una filosofía de la praxis, demostrando así no sólo su dimensión teórica, sino también la operativa, la instrumental. El acercamiento constante al teatro, tanto en la producción como en la expectativa, nos da a conocer su ciencia, su saber muy particular (Dubatti, 24).

El dramaturgo Mauricio Kartun lo dice simple, pero profunda, misteriosa y poéticamente: “El teatro sabe”, y el hecho que el teatro sabe, implica un conjunto de elementos que funcionan como un mecanismo complejo:

La escena es una poética de saberes técnicos específicos, que solo se adquieren en la frecuentación de la escena. Saberes que imponen el funcionamiento de la materialidad primaria del teatro: los cuerpos, el espacio, el tiempo del mundo viviente y la singular poiesis que se genera a partir del trabajo actoral en el convivio de artistas, técnicos y espectadores (Dubatti, 24-25).

Aunque, desde otro punto de vista, Alain Badiou afirma que “el teatro piensa”, nosotros preferimos decir como Kartun, que “el teatro sabe”, por esas muchas situaciones, momentos, en los cuales lo que el teatro muestra tiene menos que ver con la razón o con el pensamiento y más con una dimensión metafórico-poética:

La escena es acontecimiento, pulsión, explosión, incandescencia. No siempre discurre: a veces estalla. Fulgura. En tanto poesía – mundo paralelo al mundo que implica la radical negación de los entes reales y el surgimiento de una lógica de alteridad-, el teatro no siempre <<piensa>>, pero siempre sabe. Y esos saberes sólo pueden ser generados y percibidos en forma teatral, es decir, viviente (Dubatti, 25).

Si percibimos la escena a través de esta perspectiva, se trata de una fuente ilimitada de conocimientos y estímulos que se nos aparecen, la mayoría de las veces, de forma inesperada, nos caen como del cielo. El carácter efímero del teatro, sin embargo, no limita sus posibilidades simbólicas. Toda la sabiduría del teatro parece tener lugar no necesariamente marcada por el testimonio de los creadores o de los espectadores, dice Kartun (Dubatti, 25).

La teoría de la Filosofía del teatro tiene muchas ramas, que se aplican en función del foco que se va a colocar sobre un espectáculo o, como ocurre con mayor frecuencia, el espectáculo mismo es el que requiere un cierto par de ojos a través de los cuales ser analizado. En nuestra investigación, consideramos avanzar hacia el enfoque que cuestiona y explora la dimensión de la territorialidad del teatro. Desde el punto de vista de la filosofía del teatro, el acontecimiento teatral es necesariamente territorial:

Para que los cuerpos de los artistas, los técnicos y los espectadores se “reúnan en el convivio teatral a producir el acontecimiento, hace falta una encrucijada geográfica y temporal. El convivio acontece en un punto del espacio y del tiempo” (Dubatti, 2017, 31).

A diferencia de la cinematografía o la literatura, el teatro no puede des-territorializarse, en un sentido geográfico, así como los cuerpos que están en convivio no pueden des-auratizarse, el teatro siendo el acontecimiento por excelencia, tampoco, dice Dubatti. (31) Sin embargo, la corporalidad también

implica otros componentes de la territorialidad: étnicos, poéticos, lingüísticos, conceptuales, políticos e institucionales. Aunque el cuerpo aurático no puede estar en más de un lugar al mismo tiempo, puede superar sus límites geopolíticos y llevar consigo su propia cultura (Dubatti 32).

Se podría observar que en el caso del teatro, la globalización homogeneizadora tiene pocas posibilidades de éxito. El teatro no se puede conservar, es natural e indispensablemente plural, heterogéneo, mestizo e híbrido. Entre los diferentes puntos del mapa teatral debe haber un diálogo y una apreciación de la diferencia (Dubatti, 33).

Dubatti señala que estamos ante una corriente que elogia "la internacionalización, la planetarización, el cosmopolitismo y la transculturalidad", pero también se pregunta si sería justo creer a los artistas que se consideran "transnacionales". La territorialidad es imposible de borrar, todo está marcado por la territorialidad:

La territorialidad nunca desaparece. La territorialidad se transforma en una herramienta inteligente si se logra dejar de lado tanto estos miedos como las aspiraciones ciegas de desterritorialización. Siempre habrá alguna razón territorial en las decisiones (Dubatti, 2020, 24).

El teatro comparado es una disciplina que se dedica especialmente al estudio del teatro universal y que tiene como enfoque la manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, pueblo, barrio, etcétera) de los fenómenos teatrales en su relación y contraste con otros fenómenos teatrales y/o la superación de la territorialidad (Dubatti, 2011, 101). Podemos decir que el estudio del Teatro Comparado considera a los fenómenos teatrales en sus contextos "territoriales, interterritoriales, supraterritoriales y/o intraterritoriales." Entendemos entonces que la territorialidad significa un "espacio subjetivado", una "geografía en la que se configura una determinada subjetivación", un "espacio construido a partir de procesos de territorialización", de subjetivación, que reconoce el estado complejo de la intraterritorialidad tampoco homogénea, siempre en transformación y en tensiones de desterritorialización y reterritorialización (Dubatti, 2020, 94).

La problemática de la territorialidad nos lleva a dirigirnos también al interior del propio elenco/equipo creativo: para cada uno de los miembros los vínculos con un hecho teatral pueden ser bastante diferentes y se pueden cambiar a través del periodo de realización del mismo y a través del diálogo con otros miembros: dentro de nuestra relación con el espectáculo intervienen otros tipos de desterritorialización y de reterritorialización (Dubatti, 99).

Todo viaje es territorio y todo lo que viaja pasa por interterritorialidad, supraterritorialidad, intraterritorialidad y procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización. También nuestra manera de comprender términos y conceptos teóricos es territorial, del mismo modo que el cuerpo es la experiencia de una cierta territorialidad (Dubatti, 100).

La teoría de la Filosofía del Teatro sostiene que por lo menos dos de los elementos necesarios al teatro definen su territorialidad y no se pueden desterritorializar: el cuerpo y el convivio. El cuerpo del actor, tanto como el del espectador, asegura la materialidad del espacio real dentro de la encrucijada geográfico-histórico-cultural. El convivio, que consta en la reunión de cuerpos presentes tiene lugar de modo contingente dentro de una encrucijada espacio-temporal real (Dubatti, 101).

El teatro entendido como acontecimiento propone “una zona de experiencia y subjetivación que surge de la multiplicación de convivio + poíesis corporal + expectación en el acontecimiento” (Dubatti 101). Esa zona está marcada por un cierto espacio geográfico, donde acontece el acontecimiento y al cual nos tenemos que trasladar si tenemos la ambición de entenderlo. Nos es vital la experiencia socio-territorial del contexto, fuera del cual sólo podemos hablar de cierta información sobre la respectiva zona (101).

Nos parece importante recordar las palabras de Vidal de La Blache: “La Tierra es un todo cuyas partes están coordinadas (...), en el organismo terrestre no existe nada en forma aislada” (Dubatti, 115), porque nuestra perspectiva sobre el mundo es de una imagen de complejos mapas, continentes, naciones etcétera, como

partes de un todo concentrado y marcado por la pluralidad y no por aislamiento (115).

Los espectadores ofrecen uno de los ejemplos más interesantes de multiplicidad intraterritorial a través de sus diversas formas de relacionarse con el ámbito teatral y en la interpretación de espectáculo: “Las competencias y los comportamientos de los espectadores, vinculados a los territorios teatrales que frecuentan, ponen en primer plano la experiencia territorial” (Dubatti, 119).

La regla fundamental en el comparatismo teatral es que cada poética tiene que ser percibida y entendida en su singularidad y en su compleja territorialidad, cada poética constituyendo un territorio de subjetivación dentro de unas coordenadas geográfico-histórico-culturales particulares, que están en perpetuo proceso de territorialización, desterritorialización y reterritorialización y que, a su vez, traza sus propias mapas interterritoriales, supraterritoriales, intraterritoriales (Dubatti, 137). En este mundo cada vez más y cada vez en más sentidos y dominios, globalizado y homogenizado “en el teatro cobran auge las poéticas elaboradas en coordenadas singulares, irrepetibles, únicas, auto-modélicas, de rasgos diferentes, que no responden a estándares prefijados ni a moldes de mercado, es decir, las micropoéticas” (Dubatti 139). Reconocemos como micropoética: “la poética de un ente poético particular, de un <<individuo>> poético” (Dubatti, 2011, 126).

También en la problemática de la territorialidad se necesita mencionar la reescritura, que representa una intervención teatral, al nivel dramático y/o escénico, sobre un texto del cual resulta un nuevo texto marcado tanto por los rasgos del original, como también por la diferencia deliberada e intencional (Dubatti, 2020, 156). La reescritura es un gesto de territorialidad: “los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben esos textos, provenientes de otros contextos geográficos-históricos-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones” (Dubatti, 157).

Nuestro estudio no puede dejar de lado la problemática de la territorialidad en el cruce que toma forma en la creación de este espectáculo: un texto que cuenta

la historia del pueblo de la ex – Yugoslavia, escrito por un rumano que vive en Francia, traducido por una traductora uruguaya que también vivió en Francia, puesta en escena por un director brasileño, en un cierto teatro de Montevideo - todos estos elementos constituyen territorios e implican desterritorializaciones y reterritorializaciones. Pero en el análisis profundo del espectáculo que realizamos en la tercera parte del trabajo, encontramos también otros efectos de territorializaciones producidas por las primeras. La teoría articulada de Dubatti nos ayuda a ver el atrás de lo que ofrece una primera mirada y observar otras dimensiones del arte teatral, más complejas y ricas.

4.3. El modelo del “reloj de arena”

Patrice Pavis, en su libro *El análisis de los espectáculos*, comenta cómo la multiplicación de espectáculos interculturales y de sus contextos, nos obliga a inventar “un método de análisis pertinente”, pero al mismo tiempo a evitar “las opiniones demasiado categóricas” en el análisis de espectáculos interculturales. Es conveniente, dice Pavis, modelar nuestra mirada en cada ocasión y tener presente que de la misma manera que una cultura se define solamente en su relación con otras, una mirada teatral (tradicción o método de análisis) toma sentido sólo en relación con otras (2018, 309).

En el texto de *Le théâtre au croisement des cultures*, argumenta a favor de la complejidad cultural del espacio teatral, en el análisis del cual nos propone un esquema de trabajo con la imagen del *reloj de arena*. En un polo tenemos la cultura de origen y en el otro la cultura receptora. Entre estos dos polos se encuentran varias capas de filtros que modelan el flujo de la arena, además de la desigualdad de los granos de arena en peso y tamaño. A medida que usamos el reloj de arena y lo damos vuelta cada vez se vacía el recipiente superior, todos los granos se mezclan de manera imprevisible y múltiple, así como sus interrelaciones. Con este ejemplo

Pavis quiere mostrar cómo la cultura receptora mira y recibe la otra, de origen; y cómo este proceso está guiado por una serie de operaciones teatrales y culturales como: modelación cultural y artística: las perspectivas de los adaptadores, el trabajo mismo de adaptación, el trabajo preparatorio de los actores, la elección de la forma teatral, la representación teatral de algunos rasgos particulares de cada cultura, ajustes de la recepción, habilidad de lectura, modelación artística, modelaciones sociológicas y antropológicas, modelación cultural, consecuencias dadas y anticipadas (Pavis, 1990, 4). Consideramos la contribución de la teoría de Pavis esencial para ayudarnos a mirar y comprender mejor el espectáculo que constituye nuestro objeto de estudio.

El objeto del estudio de Pavis es el cruce de culturas en la práctica teatral contemporánea. Afirma que este período es más favorable para el análisis intercultural, porque nunca antes el mundo occidental presentó tanta variedad de elementos de otras culturas del mundo. También difícil, precisamente debido a este gran flujo que corre el riesgo de crear un collage, una mezcla explosiva e incomprensible (Pavis, 7). La puesta en escena es el laboratorio de esta mezcla, que examina las representaciones de culturas, pasa cada una por el filtro del ojo y el oído, luego se presenta adaptada a la escena y al público. El acceso a este complejo laboratorio no es fácil de realizar, por un lado debido al hecho de que los artistas creativos no están dispuestos con demasiada frecuencia a hablar, por otro lado, debido a que el público no está preparado para enfrentar este fenómeno complicado y difícil de explicar: el intercambio intercultural (Pavis, 7).

Dado que, para poder analizar una experiencia de espectáculo intercultural, Pavis nos presenta un modelo basado en la paciencia y la atención al detalle como la de un reloj de arena veamos entonces qué implica este modelo del reloj de arena: en un polo tenemos la cultura fuente o la cultura extranjera, y en el opuesto, tenemos la cultura receptora. La primera ya viene en forma codificada y solidificada en varios modelos antropológicos, socioculturales y artísticos y pasará por una serie de filtros, que se reorganizarán, reajustarán y restablecerán hasta que lleguen al otro polo. Al observar cómo se va transformando este reloj de arena, podemos ver cómo

una cultura receptora se acerca a otra cultura y cómo, en nuestro caso, este proceso está dirigido por una serie de operaciones teatrales (Pavis, 9-11).

Citando a Victor Hugo, Pavis quiere indicar que encontramos el teatro en los cruces de caminos, tradiciones, prácticas teatrales y no en un todo común, en una mezcla hacia una sustancia completamente diferente. El entrecruce implica tanto la reunión como la hibridación, por lo que dos culturas pueden pasar muy cerca una de la otra, pero también pueden entrelazarse: las posibilidades son infinitas (Pavis, 11-12).

Veamos entonces cuales son los niveles, los filtros mencionados anteriormente y qué papel juega cada uno. Los dos primeros tienen que ver con la modelación artística y cultural: la dificultad en este punto es diferenciar entre las dos, es decir, en una cultura completamente extranjera para nosotros, es difícil saber cuál es una característica cultural y cuál es una opción artística de ese autor. Sin embargo, las dos están relacionadas: la comprensión de un código artístico manda a un código cultural, y el conocimiento de algunos códigos culturales generales es necesario para comprender códigos artísticos específicos. El siguiente nivel es el de la perspectiva de los adaptadores, que tiene como argumento el relativismo: la puesta en escena contemporánea ya no insiste más ni en la verdad absoluta ni en la totalidad, ni siquiera en el sentido o en la coherencia. El trabajo de adaptación es un filtro bastante peligroso, ya que generalmente está controlado por un subgrupo que tiende a manipular el mensaje transmitido, especialmente si estamos hablando de uno político. En un nivel inmediato nos encontramos con la preparación de los actores y la elección de la forma teatral, descubriendo aquí que el actor está en una posición intermedia, entre el bagaje histórico y lo que se pasará al futuro y que la cultura del actor generalmente está marcada por estereotipos, reglas y prácticas perteneciente a su entorno. El próximo nivel es el de la representación, que depende de lo cultural y cualquier representación es de hecho una traducción basada en el modelo de la cultura traductora. El enfoque y la adaptación de la recepción dependen de la perspectiva de cada uno, pero en general tiende a guiarse inevitablemente por el contexto sociocultural. Los momentos de legibilidad

nuevamente dependen de cada uno, más precisamente, el receptor elige libremente a qué nivel (narrativo, temático o formal, sociocultural) lee la cultura presentada ante él (Pavis, 18-24). Por lo tanto, el último nivel es el de las consecuencias dadas o anticipadas y pertenece casi por completo al espectador, ya que es el garante de la cultura que le llegó, lo que estaba cerca de él y lo que le resultó ajeno. Además, la característica selectiva de la memoria, nos determina que cuando recordamos un espectáculo, no se nos da como una grabación, sino que se nos aparece en una mutación constantemente cambiante y dinámica (Pavis, 24).

Este modelo tiene como objetivo comparar y mostrar que existe un diálogo entre dos culturas, pero que este campo está preparado y dirigido por esta serie de filtros que transforman la cultura original en la forma en la cual llega al escenario frente a nosotros. Esta teoría no quiere posicionar ninguna cultura como inferior o superior, sino propone la apreciación del diálogo entre culturas y su resultado.

De la misma manera que la segunda teoría complementa a la primera, consideramos que la tercera agrega unas líneas de otra naturaleza a nuestro aparato de investigación. Tal como sostenía Pavis, la diversidad de las teorías, como de las culturas y lenguas, colorea y compone nuestro análisis del espectáculo de manera única. La teoría del reloj de arena nos indica unos aspectos, momentos y detalles fijos del espectáculo a los cuales prestar atención en particular y nos ayuda a identificar elementos en el funcionamiento del proceso de pasaje de la obra entre culturas.

SEGUNDA PARTE

1. El autor y el director

1.1. El lenguaje dramático de Matei Visniec: bilingüismo, poesía y absurdo contemporáneo

Matei Visniec¹⁰ es un escritor contemporáneo de origen rumano y de expresión rumana y francesa. Actualmente, es conocido como uno de los más valiosos escritores contemporáneos de origen rumano, sus obras fueron traducidas y representadas tanto en los grandes festivales europeos, como en los teatros de varios países del mundo. Fue ganador de diversos premios europeos como Jean Monnet (2016) ofrecido por el departamento francés Charente o del muy reconocido Festival d'Avignon en casi todas las ediciones de los últimos diez años. Su teatro es considerado difícil de poner en una sola categoría, aunque en gran parte es apreciado como teatro del absurdo contemporáneo. En él se combinan con una maestría especial, lo cómico con lo trágico en diferentes proporciones. También es importante mencionar que su vasta obra trata una variedad de temas: la espera, el amor, la muerte, la guerra y la crisis de la condición humana en el mundo contemporáneo.

Matei Visniec deja Rumania en 1987 como resultado de la imposibilidad de publicar y de poner en escena sus escritos dramáticos. Su obra poética era ya conocida y publicada, pero su teatro no logra pasar la censura del sistema político del momento. Elige París como su nuevo hogar, donde llega a desarrollar una carrera periodística dentro de la sección rumana de Radio France Internacional. No deja de escribir en rumano, pero aprende también el francés y con los años logra hacerse conocido como dramaturgo en Francia, en Rumania y a nivel internacional.

¹⁰ Los datos biográficos constituyen un resumen de las introducciones propuestas por los fuentes que utilizamos en el presente subcapítulo (David, Jighirghiu, Ungureanu, Bîndiu)

Nuestro estudio quiere observar y articular los elementos particulares que constituyen el lenguaje de este dramaturgo. Desde los diversos estudios realizados y los testimonios sobre su creación hasta la fecha y a los cuales tuvimos acceso, podríamos argumentar sobre la presencia de tres elementos importantes, de cuya combinación nace esta creación especial. En primer lugar, consideramos su bilingüismo activo en el proceso creativo, que se traduce en una serie de consecuencias estéticas y conceptuales. Es fundamental señalar que el autor no abandonó el idioma rumano por el francés, sino que escribe en ambos al mismo tiempo o alternativamente. Este aspecto representa una característica importante para el acercamiento a la escritura de Visniec. Sus obras tienen actualmente dos originales, cada obra teniendo su gemela: no están escritas en un idioma y traducidas al otro, sino escritas por el mismo autor en ambos idiomas. Este detalle en su proceso creativo también tiene otro efecto, según confiesa, al estar en dos registros lingüísticos y culturales distintos, y por tanto, en dos potencialidades de expresión, que las hace crecer y enriquecerse mutuamente. En segundo lugar, vemos que su lenguaje es de carácter profundamente poético y metafórico, siendo la poesía el primer arte que constituyó su medio de expresión y que con el tiempo "se fusionó en el teatro". Primero un poeta y luego un dramaturgo: así como nunca abandona su primera lengua, no abandona su primera forma de expresión, en cambio, al igual que los dos idiomas, las dos formas de expresión se juntan, se mezclan, se alimentan; concebir una obra sin su dimensión poética le es imposible a este dramaturgo. Finalmente, un tercer elemento son las opciones de expresión del absurdo en la construcción cuidadosa y muy particular del texto. Considerado un autor post-Ionesco, post-Beckett, y con las influencias de las corrientes estéticas de la segunda parte del siglo XX, Visniec tiene la ambición de no ser parte de un corriente en particular, sino de imponer su propia marca, el propio absurdo, que se puede observar en el plano conceptual-lingüístico. Esperamos que con nuestro capítulo podremos acercarnos a este dramaturgo europeo contemporáneo, explorar y comprender el universo de su creación.

Emilia David, en su tesis doctoral, realiza un análisis de las consecuencias del bilingüismo de Visniec para su creación teatral. Ella observa que el dramaturgo es un fino receptor de las puestas en escena de sus obras tanto en el espacio francés, como en el rumano y que logra desarrollar una sensibilidad en el entendimiento de las diferencias entre los códigos artísticos de ambos – entendimiento que constituye un fuerte factor modelador al momento de la creación (David, 2015, 14-15). El dramaturgo disfruta de esta disposición suya de estar y tener acceso a dos universos de manipulación de lenguaje y de posibilidades de expresión, como lo declara en la siguiente entrevista:

En general, desde que vivo en Francia, comencé a escribir mis obras en francés. Pero inmediatamente los "transfiero" al rumano, lo que significa, de hecho, sus reescrituras. En el caso de esta nueva decantación, el texto se desarrolla, la estructura de la pieza se fortalece... Lo que me obliga a volver al texto francés... La navegación entre los dos idiomas puede continuar durante mucho tiempo, con las revelaciones más fructíferas, porque el texto se "pesa" en dos universos emocionales, en dos códigos de sensibilidad (cf. David, 35)¹¹.

Como hemos señalado anteriormente, Visniec fue primero poeta y después dramaturgo, así como nunca abandona su primer idioma, no abandona su primera forma de expresión, pero al igual que los idiomas, las dos formas de expresión se alimentan una de la otra:

Mi poesía se ha fundido en el teatro desde que empecé a escribir teatro en Rumania. Terminé mi programa poético... publicando libros de poesía en los ochenta y luego pasó algo extraño, milagroso: el teatro absorbió mi poesía, la ha consumido como un tipo de energía necesaria para poner en la ecuación dramática mis historias... ella está presente en mi teatro porque no puedo concebir una obra que no tenga una dimensión poética (cf. Ungureanu, *atelier.liternet.ro*, 22 de abril 2005).

El estudio de Roxana Sînescu¹² muestra que para Matei Visniec la poesía y el teatro parecen como “las mitades de un reloj de arena que se invierte constantemente, de modo que los elementos teatrales se tamizan en la poesía, la vena poética se infiltra en el teatro” (Sînescu, 29). Por otro lado, Cristina Bîndiu observa los elementos de

¹¹ La traducción de la citas en el original rumano son nuestras.

¹² El estudio representa una tesis que nos fue ofrecida por el autor Matei Visniec. No tenemos disponible detalles de su publicación.

alegoría, metáfora y símbolo en el teatro de Visniec. Ella lo describe al autor como un “hombre entre dos grandes metáforas: la metáfora de la vida y la metáfora de la muerte” (Bîndiu, 2015, 21), estas dos grandes temáticas serían como dos fuentes principales en el universo del escritor y se reinterpretan y re-cuestionan permanentemente en varias de sus obras.

El teatrasta-investigador Octavian Jighirgiu enfoca su tesis doctoral en la problemática del hombre contemporáneo en el teatro de Visniec, donde sostiene que el dramaturgo sigue fiel a la cultura en la cual se formó, pero no en el sentido de abordar temas nacionales, sino en los fundamentos espirituales de su personalidad artística. Considera que su éxito se basa en haber encontrado esas coordenadas que abren a lo universal, “al fondo profundamente humano”, y que a eso se debe la buena recepción de sus textos en varias culturas. También, subraya que el propio autor reconoce como fuente inspiradora los hechos mismos de la vida, del mundo de hoy, la mayoría de sus obras siendo ficciones basadas en hechos reales, con la nota de que “no estamos hablando de una mimesis de la realidad, sino de un sentido de identificación de lo dramático en el ámbito de lo real y de teatralizarlo” (Jighirgiu, 2008, 4-5). El mismo investigador nos dice que al momento de escribir, el dramaturgo tiene en cuenta la transposición en escena, tanto como la colaboración con el director y el actor. Únicamente, el título tiene que quedar idéntico, se tiene que mantener su sacralidad, el director puede incorporar cualquier modificación hasta en los personajes, en el espíritu de la obra, puede hasta re-escribir completamente la obra, pero no puede cambiar el título. El investigador aprecia esta característica como la libertad necesaria de la creación que había soñado el dramaturgo en el periodo de represión en su vida y que deviene definitiva para su obra (Jighirgiu 10).

En una entrevista con el título “Mis raíces están en Rumania y mis alas en Francia” Visniec habla de una etapa esencial en su creación y de su visión artística:

Mi teatro ha pasado por varias etapas. Durante el período en que comencé a escribir teatro fui muy marcado por Ionesco, por Beckett, y me enganchó esta fórmula del teatro del absurdo. No debe olvidarse que

en Rumania, en ese momento, lo absurdo era una realidad. (...) para mí lo absurdo no fue justamente el absurdo estético de Ionesco o de Beckett, era más un absurdo marcado por el grotesco (Jighirgiu, 11).

En sus testimonios más recientes, el dramaturgo habla de su diálogo con al absurdo del mundo actual, con las contradicciones del hombre, escribe sobre momentos y eventos que lo marcaron. Cree en el rol y en el poder del arte de llevarnos a mirar distintamente el mundo y a nosotros mismos, pero, así como contaba en el encuentro organizado con su visita a Montevideo, su intención no es de hacer un teatro didáctico, pedagógico, sino de invitar al cuestionamiento, a la búsqueda a través de historias, de relatos (cf. Visniec, “Encuentro Matei Visniec – Aderbal Freire-Filho en el Galpón”, 19 de setiembre 2018).

Con respecto a la particularidad de la dramaturgia de este autor, tanto como a la relación entre su obra y el espacio histórico-cultural, nos gustaría destacar la caracterización que propone Domnica Radulescu, en su libro *Theater of war and Exile. Twelve Playwrights, Directors and Performers from Eastern Europe and Israel*:

Las obras de Vişniec ilustran en el mejor de los casos el exquisito tejido del carnaval, el humor negro convertido en grotesco, que es representativo de las inclinaciones culturales e imaginarias de Europa del Este; los espacios liminales balcánicos; la neurosis de las fronteras y la fragmentación que conduce a la violencia; todo envuelto en inventiva arquitectónica posmodernista. La creación en “módulos teatrales”, la ruptura controlada de las cuartas paredes, la burla y las ironías oscuras llevadas al extremo de un teatro obsesivamente volcado hacia la exploración de las realidades más duras del mundo, visto por un periodista desilusionado y procesado creativamente por un escritor idealista: todos estos ilustran una estética audaz que intenta despertar al público, al mundo, a la conciencia dormida de aquellos a quienes les han lavado el cerebro las utopías globales o el consumismo imprudente (...) Matei Vişniec inventa una estética teatral incomparable que es al menos tan políticamente relevante como las texturas filosóficas contenidas en su forma intrincada (Rădulescu, 2015, 136).¹³

¹³ La traducción es nuestra del original inglés.

1.2. La poética de Aderbal Freire-Filho como director: entre culturas, historias y palabras, hacer un teatro del presente

Aderbal Freire-Filho¹⁴ es conocido como fundador del *Gremio Dramático Brasileiro* en 1973 y del *Centro de Demolição y Construcción del Espectáculo* (CDCE) en 1989, tanto como por su gran variedad de proyectos teatrales. El director brasileño se distingue por la particularidad del trabajo enfocado en el actor como agente principal del lenguaje y en la transmisión de las ideas del texto dramático, pero también como un artista en búsqueda constante de nuevas formas de teatralidad y escenografía. Participa en varios festivales en Uruguay, Colombia y otros países de América Latina, donde gana diversos premios. En sus experiencias en los otros países, pone una especial atención a las aproximaciones del teatro brasileño y el de los países visitados. A lo largo de su carrera, experimenta con varios lenguajes y proyectos escénicos. El proceso creador para él, constituye una instancia de cuestionamiento del proceso mismo y del aprendizaje personal.

Aderbal Freire-Filho se destaca en una gran variedad de proyectos tanto de televisión, pedagógicas, pero además teatrales. En la década de los ochenta, experimenta con el teatro de calle, con unos montajes interesantes y adaptaciones de Machado de Assis y Carlos Drummond de Andrade. En 1981 hace un montaje de Oduvaldo Vianna Filho con jóvenes actores, que es considerada por la crítica como una nueva y fértil etapa en su carrera, marcada por un equilibrio entre experimentación, exposición clara y un buen manejo del humor. En 1985, junto con el elenco de la Comedia Nacional de Montevideo, dirige el montaje de *Mefisto*, realizando su primer trabajo con un elenco de este país. A finales de los ochenta, retoma un proyecto soñado, el de construir una compañía teatral en el viejo *Teatro Glauco Gill*, que se encontraba desactivado y en ruinas. Es en este contexto, en

¹⁴ Toda la información biográfica consultada en: Enciclopedia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (online): <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18028/aderbal-freire-filho>

1990, que estrena uno de sus mejores espectáculos *Mulher Carioca a os 22 Anos*, con el *Centro de Demolición y Construcción del Espectáculo*. Dicho trabajo constituye una mezcla de teatro épico y otros géneros dramáticos con un lenguaje innovador. El éxito de este espectáculo le vale el *Premio Shell* del año y puede ser considerado uno de los factores de estímulo a la serie de espectáculos que presentó en los años siguientes de la década. Lamentablemente, unos pocos años después, el grupo es expulsado de su espacio, pero el director encuentra la opción del *Teatro Carlos Gomes*, hacia el que será seguido por los actores y donde inicia otra serie de espectáculos y eventos teatrales.

En 1995 pone en escena versiones adaptadas de Luis Alberto de Abreu, Jean-Paul Sartre y Alexandre Dumas. Después de dirigir *El cartero y un poeta*, de Antonio Skármeta, sobre Pablo Neruda, llega a trabajar con artistas internacionales. Pero su actividad no se limita sólo a la dirección de teatro, sino que también se involucra en una variedad de proyectos como trabajos con distintos grupos de teatro y en la dirección de alumnos de escuelas de teatro, así como experiencias de enseñanza a nivel universitario. Es un gran promotor de los autores brasileros y latinoamericanos, pone mucho peso en el análisis atento de los textos y, además de su posición en el proceso creador de cada espectáculo en particular, cree en la importancia del trabajo en forma conjunta con los actores. Siempre le gustó experimentar con varios lenguajes y proyectos escénicos, disfrutando del proceso creador como actividad de cuestionamiento y aprendizaje permanente.

Como director Aderbal Freire-Filho tiene una relación especial reconocida con Uruguay, con la Comedia Nacional y además con el Teatro El Galpón desde los años 80. Entre Freire-Filho y el mundo teatral montevideano tuvieron lugar hasta hoy distintos espectáculos y colaboraciones. Más recientemente, en 2017 estrenó con el mismo Teatro El Galpón, la obra *Incendios*, del autor libanés Wajdi Mouawad, a la que siguió *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* de Matei Visniec en 2018 y en 2019, un proyecto dedicado a los *70 años de Teatro El Galpón* con un homenaje al escritor y periodista uruguayo Eduardo Galeano.

En abril de 1986 Aderbal Freire-Filho es invitado especialmente a Montevideo para realizar un Seminario para Directores. Una gran personalidad del mundo teatral y de radio uruguayo, Rubén Castillo, quien fue el que introdujo al director a la escena montevideana, aprovecha la ocasión para realizar una entrevista más larga, más distendida, que se transformó en el libro *Conversaciones con un director de teatro*. Logramos encontrar el libro y descubrimos desde su apertura la naturaleza de un director humano, modesto, profundo, que ha aprendido de su experiencia que el teatro como parte de su manera de ser es alrededor del dialogo: “Conversar es una manera de estudiar, de hacer reflexiones, de pensar en voz alta, de rehacer conocimientos; uno piensa que tiene cosas fijas, pero la mejor manera de conocer, de descubrir, es dialogar” (Castillo y Freire Junior, 1986, 12). Su compañero de conversación –de dialogo - le propone, por más comodidad, hablar en portugués, pero el director muestra una apertura en la cual nos parece que se basa su capacidad de trabajar por lo menos en dos culturas, de estar, de caminar entre ellas y de crear desde ese lugar, y le contesta:

Este idioma mezclado es mi idioma ahora, el que hablo después de tres meses. Yo creo que lo que podría pasar hablando en portugués sería sentirme raro, con esta mezcla quizás esté más cómodo. No es lo mismo por supuesto tres meses que 44 años. Pero me diste esa libertad y por algo no empecé por usarla. Intente hablar con los actores en portugués alguna vez que me pareció que no habían entendido bien mi “español” y teníamos más dificultades (Castillo y Freire Junior, 12).

Además del diálogo, de la conversación, el teatro es para Freire-Filho el arte que se centra en el hombre, en su imaginación y en su capacidad de crear otros mundos. A diferencia del cine que se basa en la tecnología, al teatro le son suficientes pocos y pobres recursos. Por otro lado, a diferencia de la literatura, el teatro, a través de sus medios de manipulación de la imaginación, de los actores, de los símbolos etc., logra provocar muchos de los sentidos y conmover de manera particular al espectador (14). En una entrevista más reciente Aderbal argumenta que el teatro es un arte del futuro, que así como existe desde siempre, después de la desaparición del cine y de las series, vamos a seguir teniendo el teatro. Además de su no transitoriedad, el teatro es un arte que está completamente vivo, actual, que

desarrolla poéticas escénicas nuevas todos los días, que explora con todos los posibles recursos y que va acompañando la humanidad (Clara, *sarandi690.com.uy*, 8 de mayo 2018). Así como en el centro del teatro se encuentra el hombre, el tipo de teatro que Aderbal considera promover es justamente el que cuestiona al hombre mismo, a la humanidad, es decir, el teatro que habla sobre nosotros. Por otro lado, insiste sobre el rol social que el teatro ocupa en la sociedad. En una época de tanto entretenimiento, el teatro tiene que ser algo más que eso; en poco tiempo todo se va a manejar con aplicaciones, menos el teatro nos dice el director Aderbal en la misma entrevista.

Este director se siente más comfortable en una visión poco común sobre su oficio y habla sobre la invisibilidad de su rol. Al no ser demasiada visible su presencia en el espectáculo es quizás mejor, sostiene él. Se ve como un lector y como traductor de un texto, que después lleva ese mismo texto a compartir con otros lectores: los actores, los escenógrafos, vestuaristas y con los músicos. Juntos encuentran cómo acercar el texto al espectador, cómo dar expresión a ese texto siendo un trabajo en común.

En una de las entrevistas realizada por la revista *Socio Espectacular* y ante una pregunta sobre su metodología de trabajo, Aderbal confiesa que en los principios de su actividad como director, el proceso de traslado a escena y de trabajo con los actores era mucho más extenso de lo que es hoy en día. Cuenta el gran placer que le da el trabajo de dirección, en el cual aunque le gusta experimentar, nunca elige alejarse demasiado del texto. Otro aspecto de su proceso creador es el de las etapas iniciales - el descubrimiento de la coreografía para cada escena, cómo se mueven los personajes, el universo de la historia, los símbolos - son etapas anteriores y son la base de la idea escenográfica:

Quizás un método sea, primero, tratar de reconocer cada escena y buscar una traducción coreográfica para esa escena. Eso me importa muchísimo: cómo se mueven. Porque no hay una escenografía como en el cine... por ejemplo, no está el ómnibus, la casa, la aldea tal o cual, la carretera; no hay nada... Tengo que construir la escena en la imaginación del espectador, porque si el actor está libre, suelto, con esa falsa libertad, eso no alcanza para decir en qué lugar está; por eso la coreografía va a ayudar a decir

dónde y cómo está; puse una bicicleta para que parezca más joven, para que esté ahí en su aldea. Esa coreografía es lo primero que trato de hacer, e incluso me lleva a una escenografía, así reconstruyo coreográficamente, escénicamente, poéticamente... hablo de la poética de la escena, a partir de lo que está en el texto (cf. Mantero y Vidal Giorgi, *socioespectacular.com,uy*, 2 de mayo 2018).

Toda esta etapa se desarrolla dentro de lo que le gusta llamar *atelier*. Es durante los procesos de ensayo que se juntan la traducción del texto, las ideas coreográficas y de puesta en escena, con el dialogo con los actores y los otros artistas. Los ensayos dentro del espacio de *atelier* representan la exploración en conjunto de la expresión de la obra. En este conjunto, a él le corresponde más el rol de facilitador, además de lo que implica el trabajo en relación con las palabras (cf. Mantero y Vidal Giorgi).

La palabra es esencial. En la lectura y en la escritura se trabaja de una manera y para el teatro, de otra. Es la palabra la que toma realidad y para que esto sea posible, para que exprese la vida, necesita de un trabajo particular de parte del actor:

Lo que trato de hacer es eso, que los actores vayan más allá de las palabras, no sólo para que las palabras se tornen más claras, y su sentido mejor conocido, sino también para que salgan de un error, que es muy común en algunos teatros, que es el de un actor que repite lo que dijo el director. Quizás la cuestión más importante para el actor sea olvidar que ya sabía ese texto, que ya sabía esa letra, lo más importante es eso. Es terrible, porque cuando habla en ese momento es como que esa situación, y la acción que la mueve, deben llevarlo a decir esas cosas. Claro, naturalmente, él ya sabe qué cosas va a decir; pero tiene que olvidar (...) que sabe su letra, y descubrirla en el momento (cf. Mantero y Vidal Giorgi).

Además de apropiarse del texto y de la historia, el actor tienen que encontrar la manera de salir de sus hábitos de actuar la emoción o la palabra: “hay que actuar la acción —no “palabrar” la palabra, ni “emocionar” la emoción”. Por otro lado, los actores tienen que aprender a estar presentes. En realidad, lo que dice Freire-Filho es que “los actores tienen que desaprender, para hacerse presentes.” Ser presente es lo más importante para un actor. Eso implica que al hacer una obra de Chejov, por ejemplo, no estoy contando una historia de Rusia de principio de siglo XX, como actor, sino que la estoy viviendo en el presente (cf. Mantero y Vidal Giorgi).

2. La perspectiva de Teatro El Galpón y su elenco

2.1. El Teatro El Galpón y la obra de Visniec

La obra *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* es la primera representación del dramaturgo rumano Matei Visniec en ser conocida por el público uruguayo. Teatro El Galpón es uno de los pioneros del teatro independiente en Uruguay. Se fundó en 1949, durante un periodo de gran bienestar económico del país, lo cual se reflejó en la apertura y la multitud de proyectos culturales, en los que el público contribuyó de forma decisiva. Pero la historia de este grupo se vuelve tormentosa a partir de la dictadura, desde 1973, y sobre todo a partir de su exilio en 1976 hasta 1984, periodo en el cual permanece cerrado en Uruguay. El grupo artístico se dividió entre los que se fueron al exilio a México y los que pudieron quedarse en el mundo teatral del país, integrando otros grupos de teatro; pero todos siguieron luchando por el tipo de teatro en el cual creían. El espacio físico y los recursos de este teatro ocupan un lugar especial en su historia; ha actuado en tres salas distintas y la habilitación de todas fue lograda principalmente gracias a la relación especial entre los artistas y su público. Actualmente, el Teatro El Galpón es uno de los teatros montevideanos más activos y apreciados tanto a nivel local como internacional.

En el mes de noviembre del 2020 aparece, bajo la firma de Carlos María Domínguez, *Dura, fuerte y alocada. La historia del Teatro El Galpón*. En la entrada el mismo director Aderbal Freire-Filho abre la aventura de esta lectura con sus sentimientos y elogios para este teatro y su intensa historia que parece una novela, “una historia real, demasiado real. Humana, demasiado humana”, nos advierte él. Leyendo el libro, con cada página que pasamos, tenemos la sensación de que estamos participando en la historia del Uruguay desde 1949 hasta hoy y de algún modo estamos viviendo de cerca en la construcción de este teatro. Llegamos a conocer cada sala, cada pared, camarín, telón, o su falta, cada alumno, texto, risa, contradicción, clavo enderezado o esperanza. Las páginas de la historia del Teatro

El Galpón están cargadas de personas y personajes fundamentales para el teatro independiente de Uruguay, pero también de América Latina: actores y directores que dedicaron su vida a hacer y enseñar teatro de arte, teatro esencial y necesario para el pueblo latinoamericano y la humanidad en general. También cuenta anécdotas cómicas, otras dolorosas, recuerdos de amistades y separaciones inevitables, momentos de sorpresas y logros inesperados, luchas con uno mismo, con regímenes políticos diversos, con hipotecas, compromisos entre personas dentro del arte, del barrio, del país, de otros países, todas y todos para el teatro y para el pueblo.

Elegimos enfocarnos en dos aspectos que marcan la historia de este teatro y en base a los cuales, encontramos que el texto de *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* y el Teatro El Galpón no llegaron a conocerse por casualidad. Al comienzo buscaba, como fue el caso de muchísimos dramaturgos y grupos de teatro durante los 71 años de su existencia hacer llegar y conocer al público uruguayo y latinoamericano el teatro nuevo, tal como se conocía y promovía en el espacio internacional y que consideró importante acercar al público en su contexto local. El segundo aspecto tiene un fundamento más profundo y otro tipo de misión: los integrantes de este grupo eran testigos y víctimas del régimen dictatorial en Uruguay entre 1973 y 1984. Algunos se fueron del país, otros siguieron tratando de resistir ese régimen, soportaron años de persecución diaria, encarcelamiento, inseguridad y miedo, distancia, hambre y tortura. Todo esto para luego reencontrarse e intentar reconstruir su teatro, vida, camino, misión, cuando regresen años después al Uruguay. Los integrantes de este grupo de artistas se parecen a los refugiados que se vieron obligados a poner en un solo objeto todo lo necesario para un lugar y tiempo desconocidos; son las casas que quedaron en pie bajo la lluvia de atrocidades. Los integrantes de este teatro también supieron que *la palabra progreso* era falsa, sin compromiso, entrega, trabajo, determinación y solidaridad. Hoy vemos en el escenario de la calle 18 de julio del centro de Montevideo la obra *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* y revivimos la historia del Teatro El Galpón.

2.2. Interpretación y apropiación de los miembros del elenco¹⁵

Alicia Alfonso y su apropiación del rol de la madre

La actriz Alicia Alfonso se dedica actualmente al teatro de dos formas: como integrante del grupo actoral fijo del Teatro El Galpón y como promotora dentro del equipo *socio espectacular*. Lleva más de 20 años actuando en diferentes roles y es un gran placer para ella hablar sobre teatro, sobre el trabajo del actor y también sobre el Teatro El Galpón. Confiesa tener un recuerdo muy fuerte de esta obra y que considera este espectáculo el “último gran espectáculo” que hizo El Galpón. Un texto y un autor muy importantes, con una puesta en escena de una simbología muy particular y rica en sus distintas capas simbólicas y de lectura. Reconoce haberse enamorado del rol que hizo en esta obra un poco más que de otros. Dos años después, todavía recuerda los momentos de fuerza que la impactaron.

Conversamos sobre el trabajo que constituyó para ella el rol de la madre y cómo logró acercarse y quedar satisfecha con su interpretación. Sobre este tema Alicia habló mucho y en detalle de lo que fue un trabajo complejo y difícil para ella. Aunque el director le decía que estaba bien, ella sentía que en realidad le decía “Está correcto”, lo que significaba que le faltaba algo. Detrás de la dificultad que vivía se encontraban varios motivos: primero, el personaje era una mujer muy distinta de ella, con una historia, contexto y vivencia a las que Alicia no se había acercado (la guerra, la destrucción de su casa, la pérdida de la familia) y, por otro lado, aunque la noticias sobre esa zona y esa guerra le eran conocidas, le faltaba información sobre cómo eran las personas, las mujeres de ese zona, “¿Cómo caminaba esa mujer?” se preguntaba Alicia. Para superar esas inseguridades, empezó a documentarse mirando películas sobre el espacio geo-histórico-cultural y sobre el periodo de la guerra fratricida a que hace referencia la obra. Fue entonces que entendió que entre la manera en la que ella hacía el rol y la manera de ser de esas mujeres no había ninguna similitud y fue desde ese momento que cambió

¹⁵ La transcripción de la entrevistas puede ser consultada en el **Anexo 1**.

completamente su interpretación y la carencia se transformó en ejercicio cada día más satisfactorio.

La experiencia del encuentro con el director Aderbal Freire-Filho la califica como importante en su camino profesional, que tuvo la oportunidad de crecer como actriz y de formar parte de un proyecto tan complejo cómo fue este espectáculo. Al director le aprecia la perseverancia en encontrar en cada actor la mejor versión para su rol, la inmensa imaginación y creatividad para la creación del universo del texto.

Con referencia a la recepción de parte del público montevideano, la imagen con la cual ella se quedó es que aunque no fueron muy numerosos los espectadores reconocieron la calidad de este espectáculo. También hace mención a que el público que asistió era en general de “personas de teatro” y que por la complejidad del espectáculo era necesario un trabajo de decodificación y entrega quizás no muy fácil y para el cual no todo espectador está dispuesto hacer.

Finalmente, señaló que la experiencia de la obra y de su rol logró acercarla con más cuerpo también a una problemática local, a las madres uruguayas que todavía buscan a sus hijos desaparecidos en el período de dictadura que marcó la historia local y regional.

Federico Guerra y las dificultades de construir intimidad

Federico Guerra es actor, pero experimenta también con la escritura y la dirección teatral de modo que en el 2011 ganó el *Premio Florencio Revelación* con su obra *Snorkel*. Es compañero de Alicia Alfonso en el grupo de *socio espectacular*, pero el proyecto con el cual actualmente está muy entusiasmado es el local *La Cretina* en el cual se entrecruzan teatro, poesía, música y artes visuales con la comida y el brindis. Este espacio cumplió en noviembre de 2020, dos años de actividad.

Empezamos nuestra conversación con el tema del cruce de culturas en la creación de este espectáculo en particular. Federico confiesa no haber pensado en la complejidad de esta experiencia y este encuentro le ofrece la posibilidad de recordar la buena comunicación y colaboración del trío formado por el dramaturgo, el director y el elenco. La perspectiva de la experiencia de Federico es por un lado la del actor y por otro, inevitablemente, desde la mirada del director.

Uno de los puntos principales de la conversación fue alrededor del trabajo y el desafío del papel del hijo, personaje que sostiene gran parte de la obra, que mueve a otros personajes y que está llevando una fuerte lucha entre la guerra, la vida y la muerte. El actor cuenta que necesitó de una investigación para poder entender lo más que pudo cuál era y de dónde venía el enojo de su personaje en su contexto. Por otro lado, desde el punto de vista técnico, presentaron grandes desafíos los parlamentos muy cargados emocionalmente y la concomitancia con los gestos y la utilería indicados por la puesta.

Un punto consistente en nuestra conversación fueron también algunos elementos del espectáculo, que desde su punto de vista, no contribuyeron a un mejor éxito con el público montevideano. Uno de ellos fue el escenario y sala demasiado grandes para la particularidad del texto, el actor sintió que gran parte de la interpretación no se podía percibir por el espectador dada la distancia y el espacio demasiado amplio y consideró que, quizás, se podría haber disfrutado más la cercanía con los personajes, sentir al fantasma rodeándote o el espacio de la historia, estar en la casa quemada con los actores a la mesa. La obra se podría haber disfrutado más en un espacio más íntimo, según él. En la historia de la hija, desde su perspectiva de director, nos confiesa que habría quizás elegido otras opciones para la representación de los personajes, un nivel más elevado de violencia y le habría gustado que funcionaran más eficientemente los momentos cómico-grotescos.

Una tercera temática de la entrevista fue sobre la inserción de este espectáculo en el teatro contemporáneo en Uruguay. Le parece muy interesante y

apasionante la imaginación del director Aderbal Freire-Filho, su capacidad y ambición de introducir y manipular objetos en el escenario. Tiene presente todavía cómo los objetos pequeños tomaron vida e ilustraron universos en el escenario durante el procesos de creación del espectáculo.

Finalmente el actor Federico Guerra señala que el espectáculo fue muy disfrutado en su creación, la experiencia de haber trabajado y haber sido reconocido su esfuerzo por Aderbal, es un importante logro profesional y artístico para él. Por otro lado, le habría gustado que el público hubiera apreciado más este espectáculo.

Estefanía Acosta y la voz de los desaparecidos

Estefanía forma parte del elenco del Teatro El Galpón desde 2003 y nos cuenta que su aventura con el teatro empezó desde muy temprano, cuando tenía trece años. La actuación es la gran pasión de Estefanía. Su tiempo y dedicación los dedica también a la psicología, ya llevando quince años de actividad clínica. Para ella estos dos mundos son muy cercanos, los dos tratando con las historias de seres humanos, algo que es fascinante para ella.

El primer recuerdo de este espectáculo que aparece en nuestra conversación es el del proceso de la creación, que la marcó por su intensidad, por el número de horas de trabajo, pero además por el nivel emocional. Desde el principio, para ella como para el grupo del Teatro El Galpón, esta obra estaba muy relacionada con la problemática local de los desaparecidos del periodo de la dictadura, hasta el punto de que ella sentía que “estábamos trabajando para la búsqueda de los desaparecidos, en la impotencia, la desesperación, la impunidad... estábamos muy comprometidos desde ese punto de vista”. Siguiendo este aspecto, la historia de la obra no se ubica realmente en ningún lugar específico, sino en cualquier lugar del mundo, toda la humanidad está marcada por guerras de distintas formas y todos los seres humanos conocieron en algún momento de su vida la experiencia de la guerra, la pérdida, la búsqueda incesante.

En el espectáculo, Estefanía encarna el rol de la hija, un personaje misterioso también, que a diferencia del hijo, se expresa extremadamente poco a través de palabras, sino más bien por silencios y cantando “en voz baja (...) una canción que viene de lejos y cuyas palabras son incomprensibles” como indica el texto. La actriz nos cuenta la experiencia como desafiante por el hecho de encontrar, de construir y de lograr contar y transmitir la historia de este personaje en la ausencia de las palabras. Ella imaginó una posible historia de esta hija y le agregó ciertos elementos, como por ejemplo una reguera discreta para mostrar un rasgo de la tortura que ella había imaginado. El director dedicó especial importancia en ayudarla a desarrollar la construcción del personaje en el silencio, lo que fue una ocasión innovadora para la actriz. El ejercicio de salida del cliché de la imagen de la prostituta y tratar de mostrar la torpeza de esa mujer en ese contexto, fue también parte importante del proceso de creación de este personaje. Si por un lado la dirección estuvo bien clara y precisa, por otro exigió la contribución personal, individual en la construcción del personaje y del espectáculo en su conjunto. La actriz tuvo la libertad de encontrar la canción que consideró como parte de su lenguaje y de su historia, que llegó a ser “*Panambi vera*” (“Mariposa brillante”) – una canción en el idioma guaraní. El motivo de esa elección fue dual, por un lado, la contribución del compañero paraguayo asistente de dirección Arturo Fleitas y por otro, porque el idioma guaraní le ofrece a la actriz la sensación de lejanía, de un mundo que desconoce, pero también de una cierta cercanía en la situación de soledad, de incomprensión, de efímero, de inocencia frente a la crueldad - sensaciones que espera poder haber transmitido a través de su canto suave y de esa canción en particular.

El trabajo de creación desde sus primeros ensayos y hasta la última representación, queda en la memoria de la actriz como una experiencia única. El encuentro con el director Aderbal Freire-Filho lo vivió como una clase constante de actuación y de teatro, la fascinó la experimentación con los objetos, con los gestos, con la sincronización de reloj, pero además, con el proceso creador en común. Ella cuenta que fue la primera experiencia en la cual estuvieron todos los actores

presentes en todos los ensayos y que durante la representación estaban en el escenario acompañando con sus energías el desarrollo del espectáculo en cada momento de su duración, tarea a veces agotadora, pero única.

Llegando a la problemática de la recepción, la perspectiva de Estefanía sobre el bajo éxito del espectáculo se basa en la construcción del texto y también de la puesta que presentaron un nivel de complejidad más elevado y también cierta extrañeza para el público uruguayo. Fue claramente una experiencia de aprendizaje para todos los actores y una carga de mucha emoción y pasión por el teatro.

2.3. La traducción como apropiación del texto: entre el lenguaje cotidiano de la oralidad y la extrañeza del lenguaje poético. Diálogo con Laura Pouso¹⁶

El viaje por del mundo teatral para Laura Pouso empezó cuando tenía 12 años con distintos talleres, después con la carrera de actuación, producción y traducción. Su vida profesional se divide entre la docencia en el campo de la comunicación organizacional, distintos talleres de teatro y la traducción de textos del francés al español uruguayo.

Del mismo modo que el elenco que participó de este espectáculo, la traductora también colaboró con el director Aderbal Freire-Filho y Teatro El Galpón para un espectáculo anterior, *Incendios* de Wajdi Mouawad en el 2017. Al inicio del trabajo con el texto de Matei Visniec, el grupo se había encontrado con una traducción de la obra por Evelio Miñano, profesor en la Universidad de Valencia. Como la versión del idioma español no coincidía con la del uso local, se necesitó otra traducción y acá intervino la traducción de Laura Pouso.

¹⁶ La transcripción de la entrevista puede ser consultada en el **Anexo 1**.

El primer encuentro con el texto en francés fue particular, la de un extranjero con otro extranjero en el medio de un idioma también extranjero para los dos. Laura caracteriza el uso del lenguaje de Matei Visniec en francés como acertado y peculiar a la vez, sobrio, directo, muy particular, naturalmente un poco rígido, siendo para él una lengua adquirida a una edad adulta, pero en la cual transpone su universo imaginario, creador, en el cual se siente la presencia de un otro universo lingüístico. Por ser una lengua de creación, este escritor la usa como materia, la moldea y construye con ella los personajes, los mundos, dice Laura y fue un trabajo fascinante traducir este texto. Además, sostiene que su lenguaje particular es la firma de este escritor y que trató en todo lo posible de respetar ese detalle en su versión, porque forma parte del universo dramático del autor. Desde el punto de vista de la historia, aprecia la escritura de los personajes de los padres, tanto la madre, como el padre, y le parece que las actuaciones de los actores que los encarnaron lograron transmitir la intensa carga emocional que proponía el texto. Encuentra fascinante y excepcionalmente hábil la construcción de todo el texto, de las historias que cuenta y el modo en el cual lo hace, la perspectiva crítica que propone sobre la humanidad y sus laberintos. Considera que es un tipo de teatro necesario y recomienda volver a representar textos de este autor en Uruguay.

Conversamos sobre un detalle nada menor, el del título. La versión de la traducción al español que había compartido el autor contenía la palabra “progresas” y no “progreso” como llegó a tener finalmente. Colaboraron junto con el director y lo convencieron al autor también sobre la necesidad de ese cambio para el mensaje del texto y para no desfavorecer la escena en la cual aparece esta palabra, también ahí se realizó una adaptación para poder utilizar la palabra “progreso” en lugar de “prograsa”. En este contexto, la traductora argumentó a favor de una traducción teatral del texto dramático, considerando muy buena la otra traducción al español, pero en la que se sentía que había sido hecha en forma literaria y no teatral. El texto de teatro tiene que tener oralidad, los personajes tienen que hablar como hablan los espectadores. En este caso puntual, ella ejemplificó sobre el manejo de un cierto equilibrio que tuvo que tener en cuenta entre el lenguaje cotidiano para los

uruguayos y uno que necesariamente tenía que crear la sensación de extrañeza y de lejanía.

La colaboración con el director no se limitó a la de traductor, sino también de “dramaturgista”. El director la invitó en dos instancias a acompañar los ensayos y presentar sus dudas y opiniones sobre dónde habían llegado con la construcción del espectáculo. Del mismo modo que los actores, considera el trabajo con el director Aderbal Freire-Filho como un aprendizaje constante, colectivo y profundamente artístico. Le reconoce también la gran habilidad de manejo de los espacios de escena amplios, considerando la elección de la escenografía adecuada para el texto y, por otro lado, felicita la elección de este texto para trabajarlo con el Teatro El Galpón. La relación entre el Teatro El Galpón y este texto lo encontró como un hecho especial - el teatro logró agregarle su historia fuerte y muy cargada y representarlo de manera particularmente emocionante y conmovedora.

3. Contextualización y acercamiento a la obra *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*.

3.1. El contexto de la obra dramática original y los Balcanes o el "barril de pólvora" de Europa

La Península Balcánica se ubica desde el punto de vista político-geográfico en el sureste de Europa, siendo una zona con larga historia conocida de más de 2000 años y donde las maravillas de la naturaleza y las poblaciones se entrelazan de forma colorida, diversa y compleja, generando idiomas, culturas y religiones. Más recientemente, en las últimas dos décadas, el mapa étnico de los Balcanes ha experimentado variaciones dramáticas como resultado del surgimiento del concepto moderno de estado-nación, que ha llevado a la movilización de las poblaciones y la homogeneización étnica. Hasta el siglo XVIII, dentro de este espacio hubo una mezcla de varios grupos etno-lingüísticos, culturales y religiosos. Actualmente, el mismo espacio se encuentra estructurado étnicamente de manera relativamente heterogénea, produciendo el desarraigo y reubicación de millones de personas para corresponder a la reconfiguración del mapa de esta zona desde su versión imperial a la del conglomerado de naciones (Biondich, 2011, 5). Además, en un estudio reciente, Connelly sostiene que: “tan pronto como los patriotas crearon los idiomas nacionales, el nacionalismo mismo se convirtió en el idioma de la política, y nadie que quisiera el poder podría evitar hablarlo, ya sea que se llamen ellos mismos liberales, fascistas o comunistas”¹⁷ (2020, 26). Sin el esfuerzo de los nacionalistas, es muy probable que esta zona todavía hubiera vivido en estados multinacionales sin fronteras entre lenguas, culturas o religiones, y estas poblaciones habrían permanecido indiferentes al nacionalismo. Habría que recordar que la identidad

¹⁷ “as soon as patriots created national languages, nationalism itself became the language of politics, and no one who wanted power could avoid speaking it, whether they called themselves liberal, fascist, or Communist.”- Texto original. La traducción es nuestra.

nacional es un concepto aprendido y no un hecho natural, y las fronteras no son más que líneas trazadas en el suelo (Connelly, 26).

Llegando más recientemente en la historia al año 1989, que marca el comienzo de la disolución de un tipo de sistema y régimen político, social y económico y el avance de otro, uno de los problemas que observan aquí Biondich y Gallagher es el hecho de que el aparato del antiguo sistema permaneció inquebrantable en el umbral de este pasaje y, además, persistió en los años siguientes. Biondich llama la atención sobre la desorientación y división de las poblaciones tanto ideológica como étnicamente y también sobre la mezcla entre ellas (194), mientras que Gallagher enfatiza los graves problemas económicos y el deseo inescrupuloso de la clase política de mantenerse en el poder (2003, 1-2), como un entorno favorable a la explosión balcánica a principios de los años noventa. De esta manera, la situación particular de este bloque de estados frente al colapso de un régimen político y económico centralizado, en el que las iniciativas y los movimientos ético-nacionalistas habían sido aplastados o más bien silenciados, era frágil para su encuentro con el futuro. Los políticos de la transición en esta área eran del tipo de políticos oportunistas, los mismos del antiguo régimen que luchaban por el mantenimiento del poder en el nacimiento del nuevo. Como los intereses no eran encontrar la reconfiguración de estos países y de sus economías sujetas a otro tipo de sistema y como los recursos propagandísticos del antiguo régimen se basaban en una ideología ahora eliminada, los políticos sustituyeron la ideología de partido por fórmula nacionalista, alimentando a estas poblaciones con odios interétnicos para distraer de los problemas reales, los económicos y políticos (Gallagher, 1-2). La documentación resultante de las investigaciones y testimonios registrados por el **Tribunal Penal Internacional para la ex Yugoslavia** iniciada por las **Naciones Unidas** en La Haya muestra que la guerra en la ex Yugoslavia no fue el efecto de "antiguos odios étnicos", sino la maniobra de una élite política "que buscaba realizar proyectos nacionalistas invocando la política simbólica para

movilizar a sus poblaciones en un momento de crisis sistémica. Estas élites tomaron decisiones conscientes que condujeron a la guerra” (Biondich, 243).¹⁸

Varios conflictos ocurrieron en la ex Yugoslavia entre 1992 y 1996, pero la culminación de este conflicto entre sus poblaciones se produjo en la zona de Bosnia, donde alrededor de 1,8 millones de personas fueron desplazadas en estos años y casi 100.000 personas asesinadas, llegando así a lo que se ha llamado "limpieza étnica". Las personas de esta zona, que no pertenecían a la nacionalidad serbia solamente podían dejar la zona si aceptaban abandonar su hogar de forma voluntaria y permanente. De este modo eran declaradas no peligrosas, ni sospechosas de posibles delitos. Tuvieron que solicitar su baja del registro municipal y cesión de sus bienes muebles e inmuebles, quedando así las casas y apartamentos vacíos, los bienes muebles estaban almacenados en unos galpones destinados a ese propósito. Los civiles musulmanes fueron considerados automáticamente miembros del grupo paramilitar bosnio y hechos prisioneros. Algunos simplemente huyeron sin llevar a cabo los procedimientos y otros se declararon leales al régimen de los serbios de Bosnia para evitar la "reubicación". Los informes que contienen detalles de estas acciones muestran que las familias que se declararon leales también fueron asesinadas y de todas las casas musulmanas se robó todo lo que se pudo (Biondich, 217-218). Una vez en los campos de concentración, los detenidos eran privados de sus documentos de identidad y dinero u otros bienes y estaban sometidos a un régimen basado en golpes, torturas, violaciones, hambre, enfermedad, miseria; vivían amontonados y ocasionalmente se les hacía recostarse sobre el asfalto caliente durante unas horas y cantar canciones nacionales serbias (220). Los miembros de la policía de los serbios de Bosnia eran generalmente jóvenes de entre 20 y 35 años, agentes de policía en activo o en reserva sin antecedentes destacados. Algunos fueron impotentes ante acciones terribles, otros fueron puestos como guardias, mientras que otros no tuvieron impedimento en cometer e iniciar crímenes

¹⁸“who sought to realize nationalist projects by invoking symbolic politics to mobilize their populations in a time of systemic crisis. These elites made conscious decisions leading to war.”- texto original. La traducción es nuestra.

y atrocidades; muchos de ellos continuaron como miembros de la policía en los años que siguieron a estos conflictos hasta la edad de jubilación (Biondich, 222).

Los Balcanes sigue siendo un espacio complejo y problemático en muchos aspectos: el crimen organizado y la corrupción siguen íntimamente ligados a la seguridad, las fronteras, la debilidad de los estados y la sociedad civil, a lo que se suma un nacionalismo que aún está presente y que no debe tomarse a la ligera, ni despreciarse. Esta área se encuentra actualmente en el contexto del acuerdo de paz firmado y gestionado externamente, con ciertas regiones bajo administración y supervisión internacional. (Biondich, 251).

En 2019 visitamos una parte de la zona de la ex Yugoslavia: Zagreb, la capital de Croacia, Mostar, una de las ciudades más afectadas por la guerra de Bosnia y Sarajevo, la capital conocida como el sitio del asedio más largo de la historia moderna. Tras una simple visita, determinadas experiencias concretas pueden quedarse con nosotros durante mucho tiempo, por el impacto que nos deja, por las dudas que quedan sin responder. Por otro lado quizás, por la alegría de ver la vida resistir, renacer y continuar después de semejantes atrocidades, que ni siquiera sabemos muy bien cómo llamar para poder describir y abarcar todo lo que fueron los años 90 para estas personas y ese lugar en el mundo. Una visita a un museo nos acerca a objetos que pertenecieron a algunas de las víctimas de distintas atrocidades, un paseo entre los edificios casi instintivamente nos hacen caer al suelo o buscar refugio, una sonrisa generosa en un rostro triste nos hacen reconocer también el otro lado de lo que es un ser humano.

3.2. Sobre el texto de *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa. Entre la vida y la muerte. La distorsión del absurdo como salida expresiva*

La obra nos hace conocer a una pareja de refugiados que regresan a su pueblo después del final de una guerra. A su regreso, encuentran su casa y pueblo arruinados. Sus vidas se dividen entre la reconstrucción de la casa medio quemada y la búsqueda de los restos de su hijo muerto en la guerra. No sólo las casas están en ruinas, sino que también las personas que viven en ellas: algunos hundidos en la desesperación y otros en la complicidad con una comercialización sin límites. En este contexto, aparece también y en forma grotesca la hija de dicha pareja que ejerce la prostitución en los países de Europa Occidental.

En su libro *Atrás de la puerta. Sobre Alegoría, metáfora y símbolo en el teatro de Matei Visniec*, Cristina Bîndiu describe esta pieza como grave, donde la frontera entre la vida y la muerte está borrada. En ese pueblo de la ex Yugoslavia, a la que vuelven los refugiados, casi todos tienen un hijo muerto y tirado en alguna fosa común, que quieren encontrar para enterrar a sus muertos con el ritual que corresponde, “para que de ese modo ofrecer tranquilidad al alma atormentada” (Bîndiu, 2015, 35). Pero no solamente los hombres que necesitan ser encontrados y enterrados, también el perro del hijo ladra desde el pozo hasta que es encontrado y enterrado dignamente, también los restos de objetos pertenecientes a los hijos muertos y desaparecidos llegan a ocupar el lugar de los cuerpos y son enterados para devolver el equilibrio entre los mundos. El sentido metafórico, dice Bîndiu, no sigue solamente el tema de la comunicación entre los dos mundos, sino también el del destino de la humanidad marcado por la agresividad, la guerra, la pérdida, un destino que los seres propios humanos escriben. La tierra de la ex-Yugoslavia tiene varias capas de muertes de aproximadamente treinta nacionalidades y como “cansada de tanta muerte, se rebela y se abre casi sola y escupe incesantemente

huesos, botas y cascos, como una exhortación a la reconciliación, a la comprensión, como diciendo “¡Paren! ¡Es demasiado!” (Bîndiu, 35). Sordos a los reclamos de la tierra, algunos de los sobrevivientes transforman la muerte y el dolor en negocio – el Vecino nuevo trata de vender todo lo que puede, hasta los huesos que las familias retornadas puedan enterrar, o la Loca del pueblo que especula con la información sobre dónde pueden encontrarse restos de los hijos – una sociedad en la que cualquier resto de humanidad se ha perdido y nos hace pensar que tal vez en la muerte se está mejor: “Los muertos no se pelean entre sí, sino que se ayudan, se ríen juntos, cantan, disfrutan de la muerte, del paso de las estaciones ...”(35-36).

En el estudio introductorio a su traducción, Evelio Miñano dice que a través del texto de *La palabra...*, Visniec nos abre un viaje a la realidad de una guerra contemporánea, con su crueldad y tensiones, en el cual el autor hace uso de la fantasía y el absurdo para fortalecer este retrato. Miñano resume este texto como un abrazo entre lo artístico y lo racional:

La distorsión por la fantasía y lo absurdo, por la irreal reunión de muertos y vivos, las dudas sobre la realidad o fantasía de lo que vemos en algún momento, nos inducen como lectores o espectadores a un trabajo de reconstrucción de la realidad, que llama a nuestra propia fantasía, creatividad y sentido crítico. Sin olvidar que la risa nos libera momentáneamente del horror que vemos, más cuando cesa o se matiza por la amargura que la acompaña, nos hace añorar poder reír libremente para siempre. Algo que no podemos conseguir, como se encarga este autor de mostrarnos, por el peso de la realidad en que vivimos, pero que sí podemos convertir en una mayor lucidez (Miñano en Visniec, 2013, 54).

En 2016 Matei Visniec publica el libro *Trilogia balcanică (La trilogía balcánica)* en una de las editoriales más reconocidas en Rumania. La trilogía está formada por *El sexo de la mujer - campo de batalla en la guerra de Bosnia*, *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tan falsa* y *Occidente Express*, a las que se agrega un texto sobre un tema más reciente, *Migraaaaantes o demasiados en el mismo barco*.¹⁹ El libro empieza con una corta introducción del autor, que lleva el título *Sobre el enigma llamado hombre* que contextualiza el nacimiento de

¹⁹ La traducción de los títulos son literales con respecto a sus versiones en rumano.

estas obras. La raíz común de ellas se encuentra en la actividad periodística, en su materia y en su angustia, dice Visniec. Entre los años 1992 y 1996, él trataba casi diariamente con el conflicto interétnico y el asedio de Sarajevo, transmitiendo noticias, análisis, comentarios y entrevistas sobre estos eventos a través de Radio France International. Fue en ese periodo que recuerda haber pasado por un sentimiento extraño de mezcla de furia e impotencia, su trabajo le parecía insuficiente y empezó a dudar de su función como periodista, que veía como la de alguien que no asumía ningún compromiso en la “deviación de ningún bala” y que siempre llegaba tarde a los lugares donde debería haber estado a tiempo para poder hacer algo. Fue en ese punto que el escritor Matei Visniec tuvo la idea de escribir “una obra de teatro sobre la barbarie moderna, sobre la toxicidad de los impulsos nacionalistas, sobre el mecanismo por el cual la gente normal se convierte en bestia de un día a otro”²⁰ (Visniec, 2016, 8). Aunque es consciente de que sus obras no van a “desviar la bala”, señala que lograba crear debates más largos que sus materiales periodísticos y eso piensa que es ya un paso adelante. Eligió escribir sobre los Balcanes porque los tuvo y los tiene como “materia” más cercana, pero se pregunta “¿No serán los Balcanes un espejo del mundo entero?” Si le parece que inevitablemente su actividad periodística lo lleva ver el mundo como al borde del abismo, su visión artística le hace acordar la fragilidad de la humanidad y tratar de creer que todavía hay una luz al final del túnel. Su dualidad, de periodista y escritor los compara con la bien conocida imagen de las dos caras del teatro, una triste y otra alegre.

²⁰ Traducción nuestra del texto original rumano.

3.3. La recepción del espectáculo en Montevideo: el público, los medios y la crítica

El público a la salida del estreno se mostró realmente impresionado por el espectáculo. La institución del Teatro El Galpón realizó un video corto con las primeras palabras de algunos espectadores, material que puede visualizarse en la plataforma YouTube bajo el título *La palabra progreso Dice el público* publicado el 22 de mayo de 2018.

Entre las opiniones de los espectadores, citamos: “Una maravilla. ¡Esto es teatro!”, otro lo considera “Un teatro impactante” y que habla de cosas importantes de nuestro tiempo, con “una temática potente”. Otros espectadores hacen directamente referencias elogiosas a las actuaciones, a la escenografía, a la puesta y la dirección, apreciando la obra como “dura, pero muy buena”, “un espectáculo cien por ciento recomendable”. El profesor y crítico de teatro Roger Mirza dice: “Misterioso al principio, con tendencia expresionista, con imágenes y una realidad terrible, que está muy bien dada además.” Otra espectadora considera la obra como “Muy distinta y emocionante.” La dramaturga Raquel Diana va hacia el significado profundo de este espectáculo y reflexiona de la siguiente manera: “Esta suerte de integración de almas y de ideas y de esperanzas que tenemos con él y con otros teatros de nuestra América y del mundo. Cuando se producen este tipo de encuentros, hay espectáculos así, que nos roban el alma y que están un poquito más allá de lo que solemos hacer, porque tienen ese plus de ir más allá de las fronteras y de los tiempos”. Finalmente, un espectador fuertemente tocado por varios de los elementos del espectáculo, siendo el primero que menciona también el ámbito musical, concluye: “Hay que verla de nuevo”.

Para poder acercarnos a la recepción del público de forma más objetiva, nos hemos dirigido también a los comentarios de espectadores en el sitio *www.cartelera.com.uy*, el lugar virtual que contiene una selección de la oferta cultural en Uruguay. Los comentarios encontrados son 27 de los cuales 16 son

positivos y 11 negativos. Pero además de la apreciación cuantitativa, importa el aspecto cualitativo en varios sentidos, lo que nos permite comparar las perspectivas del público con las de los actores y con las nuestras en el análisis del espectáculo. Con este fin, hemos seleccionado los siguientes ejemplos:

“Me pareció excelente. La puesta en escena, muy creativa. Aporta en todo sentido a la reflexión. Puntualmente a conocer más sobre la historia de Yugoslavia (vine a buscar información), nuevamente el capitalismo con "todo está a la venta" permeando hasta aquellos q vivieron otros valores. El humor en su justa medida para "aflojar". Es una obra dura y muy necesario ver.”

“Muy buena!!! Me gustó y emocionó mucho. Hay personajes que llegan hasta los huesos. Es cierto que puede resultar algo densa pero es que el contexto de la obra es fuerte. Es una buena obra de Teatro, un lindo teatro con buenos actores para llenar el alma.”

“Obra dura! Pero teatro del puro! Este director es un capo, mal! Después de haber estado en la marcha, ver esto a la semana fue removedor. El juego con las sillas y los pozos es impresionante. Federico Guerra despegado, tiene momentos zarpados. La escena de los huesos con Tenuta y Guido es la mejor de la obra, impacta. Es cierto que se hace un poco larga, pero al final más que nada, cuando vuelve la hija, porque uno piensa que ya terminaba y retoma con eso. La escenografía (que es lo que estudio en emad) me encantó, simple pero contundente!”

“Larga. Interminable. Más de dos horas de puro sufrimiento. El protagonista, un muchacho q no recuerdo su nombre: vacío. Le queda inmenso el personaje. La obra gira siempre en torno a lo mismo, creo que es una falla de la traducción, un drama obvio con actores arrastrando sillas y manteles. En síntesis, un bodrio pretencioso. La gente que estaba a mi alrededor, todos dormidos”

“No me gustó. Muy larga, lenta, repetitiva, predecible, aburrida. Es una lástima, porque los actores que tiene la obra, son excelentes, y en esta obra, no pueden lucirse.”

“Me aburrí. Muy larga, y no se escucha bien lo que dicen algunos intérpretes entonces eso hace que no prestes tanta atención en las palabras y te vas desconectando y aburriendo. Guido siempre haciendo lo mismo en todas las obras. La obra es predecible desde el momento cero, dos horas hablando del pozo del pozo. Levanta un poco en el momento del cabaret francés y nada más. Bien la escenografía, la música no tiene nada que ver, el texto lleno de redundancias que deberían haber recortado. Hubieran seguido haciendo

Incendios, esa sí estaba bien. Esto es como más de lo mismo pero mal hecho. Perdón la franqueza, pero para esto existe este espacio, para expresar libremente la opinión. Una pena porque el galpón es un teatro que a veces hace buenas cosas.”

Las conclusiones cualitativas a las cuales llegamos nos llevan a decir que coinciden en mayor parte también con la perspectiva expuesta por los actores en las entrevistas: la consideran una obra larga (el espectáculo tuvo una duración de 2 horas) o que la obra no corresponde al género de teatro de entretenimiento, que sin embargo presenta una historia fuerte y emocionante, que llama a la reflexión, que quizás necesite ciertos conocimientos previos, en una puesta en escena creativa, compleja, sensible, para la cual el espectador necesita estar dispuesto. También se deduce de los comentarios, que el público que apreció positivamente el espectáculo fue el más cercano al arte teatral.

La presencia en la prensa no fue muy densa, se destacan las entrevistas con el director alrededor de la fecha del estreno (*socioespectacular, radio sarandi690, tv show, radio clásica, radio carve 850*), algunas publicaciones anuncian el estreno o la presencia del espectáculo en el Teatro El Galpón, junto con la corta descripción ofrecida en la cartelera:

En esta obra se cuentan las vicisitudes por las que pasa una pareja de refugiados al regresar a su país de origen, devastado por una guerra civil reciente, para encontrar el cuerpo de su hijo fallecido en la contienda. Aunque no hay referencias precisas, la historia alude indirectamente a las guerras de los Balcanes que supusieron la desintegración de la antigua Yugoslavia. La memoria histórica, la reconciliación nacional, son tratados mediante un lenguaje dramático en que coexiste lo real y lo fantástico, el horror y la risa. (www.cartelera.com.uy, sin fecha)

La página de internet *cooltivarte.com* agrega un corto resumen sobre el autor y otro sobre el director. El artículo en línea con el título “La crueldad de la guerra”, con fecha del 12 de mayo de 2018 del periódico *La Diaria* cuenta un poco más sobre la expectativa de la obra: “esta puesta vuelve sobre las implicancias del conflicto en lo que tiene que ver con los vínculos (como en *Incendios*), y por eso, además de exploraciones asociadas a la memoria, la obra profundiza en la crueldad de una

guerra entre hermanos”. También se refiere al entorno dramático del autor y la intención de este texto:

El autor admite que cuando se acercó a Eugène Ionesco, descubrió “una herramienta extremadamente eficaz de lucha en contra de la opresión, la estupidez y el dogmatismo ideológico”. Y por eso, además de homenajear a su compatriota, la obra problematiza los nacionalismos nocivos, la maquinaria de los totalitarismos, y ciertos desmanes del consumismo (*ladiaria.com.uy*, “La crueldad de la guerra”, 12 de mayo 2018).

Un mes después, con fecha del 26 de junio, la página en línea *Subrayado* dedica una entrada sobre el espectáculo a la que agrega después de la descripción genérica, una declaración del director Aderbal Freire:

Entonces me puse a pensar en las posibilidades de calificación de esa obra de teatro, las muchas gradaciones entre realismo y absurdo. Y me dije que percibo cada vez menos cuál es la diferencia entre lo real y lo absurdo en el mundo de hoy, mirando bajo tierra las muchas capas de muertos en las guerras bajo la paz aparente. Me dije más: no es posible explicar o resumir una obra de teatro. Sé que esa obra maestra, que habla de guerras fratricidas, de las distancias que pueden existir en una misma mesa, que indaga dónde puede estar la felicidad, que todavía cree en las utopías, que sabe que “no se compra vida en el supermercado”, es una obra de extraordinaria fuerza. Es un teatro contemporáneo en su contenido y en su forma, un texto potente, bello y que reconoce las posibilidades ilimitadas de la poética de la escena. (*www.subrayado.com.uy*, 26 de junio 2018).

Durante nuestra investigación, hemos logrado encontrar tres entradas en línea de crítica sobre este espectáculo: una más amplia realizada por Yamandú Marichal en *www.carve850.com.uy* el 7 de junio que lleva el título “<<La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa>> de Matei Visniec”, otra en *www.brecha.com.uy* el 15 de junio en el artículo “El individuo en transe” que incluye un párrafo con observaciones de Álvaro Loureiro. El espectáculo tiene una última representación el 18 de setiembre de 2018 en presencia del autor, ocasión en la cual le es otorgado el Premio San Felipe y Santiago por el aporte cultural de esta obra a la historia local. El día siguiente se organiza un encuentro con el autor Matei Visniec y el director Aderbal Freire-Filho en el mismo Teatro el Galpón. Después de este evento, en el 21 de setiembre, Débora Quiring publica en

www.ladiaria.com.uy una entrevista individual “Con Matei Visniec” y un artículo más amplio sobre la obra “El dramaturgo rumano Matei Visniec y su apuesta al espíritu crítico”.

Realizamos aquí un resumen²¹ de los puntos clave de estas críticas y empezamos con la de Yamandú Marichal que contiene un párrafo corto y una elaboración en formato audio en la página mencionada anteriormente. Marichal construye su crítica en tres partes, la primera la dedica al autor, apelando a la “esencia rumana” y a la “mezcla de culturas” que le son ya reconocidos dice el crítico. Le parece que presenta un drama de un mundo marcado por las “frecuentes manipulaciones y humillaciones” a las que está expuesto el hombre y a través de esto comparte su “preocupación y dolor” ante este mundo. Por otro lado le reconoce al texto la dimensión surrealista a través de los elementos contrastantes y absurdos de sueño y realidad, verdadero y fantástico, irreal y real, los que refuerza la exigencia de reflexión de parte del espectador. Una segunda sección se refiere al trabajo “meditado” del director en la creación del juego escénico y de los cambios de clima. Aprecia el apoyo ofrecido a cada actor y le reconoce la habilidad y sensibilidad para “encarar esta forma de la tragedia” con creatividad y precisión. Finalmente, el crítico menciona el trabajo de cada uno de los miembros del grupo artístico como partes de la creación de este espectáculo, así como apreciaciones sobre los actores. Álvaro Loureiro en su párrafo dedicado al espectáculo *La palabra progreso...* aprecia desde su inicio la ironía del título y la relaciona con “las innecesarias guerras que destruyen territorios y hogares” y toma nota de la presencia de la mesa grande, alrededor de la que se desarrollan las historias de los personajes “de una humanidad en dificultades”. Esta perspectiva crítica observa el elemento ceremonial en la construcción del espectáculo, pero le reprocha una cierta monotonía que le puede transmitir a los espectadores, a causa de lo que sentía como una disminución o alteración del “fervor de las conclusiones de cada uno”. Por otro lado, la opción de la utilización del escenario grande del Teatro El Galpón le parece al crítico desfavorable, considerando que los personajes de esta historia necesitaban

²¹ Los textos de **las críticas** pueden ser consultados en el **Anexo 2**.

un espacio más íntimo para desarrollarse. Débora Quiring en su artículo empieza con la observación de un espectáculo en el cual la guerra y la memoria se encuentran en la escena. La particularidad de su nota es que en ese “horror de una realidad inmodificable” escucha “ecos que resuenan cercanos” y “que unifican territorios, historias y memorias”. De los detalles más fuertes del espectáculo, ella destaca la convivencia con la ausencia y la dimensión poética de la historia, como la construcción metafórica de la puesta. Es un espectáculo en el cual el teatro “descansa” tanto en los cuerpos de los actores, como en los objetos, las sillas, la enorme mesa, “constatando los múltiples implicaciones de lo escénico para afrontar lo indecible.”

Cerrando la revisión de la apreciación crítica del espectáculo en Montevideo, destacamos que la **Asociación de críticos teatrales de Uruguay (ACTU)** otorgó dos de los más importantes premios *Florencio* al cierre de la temporada a fines de 2018: a la *mejor dirección* y al *mejor espectáculo*.

3.4. El encuentro con Matei Visniec y Aderbal Freire Filho en el Teatro El Galpón

El 19 de setiembre 2018, un día después de la última representación del espectáculo en el que participaron el director y el autor invitado por el Teatro El Galpón, se organizó un encuentro público con ambos, en una de las salas del teatro. En este encuentro participaron los actores, el equipo del teatro, los espectadores, y demás personas del ámbito teatral, así como distintos medios de prensa.

En esa oportunidad, el director contó el entusiasmo con que vivió la experiencia de la puesta en escena de *Incendios* en Montevideo, lo que lo motivó a proponer al Teatro el Galpón ésta obra de Matei Visniec. Le parecía extraordinaria y muy cercana a la problemática de la búsqueda de los desaparecidos y al contexto de los cuestionamientos alrededor de esa búsqueda. También, le pareció “una obra

que propone desafíos, apertura para una nueva, viva y contemporánea poética escénica.” Confiesa que la noche anterior había sido muy especial para él, que el autor del texto viera el espectáculo y que dijera: “Es mi obra. No lo había pensado con una mesa, pero la mesa es mi obra...”. A diferencia de otros directores que prefieren crear puestas para textos de autores que están ya muertos al director le gusta justamente que el autor pueda encontrarse con el espectáculo y que “vea la fidelidad en lo distinto.” (Freire-Filho, “Encuentro Matei Visniec – Aderbal Freire-Filho en El Galpón”, 19 de setiembre 2018)

Por su parte, el autor cuenta que su experiencia de la noche anterior también constituyó un encuentro milagroso, que había visto “un espectáculo de una fineza mayor, de una gran elegancia estética”. Confiesa haber sentido el amor de parte del director y de cada uno de los actores para su texto y de considerar esta puesta como una de las mejores que ha visto de todos sus textos. Una de las sensaciones que sintió durante el espectáculo fue de haber escrito el texto para que Aderbal lo pusiera en escena por al hermoso manejo de la metáfora: “Aderbal es un maestro del lenguaje teatral, trabaja con las metáforas, un objeto, un gesto se convierten en una metáfora.” Ejemplifica con la mesa, diciendo que Aderbal había encontrado esa mesa como centro del espectáculo; todo sucede alrededor de esa mesa y de unas 30 o 40 sillas, con las cuales logró reproducir tanto a Europa, como al campo de batalla, las casas incendiadas y nuevas. Finalmente concluye: “Es una lección de teatro lo que vimos anoche.” (Visniec, “Encuentro Matei Visniec – Aderbal Freire-Filho en El Galpón”)

TERCERA PARTE

1. El análisis del espectáculo

1.1. Datos generales y la importancia del programa de mano

El espectáculo *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* se estrenó el 16 de mayo de 2018 en la sala César Campodónico del Teatro El Galpón y permaneció en la cartelera hasta el 29 de julio. Se organizó una representación especial para la visita del autor Matei Visniec el 18 de setiembre, cuando se contó con la presencia del director Aderbal Freire-Filho - los dos siendo presentes el día siguiente, el 19 de setiembre, para el encuentro con prensa y público.

Iniciamos nuestro análisis con el programa de mano²² ofrecido, como es la costumbre, a la entrada de la sala, y que introduce, como primer paratexto, varios elementos del espectáculo. Apreciamos en el diseño de la tapa una continuidad con el espectáculo: contiene los mismos colores principales que se encuentran en la escenografía (gris carbón, blanco y rojo en los detalles), que también propone un resumen del argumento a través de la imagen de la mano de una mujer mayor que guarda la foto de un hijo proyectada desde arriba sobre el interior de una casa destrozada. Estos detalles son de importancia significativa, la imagen del hijo anunciando en cierto modo al personaje cuya presencia-ausencia es tan misteriosa como permanente. Las manos de la madre que juegan un papel notable en la construcción del personaje de la madre y la casa que es visible solamente en el programa, en el espectáculo siendo imaginada a través de una larga mesa cubierta con un mantel. En la parte interna del programa encontramos una presentación de parte del director, que contextualiza al espectador con unas líneas lo que se va a

²² El **programa de mano** que ilustra nuestros comentarios se pueden encontrar en el **Anexo 3**.

representar y que, por otro lado, parece ser el resumen de la lectura que él realizó de la obra y la estructura sobre la cual construyó el espectáculo:

Esa obra maestra del poeta dramático contemporáneo Matei Visniec, que habla de las distancias que pueden existir en una misma mesa, nos dice que todavía es posible creer en utopías. Las sigue buscando aun cuando descubre que bajo tierra hay capas y capas de jóvenes muertos en guerras que se suceden sin parar. Entonces, el autor cava y cava, creyendo que un día sea posible alcanzar la paz que finalmente encontraron aquellos jóvenes muertos (y acá Matei se acerca a Kant). Esos jóvenes quizás a veces se pongan a cantar juntos y ese canto resuena en serbocroata, en ruso, en alemán, en italiano, en albanés, en turco, en búlgaro, en griego, en rumano y hasta en español y en portugués. Hablo de un teatro contemporáneo en su contenido, que nos muestra personajes de extraordinaria humanidad, situaciones a veces reales y absurdas, que habla de estos tiempos presentes y nos confronta con la imposibilidad de compra y venta de la felicidad. Y un teatro a la vez contemporáneo en su forma, que reconoce las posibilidades ilimitadas de la poética de la escena. (Freire-Filho, programa de mano)

En la misma página del programa, se puede leer también una nota al pie con agradecimientos que incluyen a varias personas y al Departamento de Anatomía de la Facultad de Medicina (Universidad de la República), dato que introduce al espectador en el universo enigmático que ya sugería la tapa. Por supuesto, en la segunda página del interior, leemos los nombres del elenco en su orden de aparición: *El hijo (Vibko)* Federico Guerra, *Stanko* Santiago Bozzolo, *El miliciano* Claudio Lachowicz, *El padre (Vigan)* Héctor Guido, *La madre* Alicia Alfonso, *El vecino nuevo* Massimo Tenuta, *El soldado serbio (Pralic)* y *El soldado alemán (Franz)* Santiago Bozzolo, *Mirka, la vieja loca* Elizabeth Vignoli, *La hija (Ida)* Estefanía Acosta, *El tipo (el fiolo)* Pierino Zorzini, *El señor* Pablo Pipolo, *El travesti (Carolina)* Pablo Robles, *El tipo siempre sonriente* Pablo Pipolo, *La Madama* Anael Bazterrica. La fija técnica continúa con la *Traducción* de Laura Pouso, *Escenografía* y *Utilería* de Gastón Moyano y Maite Bastarrica, *Vestuario* de Nelson Mancebo, *Iluminación* de Eduardo Guerrero e Inés Iglesias, *Ambientación sonora* de Fernando Condon, *Diseño Maquillaje* de Madelon Hill, en una lista compleja, para un espectáculo complejo en que es necesario mencionar la *Fotografía* y *Arte Gráfico* de Alejandro Persichetti (además de ser el diseñador del programa) y la

Oficina de Prensa y Comunicación de Gabriela Judeikin, quien nos permitió acceder a las fotos y grabación del espectáculo para nuestra investigación.

1.2. Escenografía, espacio ficcional y espacio periférico. Movilidad del actor. La perspectiva del espectador²³

Continuamos nuestro análisis del espectáculo con la ayuda de ciertos puntos incluidos en el cuestionario de Pavis (2018, 52) y nos acercamos, naturalmente, a la escenografía de la entrada a la sala, donde al espectador lo esperaba el enorme escenario, libre de telón, que imponía misterio y gravedad a este encuentro. El gran escenario, a través de su construcción, se ve aumentado por los elementos minimalistas que lo ocupan: tres cortinas gris carbón, que ocupan casi en su totalidad el escenario y que forman las tres paredes, el frente completamente cerrado, y el de la derecha e izquierda, rebajados a la altura de unas sillas metálicas de color bronce, que se alinean una al lado de la otra a corta distancia, contando unos 30 asientos en total. En medio del escenario, preside una mesa simple pero enorme de color oscuro y que cierra un equilibrio perfecto.

La perspectiva y la sensación del espectador al ocupar su lugar es profunda como si las paredes del escenario fueran las paredes de un pozo. En ese contexto la entrada de los actores, se desarrolla discretamente, con las luces dirigidas al público, ocupando los lugares en los asientos y el espectador parece estar al mismo nivel que ellos, rodeando esa mesa a la que miran y esperan ver qué se les va a servir. En cada una de las asistencias al espectáculo elegimos posicionarnos en lugares distintos, pudiendo de esta manera observar el escenario desde varios puntos, pero también las perspectivas que la posición como espectador ofrecen sobre la elaboración del

²³ Las imágenes de carácter general **Fig. 1- Fig. 8** presentadas en el **Anexo 4** son ilustrativas para la etapa del análisis presentada en el presente y los siguientes subcapítulos **1.2 - 1.5**.

espectáculo. En este sentido, una posición más cercana al escenario, determina una cercanía con los personajes, con cada emoción, respiración o transpiración que atraviesa los cuerpos de los actores, el impacto que esta posición es inequívocamente al nivel afectivo.

Una ubicación central ofrece la perspectiva descrita unas líneas antes, siendo la que nos dio la sensación que fue la opción y la posición del director en el proceso de la creación de la puesta. Posicionado a ese nivel, el espectador puede estar en contacto con todos los niveles del escenario: ve, escucha todo y articula las relaciones de todos los elementos de la puesta – es la posición perfecta y en la cual el espectador se encuentra en el espectáculo y participa de su desarrollo.

Para el espectador situado a un nivel superior de la sala, la perspectiva cambia de nuevo y se empieza a parecer a la del cine. El alejamiento del escenario le ofrece una mejor perspectiva sobre la construcción de la puesta, de todos sus elementos y su funcionamiento, las escenas se sienten claramente separadas y se suceden de manera armoniosa, el espectáculo se desarrolla con una precisión y sincronizaron meticulosamente calculadas. Las distintas posiciones nos resultaron de importante ayuda en el análisis y consideramos que sin haber apelado a esta estrategia, algunos de los detalles que llegamos a apreciar nos habrían quizás quedado oscuros o simplemente inexistentes.

Durante el espectáculo seguimos la estructura y funcionamiento de esta escenografía, y notamos que alrededor de esa mesa se desarrolla toda la historia, formando una base o un soporte para todas las escenas, junto con los asientos mencionados. El espacio escénico se divide así entre el espacio de la representación donde se escenifica la ficción del texto ocupado por los actores en el rol de actores y el espacio periférico, en el cual los actores se vuelven también espectadores, sentados en sillas en los extremos del escenario, cuando no actúan. La actriz Estefanía Acosta se refirió a ese detalle en la entrevista, recordando que había sido la primera vez en su carrera que tuvo que vivir esa experiencia de creación permanente, a lo largo de una muestra. El rol asignado por

el director para este segundo espacio del escenario, no era el de un descanso para los actores, sino el de apoyo a los compañeros y a la historia que creaban juntos. Durante el espectáculo hay un momento, el único, de ruptura de la delimitación entre estos dos espacios, cuando el personaje de la madre le habla al hijo de forma directa, estando la actriz en el rol de personaje en la escena en curso y el actor que interpreta al hijo en el papel de un actor sentado en la silla: ella se acerca y se le dirige, pero él la mira sin responder. Sin embargo, podríamos mencionar la existencia de un espacio oscuro, el de los objetos de utilería que esperan ser llevados al escenario y posicionados por los actores o retirados, pero también aquel en el que los actores desaparecen, aunque por poco tiempo, cuando se realiza el cambio de vestuario. Otro espacio extra escénico, es el ocupado por el público, quien no tiene participación directa en la actuación, más que por la recepción y el compromiso de la imaginación con creación dramática de la historia. Entre estos dos espacios aparecen tres momentos de ruptura, de caída de la cuarta pared, realizados por el personaje del hijo, quien se dirige al público para aclarar algunos aspectos de la representación, ayudando a los espectadores a relacionar el mantel quemado con la casa en la que se encontraban los personajes o a través de unos monólogos de carácter poético, que remiten a la voz del escritor. Los cambios escenográficos fueron realizados por los actores en cada escena con gran organización y sincronización. Todo funcionaba como un reloj, como recordaba la actriz Estefanía Acosta.

1.3. La relación adentro/afuera, niveles de ficción, el juego con las fronteras

Antes de pasar a los demás elementos de la escenografía, queremos detenernos en el tema del espacio y analizarlo desde la perspectiva del eje *adentro/afuera*, respectivamente *presente/ausente* y *ficción/realidad*, como ejemplifica Mirza en el número 19 de *Semiosis* (1987, 163-171). Vemos que dentro de las tres categorías de espacios podemos hablar también de varios tipos de

relaciones entre ellos: en primer lugar consideramos el centro de la escena como dentro, mientras que el periférico, el de los actores y respectivamente el del público como afuera, esto desde el punto de vista de la relación ficción-realidad. Al mismo tiempo, ese espacio periférico se diferencia del espacio del público, porque participa de y genera la ficción. Entre el espacio periférico y el central se puede pasar, pero eso es relativamente imposible en el sentido opuesto, como vimos en el caso de la madre cuando se dirige al hijo/actor: cuando éste se encuentra fuera del espacio ficcional, no responde, no participa de la ficción.

En el caso del personaje del hijo, también podemos hablar de la relación presencia/ausencia: éste como entendemos de su primera aparición con los padres, estando físicamente muerto, pero presente en espíritu. En este caso el personaje del hijo existe en la escena, guía el desarrollo de casi todo ese polo de la historia y tiene los parlamentos más largos. Este personaje podríamos ubicarlo en un segundo nivel de ficción, el primero siendo representado por el mundo de los padres en la historia, es decir, por la realidad histórica aludida. El hijo se comunica con los otros personajes muertos, pero funciona también como mensajero entre los dos mundos, pidiéndoles a sus padres favores para sus distintos soldados amigos muertos. Curiosamente, desde este segundo nivel de ficción se puede pasar al primero, a la realidad de los demás personajes vivos en la ficción, el personaje del hijo se dirige a sus padres e influye, por lo menos aparentemente de sus acciones. Pero a él solamente le puede hablar el padre, es decir, sólo una parte del primer nivel de la ficción, incluso la madre le pide al padre en ocasiones hacer de mensajero y transmitirle sus preocupaciones al hijo.

A través de estos cruces podemos observar un desdibujamiento de las fronteras entre los muertos y los vivos, llegada al punto máximo con el efecto de ruptura que produce el diálogo entre el padre y el hijo. La intersección de estos niveles de espacios y planos dentro del espectáculo es verdaderamente fascinante y mantiene al espectador permanentemente presente, teniendo que participar tanto en su desenredo como en su entrelazamiento.

1.4. Otros elementos de la escenografía. Los objetos. Centralidad de la mesa

Seguimos con los demás objetos que forman parte de la escenografía e intentamos analizar sus funciones. Mencionamos unas líneas sobre las cortinas gris que ocupan el lugar del fondo del escenario, pero durante el espectáculo aparecen otras telas, como una blanca larga, una roja más corta, otra roja mediana más clara y otra corta gris carbón. Mientras todas están en perfecto estado, la última tela tiene rastros de quemaduras. En cuanto a sus funciones y los roles que desempeñan, la blanca que cubre toda la mesa representa la “línea blanca” de la nueva frontera mencionada por el texto, mientras que las otras tres telas constituyen casas. La roja alude a la casa del nuevo vecino, Yrvan, la de color rojo vivo al burdel al que llegó la hija, Ida y el gris quemado que representa la casa en ruinas a la que regresan la pareja de refugiados formada por la madre y el padre. La enorme mesa de madera oscura adquiere diferentes dimensiones durante el espectáculo, es la base para sostener y desplegar cada una de las escenas. En distintos momentos ocupa la función propiamente de mesa, en la que se sientan la madre y el padre, también con el espíritu del hijo muerto. Este último a su vez trae a otros dos espíritus de soldados muertos en las guerras que han tenido lugar a lo largo de la historia en la región. La mesa sirve de apoyo también a la conversación en el bar del pueblo. Es el lugar donde el padre y la vieja loca, Mirka, negocian el precio de la información sobre el lugar donde se encuentra el cadáver del hijo. También la del bar del prostíbulo de París, donde se negocia el precio del cuerpo vivo de la hija. En otras escenas, la mesa adquiere una dimensión mayor e involucra la imaginación del espectador, como la calle en la que se encuentran la casa de estos padres y la casa del vecino, también una calle, pero de París, donde la hija llega a prostituirse. En la primera escena del espectáculo, que no aparece en el texto, la mesa pasa de ilustrar el continente europeo, donde se sientan los actores que representan a los pueblos que lo habitan. Para que luego llegar, en la segunda escena (primera del texto) a constituir el territorio común discutido entre algunos de esos pueblos simbolizados

por los dos jóvenes soldados (Vibko y Stanko) y sobre el cual caen en la guerra. Luego, en otros, la mesa parece ser un elemento más profundo del imaginario, como el diálogo entre el padre y el hijo, en el cual funciona como límite, como separación entre los dos mundos, el de los vivos y el de los espíritus. En la escena final, en la que la hija vuelve a casa, sentada a la mesa dirigiéndose a los padres que ya no están, y se podría pensar que parece perdida en algún lugar entre los mundos.

Los otros objetos presentes en cada una de las escenas son las sillas metálicas en color bronce, que sirven tanto en el espacio dramático de la escena como en el periférico. En el escenario central, en la operación dramática, las sillas juegan el papel efectivamente de sillas, en los términos que describíamos la mesa, pero también uno crucial en la construcción espectacular, con la ayuda del posicionamiento circular creándose la imagen de la fuente del patio o la de los pozos cavados en el bosque por el padre en búsqueda de los restos del hijo. Otros objetos que ocupan el escenario en distintos momentos son unas maletas que llevan valiosos objetos personales de los refugiados, pero también almacenan por categorías varias partes de esqueletos humanos vendidos por el nuevo vecino. De mayor importancia en la construcción espectacular son las partes de esqueletos humanos reales representados por huesos de diferentes tamaños e incluso cráneos, que logran un fuerte efecto en el clímax de la escena. Relacionados con estos son los restos de ropa militar, cuya presencia ilustra y vincula a los restos encontrados con seres humanos reales, con familias y vidas perdidas de forma anónima en diversas guerras. Unos platos y una olla con cuchara, todos fabricados en metal color bronce, al igual que las sillas, consiguen un efecto de equilibrio cromático, pero también pueden soportar uno de los misteriosos momentos en los que el plato se cae repetidamente de la mesa. Luego tenemos objetos personales (un cuadro, un paraguas, una muñeca, una caja musical e instrumentos musicales), algunos de los cuales son en realidad recuerdos personales de los actores de esta puesta en escena, como lo menciona Estefanía Acosta en la entrevista (el disco de vinilo que lleva consigo en el escenario siendo de sus preferidos que guarda de su infancia).

1.5. Las actuaciones

Nos estamos acercando al tema de los actores y de las actuaciones. Comenzamos precisando que todos los actores involucrados en este espectáculo interpretan durante el mismo más de un papel, en la primera parte pasando de los pueblos del continente europeo, a los refugiados que regresaron a sus hogares tras una guerra fratricida que había creado una frontera entre sus familias y sus almas. Por ejemplo, Santiago Bozzolo es tanto Stanko como el soldado Serbio, Pralic y el soldado Alemán, Franz, y Pablo Pipolo es tanto el señor como el tipo siempre sonriente. Pero también está el caso de Claudio Lachowicz, que hace el papel del miliciano, que al final resulta ser Kokai, cuyos restos el padre encuentra y que sospechamos que tanto él como la madre los aceptan como siendo los de su hijo para poder finalmente llevar a cabo su duelo. Pero el mismo actor tiene también el papel figurativo de cantinero del burdel y el de un francés de cuyo auto es echada la hija, Ida. Ambos episodios fueron reelaborados por el director. Los actores parecen sentirse cómodos en sus roles, hablan, gritan, susurran, cantan, callan, sus voces son naturalmente parte de la partitura de roles, construcciones, además, sólidas, "sin fisuras", como aprecia el crítico Yamandú Marichal.

Las actuaciones parecen equilibradas tanto por el peso de cada una, como por el logro de mantener la ficción: dan la sensación de que se apoyan y que se suman. El texto de esta obra tiene un carácter fuertemente simbólico, poético y los actores logran comprender el papel de la capacidad metafórica de sus cuerpos en la construcción del espectáculo y este detalle funciona como un agregado a su riqueza. El mismo grupo de actores había trabajado anteriormente con el director Aderbal Freire-Filho en el espectáculo *Incendios* de Wajdi Mouawad estrenado en Montevideo un año antes. De este modo, en esta muestra se siente que los actores han entendido más sobre el enfoque, el tipo de trabajo, la experimentación con textos y poéticas de dirección de obras extranjeras contemporáneas practicadas por

el director y también, el director llegó a conocer mejor al grupo y las particularidades de cada actor. Esta segunda experiencia resulta más fluida y estable y eso se debe quizás a que a diferencia del espectáculo *Incendios*, para el cual el director tenía un plan ya concebido, en el caso de *La palabra progreso...*, el director junto con los artistas involucrados, colaboraron en su creación para el escenario del Teatro El Galpón. Esto naturalmente, cuando funciona como fue este caso, genera una forma de comunicación intensa para crear un espectáculo explosivo, profundo y "redondo", como nos confesaba la actriz Alicia Alfonso en nuestra entrevista. Asimismo, hablando con la misma actriz sobre su trabajo de encarar al personaje de la madre, nos recordó la teoría de Eugenio Barba sobre la Antropología teatral, que se define como: "el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en una situación escénica organizada"²⁴ (Barba, 2005, 10). La actriz comentó sobre el complejo y laborioso proceso en cuanto de construcción del personaje y el cuerpo de la madre, la forma en que caminaba, el juego de manos y toda la investigación que le hizo cambiar por completo la técnica que había elegido para el personaje en la primera etapa. Barba, en *The Paper Canoe*, dedica un importante espacio al tema de cómo debe caminar el actor sobre el escenario, cómo eso lleva una carga biológica, una emocional y otra, cultural. Todas estas se manifiestan naturalmente en el caminar de una persona en la vida cotidiana, pero en el espacio escénico eso es el resultado de la técnica y la intuición del actor - técnica que requiere ser aprendida y re-aprendida permanentemente. En cuanto a las manos, ellas también actúan y, por tanto, hablan, dice Barba (15 y ss.).

²⁴ "the study of the pre-expressive behavior of the human being in an organized performance situation" – texto original. La traducción es nuestra.

1.6. Todo es signo

De todas las artes y campos de la actividad humana, dice Tadeusz Kowzan, el arte de la performance es el más rico, variado y denso en cuanto a las manifestaciones de los signos (Kowzan, 1992, 30). Todo es signo de algo, tanto en nosotros mismos, como en el mundo que nos rodea (Kowzan, 34). Veíamos en la primera parte de nuestra investigación, con Gadamer y Cassin, cómo nuestro mundo está construido por el lenguaje, por la lengua. Cada universo lingüístico tiene, por un lado su particularidad, sus elementos que caracterizan su visión del mundo, por el otro tiene su remisión a la universalidad compartida del mundo. Tanto el lenguaje como la lengua son construcciones de signos a través de los cuales nos referimos o mostramos algo de nuestro mundo. A través de los cuales vivimos el mundo y que son naturales para nosotros, de la misma manera que la lengua materna. Cuando nos proponemos el análisis de un espectáculo debemos recordar que todos los signos son teatrales, son artificiales, procedentes de una intención de los remitentes con un cierto propósito. En el teatro nada es accidental, involuntario, natural: el teatro es una construcción de un universo paralelo a través de distintos tipos de signos, de un lenguaje propio, que se cruza con la realidad a través de la lengua compartida y nos atrae a nosotros los espectadores en su mundo. El vestuario y el maquillaje son también parte de estos signos propuestos para contextualizar la historia, ayudar a su representación, de aportar pistas al espectador. Los que fueron creados para esta puesta en escena se moldean en los dos polos de la historia, del espectáculo, por un lado al del espacio de posguerra, la ruina, representado por los colores oscuros para ilustrar la tristeza, la desesperación y la muerte en Europa del Este y por otro lado, el multicolor llamativo del espacio de Europa Occidental, a través del tentador resplandor de los colores vivos.

Queremos abordar también algunos aspectos del entorno sonoro, que ocupa un importante espacio en este espectáculo. En su entrevista en el programa *Iceberg* de radio clásica, el director Aderbal Freire-Freire habla sobre el

papel de la música en el teatro, refiriéndose a la visión de Brecht, de quien es un gran admirador, y dice: “Estoy muy interesado en el tema de la música en el Teatro. La música en el teatro tiene un papel fundamental, pero no en el sentido de un adorno, sino la música en sí misma como parte de la expresión dramática” (cf. Alfonso, *clásica.uy*, 8 de junio 2018). También coincide con el director polaco Krystyan Lupa, en el sentido de que la música crea un universo necesario para el propio actor. A diferencia del ballet, donde el soporte de la coreografía es la música, en la coreografía del teatro el soporte está en la palabra. La música también apela al nivel imaginario del actor. Hay muchas formas en las que la música está presente en el teatro. El ambiente sonoro del espectáculo *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* en esta puesta en escena es creación de Fernando Condon a partir de una obra del músico brasileño Tatto Taborda. Formado en piezas, es como un collage que ofrece un elemento más para la síntesis que el espectador realiza e incluye elementos balcánicos, con el fin de crear el ambiente del espectáculo. Vemos que la música tiene el propósito de establecer, cambiar y guiar diferentes climas. Por otro lado, la canción, que es la forma de expresión dominante en el personaje Ida, llamó inevitablemente nuestra atención, dado que el texto indica en las didascálicas que canta en un idioma incomprensible y que parece venir de lejos. La actriz Estefanía Acosta elige una canción en idioma guaraní, que para ella cumple con los requisitos del texto. En el contexto de nuestro estudio consideramos este detalle para nada menor, debido al agregado de otra capa cultural que se cruza en el espectáculo. Los elementos sonoros están presentes a lo largo del espectáculo, diferentes "piezas" musicales que ocupan los espacios entre las escenas, delimitándolas y creando ciertas transiciones de una a otra, anunciando también el tono de cada una. A nivel del espectáculo en su conjunto, estas breves intervenciones consiguen separar las escenas entre sí, pero también unir las como un todo unitario, creando una línea entre su inicio y su final. Pero también provocan las rupturas necesarias para ambientar el escenario y el "cambio climático" como es el caso del pasaje entre los dos polos de la historia. Entonces, el entorno sonoro es una verdadera partitura para el espectáculo, por un lado, pero también un soporte coreográfico para los actores,

como argumentaba el director, los actores utilizando esos momentos para cambiar y ajustar la escenografía, para posicionarse y reintroducirse en el personaje. Todos estos momentos desarrollándose, por supuesto, con las luces casi apagadas, también contribuyen a facilitar las delimitaciones entre escenas, además de moldear el tono de cada ambiente. La presencia de detalles de luz se mantiene durante todo el espectáculo en forma discreta, haciendo posibles los acercamientos necesarios en los momentos de los parlamentos de los personajes, pero también para crear la antítesis con el impactante momento de proyección de la imagen de cráneos humanos que aparece como fondo. La partitura general del espectáculo está compuesta por las escenas, por los pasajes entre ellas, que parecen ciertas rupturas en la historia, con dos momentos de cambio de tono y uno de conmoción, de terror en cierta forma. Hay una diferencia de ritmo entre el desenvolvimiento de la escena, que es normal, y el del cambio, que es más rápido, pero en el momento justo antes que se vuelva a encender la luz o cuando se acaba de encender la luz, el ritmo se enlentece y algunos de estos pasajes no se sienten tan cortados, sino que dan la sensación de fluir, un mantel que se quita expresivamente de la mesa o un actor que se sienta naturalmente en la silla antes de su entrada en escena.

1.7. El texto y la representación: algunas diferencias y propuestas de dirección

Pasamos a discutir la relación entre el texto y la representación que constituye nuestro objeto de estudio. Sabemos de la *Semiótica teatral* de Anne Ubersfeld que una equivalencia semántica entre el texto literario y su representación no es más que una ilusión. Esto se debe al hecho de que la propuesta de los dos es simplemente diferente y opera a su manera, la intersección entre los dos es parcial y relativa. Por otro lado, priorizar uno sobre el otro también es una ilusión, este tipo de elección no hace más que desequilibrar la conexión fundamental, natural y absolutamente necesaria entre los dos (Ubersfeld, 1989, 13-16). Se puede decir que en el caso de este espectáculo, el entretreído entre el texto y la representación, entre

el lenguaje y la poética del autor y del director es armoniosa: sin alejarse de la letra del texto, logra enriquecerlo a través de los elementos dramáticos elegidos. Esta puesta en escena respeta y narra la misma historia que la del texto, con pequeños cambios, no tanto en el texto, sino en las propuestas de las didascálicas, el director elige explorar un poco más el terreno fértil desde una perspectiva poética del texto y sustituye ciertas sugerencias de escenografía o coreografía de los personajes.

Como primer ejemplo, mencionamos la primera escena, que como hemos especificado anteriormente, es la más alejada del texto porque no aparece en él. En esa primera escena existe un diálogo entre los dos soldados cuñados, Vibko y Stanko. En cambio, el espectáculo comienza con una escena en la que todos los actores traen sillas, en las que se sientan a la mesa con el apoyo del entorno musical y parecen ilustrar las diferentes etapas de degradación de las relaciones y convivencia entre pueblos que comparten un mismo territorio. Un análisis detallado de esta primera escena es el comienzo de nuestro próximo capítulo. Otro ejemplo es la escena misma de los dos personajes Vibko y Stanko, para cual el texto indica que están escondidos cada uno en un lugar que parece ser tierra de nadie, mientras que en el espectáculo, los dos están enfrentados en los extremos de la misma mesa y podemos imaginar que los dos se ocultan entre sí por el juego de los actores (Fig. 9). En el momento de pasar un paquete de uno a otro, el texto indica el uso de un apoyo por parte de cada uno, mientras que la propuesta del espectáculo propone deslizarlo a lo largo de la mesa de uno a otro (Fig. 10). Esa propuesta del director amplifica el nivel dramático de la escena al sustentar la metáfora de la mesa y por el efecto antitético creado por la evidencia visual de que los dos están enfrentados pero no se ven. El primero ve que el paquete le llegó al segundo, pero pregunta gritando si lo ha recibido, para crear la sensación de distancia, a pesar de estar frente a frente, a una distancia no muy grande. Otro ejemplo de adaptación se encuentra en la escena 14 del espectáculo (13 del texto), en la cual la madre está lavando diferentes camisas blancas y otras madres con máscaras que recuerdan al teatro antiguo vienen con unas carretillas de tierra para enterrar a sus hijos simbolizados por las camisas. El espectáculo simplifica esta escena, creemos que por razones

prácticas, la madre sostiene en sus manos una camisa de la bolsa de los restos de un soldado (Fig.11), mientras que las otras madres abrazan sus objetos personales queridos como a unos niños, sentadas en las sillas con las que formaron un círculo que conduce a la imagen de un pozo. El director argumenta en una conversación personal sobre este tema que desde su perspectiva la escena logra sostener y transmitir el mismo mensaje en la versión elegida durante la construcción de este espectáculo. Por otro lado, en el contexto de esta puesta en escena, la del cruce entre Montevideo, Teatro El Galpón, el director Aderbal Freire-Filho, la semana del día del estreno que coincidió con la Marcha de los Desaparecidos y el parlamento de la madre en esta escena que comienza con *"En este país, una madre feliz es una madre que sabe dónde están enterrados sus hijos"*, nos hace comprender que al simplificar la escenografía, era para deliberadamente enfatizar la fuerza del contenido, del mensaje del texto, y que una escena decorativa y cargada coreográficamente, no habría logrado el mismo impacto. Otro tipo de adaptación es la que vemos en la escena final, aquella en la que la Hija parece volver a casa y para la cual el texto propone dos posibles variantes bastante similares formalmente, pero por otro lado fundamentalmente distintas entre sí: una en la que los padres están en casa, parece repetir aquella en la que el hijo se sienta a la mesa de los padres, recibéndolos cuando regresan a casa, y la segunda, en la que los padres están ausentes, mientras la hija dirige el mismo parlamento hacia ellos. La opción elegida por el director para este final es de una cierta combinación entre los dos, la hija que viene y se sienta a la mesa con los padres presentes, luego nuevamente, con ellos ausentes, y el parlamento es también una combinación de las dos versiones, quedando excluidas ciertas partes, insistiendo más en la similitud con la del hijo del principio del espectáculo y en la repetición, aumentando el nivel de misterio (Fig.12).

2. Análisis de escenas específicas

2.1. Primera escena – introducción al espectáculo

Proponemos iniciar este subcapítulo con la primera escena del espectáculo basándonos en nuestro soporte teórico del modelo de reloj de arena de Pavis, como un ejemplo elocuente en nuestro análisis. Esta escena que abre el espectáculo consta de dos partes, la segunda es una repetición de la primera, en versión degradada. Hay un sonido de percusión que hace una sutil referencia, como un anuncio de algo combativo, y se encienden los focos. Los primeros personajes entran al escenario al ritmo de la música “allegro” y se sientan en las dos cabeceras de la mesa, son por un lado una pareja que luego se convertirá en los dos padres ancianos refugiados, y por el lado opuesto, unos jóvenes abrazados y un otro aparte, parecen ser una pareja que espera un hijo y un miembro de la familia (Fig.13), los dos polos parecen representar dos generaciones. Los otros personajes hacen una segunda entrada y todos se sientan alrededor de la mesa, la música incita a bailar, entonces algunos de ellos se levantan y bailan sobre la mesa, entre ellos tocan instrumentos y aplauden ilustrando celebración y comunidad (Fig.14). De repente la música comienza a distorsionarse haciendo un cambio radical de ambiente, uno de los dos jóvenes se levanta, los otros personajes se alejan y se sienta en el otro extremo de la mesa, ahora los dos jóvenes se enfrentan, cada uno en el polo opuesto, la pareja de ancianos se retiran despacio en un abrazo que anuncia preocupación y miedo. La segunda entrada de los personajes parece repetirse, pero la música comienza a distorsionarse cada vez más y hay una ralentización de su ritmo y los movimientos de los personajes, siendo sustituida la alegría en su mimetismo por la sospecha, la duda, la tristeza, incluso el miedo (Fig. 15); comienzan a bailar, a aplaudir, pero parecen incómodos. El joven que había cambiado de posición comienza a gritar el nombre del otro: “¡Stanko!” ¡Stanko!” (Fig. 16), todos los demás personajes huyen, colocando rápidamente algunas de las sillas aparentemente al azar en el espacio del escenario, la música se detiene y así se hará la transición a la siguiente escena.

En la primera escena ninguno de los personajes habla, siendo el medio de comunicación tanto entre ellos como entre el escenario y el público el musical y el mimético, gestual. Consideramos esta escena como un buen ejemplo de adaptación en cuanto a la transición de la obra de una cultura a otra, más precisamente del filtro de representación teatral de la cultura de origen, para potenciar la lectura del relato. Al mismo tiempo, una marca de territorialidad, se trata de la desterritorialización y reterritorialización, por el hecho de que el relato pertenece a una determinada historia, a un determinado espacio geográfico y cultural, que se lleva dentro de otra historia, otro espacio geográfico y cultural, y para que este proceso se vuelva más fluido, el director consideró apropiada esta escena introductoria. La música de esta escena es uno de los principales recursos dramático y uno de los más impactantes, a través de sus elementos balcánicos transporta al espectador hacia ese lugar misterioso y le da a probar un poco del gusto local. Un segundo rol de la escena es el de instalar la coreografía y el ritmo para los actores. Y podríamos decir que también realiza una introducción a la historia que se necesita saber para poder entrar en el cuento: la historia de distintas etapas en las relaciones entre los pueblos balcánicos que terminan en la guerra. Esta propuesta del director resulta particularmente creativa y atractiva para realizar este viaje a través de las culturas, que además de ser un recurso estético notable constituye una necesaria aproximación a la recepción del público.

2.2. El diálogo entre padre e hijo - diálogo entre mundos

Una de las escenas fuertes, que constituye un núcleo semiótico cargado de la obra, es la del diálogo entre el hijo y el padre mientras este está cavando en un pozo en búsqueda del hijo, escena de importante significación dentro de la obra incluyendo varios aspectos particulares que impresionan.

La escena se inicia con el padre cavando en busca de los restos del hijo muerto. El hijo le ofrece su ayuda. Acá interviene un fuerte aspecto del absurdo de la situación: el hijo muerto le habla al padre, quien lo puede escuchar y le contesta. Existe un diálogo entre los dos mundos: el de los muertos y el de los vivos. En varias instancias durante la obra el hijo se dirige a los padres, o los padres al espíritu del hijo, pero es en esta escena que aparece un real diálogo.

(El padre está cavando un agujero en el bosque. El hijo llega.) EL HIJO. ¿Quieres que te ayude? EL PADRE. No. EL HIJO. Nunca quieres que te ayude. EL PADRE. Claro que sí. EL HIJO. Es el décimo agujero que cavas. ¿Cuántos agujeros aún vas a cavar? EL PADRE. Voy a cavar hasta que encuentre tus huesos. EL HIJO. Estás empapado de sudor, papá. Ya basta por hoy. (El padre se quita el sombrero y se enjuga la frente.) (Visniec, 2013, 14 / 93)²⁵

El hijo ofrece su ayuda, pero cuando el padre le pide decirle donde se encuentra, dice que no lo puede ayudar en ese sentido – “el misterio” de la muerte lo impide.

EL PADRE. Ayúdame a encontrarte, mi niño. EL HIJO. No puedo. EL PADRE. ¿Por qué, mi niño? EL HIJO. Porque lo he olvidado todo. EL PADRE. ¿Cómo has podido olvidar eso? Hay cosas que no se olvidan jamás. Y eso forma parte de las cosas que no se deberían olvidar. EL HIJO. He debido perder una parte de mi memoria, padre. Así es como eso ocurre, por lo que veo. Eso ocurre bruscamente y eso te hace perder una parte de la memoria. EL PADRE. Mira a tu alrededor. Dime si eso ocurrió aquí. EL HIJO. No sé nada. Lo siento, padre, pero nada de lo que veo a mí alrededor me recuerda nada. (14 / 94)

Lo que sí le puede decir es que tuvo que caminar mucho hasta el lugar donde sucedió y el peso del viaje que resentía en sus botas.

EL PADRE. ¿Habías caminado mucho antes de que eso ocurriera? EL HIJO. Sí. EL PADRE. ¿Cómo lo sabes? EL HIJO. No sé. Toda mi memoria se ha colado en mis botas. Es increíble lo pesadas que las siento, mis botas. Las siento pesadas y me arrastran hacia abajo. Cada vez que quiero dar un paso, siento que me hundo a causa de mis botas tan pesadas. Sí, debí andar mucho antes de que ocurriera. Mis botas te lo contarán. (14 / 94)

²⁵ Nos referimos al **número de escena** y la **página** del texto de la obra en la traducción de Evelio Miñano.

Mientras el padre sigue escavando más y más profundo, el hijo hace un relato-reflexión tanto geográfico, como histórico del lugar.

EL HIJO. Ten cuidado cuando caves, padre. En este bosque hay varias capas de muertos...Son capas frágiles, padre, corren el riesgo de derrumbarse a cada momento...Es como si tuviéramos varias telarañas tejidas las unas sobre las otras, con un montón de gente tragada en el interior. Somos unas treinta y tantas nacionalidades en las entrañas de esta tierra, pero juntos nos entendemos bien...A veces nos ponemos a cantar y entonces, te lo juro, es la risa, resuena en serbocroata, en ruso, en alemán, en italiano, en albanés, en turco, en búlgaro, en griego, hasta en rumano... (...) De verdad que aquí están enterrados todos los Balcanes y todo el Mediterráneo. Parece que nadie tenía ganas de morir en su casa y venían de muy lejos a palmar aquí... (14 / 94-95)

Sigue luego un discurso profundamente poético que cierra la escena.

EL HIJO: (...) Pero, bueno, nada que decir, todo el mundo dice que es una buena tierra para los muertos, una tierra cálida, suave, blanda, no demasiado pesada...Y las estaciones se diferencian bien, es fácil llevar la cuenta del tiempo. En invierno hay mucha nieve y hiela, da gusto, los sonidos se amplifican, se oyen crujir las ramas...Las lluvias de primavera lo limpian todo en profundidad, las gotas penetran hasta los huesos, se respira...El verano es muy caluroso pero siempre hay una brisa...En cuanto a los otoños, son largos y de una dulzura infinita... (14 / 95-96)

La escena contiene algunos detalles escénicos muy interesantes que hacen crecer la intensidad de la misma. Los dos personajes se encuentran bastante cerca uno del otro, pero al mismo tiempo parecen estar muy lejos: el hijo está de pie o sentado arriba de la mesa y el padre escavando al lado – un detalle que crea la sensación de la distancia por esa diferencia de nivel (Fig. 17). Otro aspecto particular de la escena es que el pozo que está escavando el padre está representado por un círculo formado por unas sillas; el padre está adentro del círculo y para marcar el avance hacia la profundidad está empujando las sillas – acá aparece una contradicción de sentidos de los niveles vertical y horizontal (Fig. 18). Este aspecto escenográfico nos direcciona hacia la teoría de Tim Fitzpatrick de las configuraciones de núcleos semióticos dentro de un espectáculo (Mirza, 1990, 248-249); en nuestro caso, estamos frente a un ejemplo de antítesis diacrónica: los dos personajes ocupan dos espacios, dos mundos, distintos, pero al mismo tiempo, ellos dialogan. La relación padre – hijo está en detalle representada por los gestos del

hijo, le está hablando al padre desde arriba de la mesa, mientras está balanceando las piernas en un gesto infantil que se acentúa por el tono cariñoso y paciente del padre cuando le contesta.

El discurso del hijo parece estar direccionado no tanto al padre, sino al público. Es en esta escena, a través de la reflexión del hijo, que el cuento nos está acercando al punto geográfico de la historia, nombrándose los Balcanes, los diversos pueblos que lo habitan y todos los que lo “eligieron” para morir. Durante el discurso, el padre sigue en su búsqueda y va desapareciendo del foco de la escena mientras la luz sostiene la intensidad poética del discurso. Acá nos encontramos con un ejemplo de situación de antítesis sincrónica: los dos personajes nos dan la sensación de que se están acercándose hacia el mismo espacio, a través del diálogo familiar y cariñoso y de la ilusión que tal vez el padre podría encontrar las botas de su hijo, pero ambos se distancian bruscamente: la luz potencia al hijo y a su discurso, y baja hasta la oscuridad en el padre. Este sería un momento de interpretación de elaboración diacrónica, se pone en pausa la historia familiar del relato y se cuenta la historia de fondo, la de Europa en diferentes momentos de conflicto, para que después se transforme en texto poema.

Como hemos mencionado anteriormente, la escena es representativa de la obra, tanto en el texto - al mostrar un punto fuerte del cruce entre el mundo de los vivos y el de los muertos - como en las elecciones escenográficas por el uso creativo de los objetos, de la mesa y las sillas. Con la ayuda de la mesa se crea la separación de los niveles y de los mundos; por el balanceo de las piernas del hijo, podemos imaginarlo como un espíritu niño, flotando arriba. Las sillas en círculo están usadas para crear una sensación en sentido opuesto, el del pozo, de la tierra, que tira hacia abajo (Fig. 19).

Así como nos indica Josette Féral en la teoría del estudio genético de una puesta en escena, elegimos esta escena porque representa un detalle fuerte del espectáculo: el juego de los actores. La interpretación del actor Federico Guerra, como el Hijo, durante todo el espectáculo es impresionante. Se siente la energía y

la fuerza que el actor logra generar y mantener en la duración de todo el espectáculo – es también el personaje que habla más que todos los otros. Pero además de esto, en esta escena, en particular, el actor se destaca por la habilidad de interpretación de la dimensión poética de su discurso. El actor pasa, en la misma escena, de ser un niño conversando mimosamente con su padre, a ser un narrador histórico o la voz melancólica del escritor (Fig. 20). Sabemos por la entrevista realizada con él que eso fue resultado de un intenso trabajo sostenido y facilitado por el director.

2.3. La aparición de la hija: un cruce de lenguajes

La escena comienza con un cambio musical radical, que hace referencia a una danza lasciva, una "música seductora", como lo confiesa la actriz Estefanía Acosta, quien interpreta el papel de la hija, Ida. Es la primera vez que se escucha esta sección musical que luego se asociará a esa historia. Esta escena se divide en tres sub-escenas, la primera entre el tipo (el fiolo) e Ida, la segunda entre el señor e Ida, y la tercera entre el travesti, Carolina e Ida.

Se puede analizar desde varios puntos de vista esta escena bastante larga y compleja. Para nuestro estudio optamos por limitarnos a uno de sus niveles, el de las diferentes formas de lenguaje que aparecen aquí y el cruce entre ellas. Entendemos desde el inicio de la escena que Ida está en una calle, que resulta ser de Francia, donde no sabemos cómo llegó y donde es evidente que se dedica a la prostitución. En el cruce con los demás personajes que se dará en este contexto notamos que la comunicación entre estos personajes y ella es difícil aparentemente por una cuestión de idiomas. En los tres casos, son los otros personajes los que inician la conversación y los que hablan, preguntando y respondiéndose, intentando sin éxito averiguar de qué país de Europa del Este procede la joven. Las líneas de Ida son sumamente limitadas, su modo de comunicación siendo la canción, siempre la misma, que aparece cuando quiere terminar una conversación, asustando a su

interlocutor y produciendo de este modo una ruptura en la escena (Fig. 23). En la entrevista con Estefanía Acosta nos hemos enterado que esta es una sección de “*Panambi vera*” (“Mariposa brillante”), una canción tradicional en el idioma guaraní. La didascálica indica “*una canción que viene de lejos y cuyas palabras son incomprensibles*”, para cual la actriz motiva su elección en fundamentos dramáticos, pero también personales, para ella el idioma guaraní cumpliendo exactamente con el requisito del texto. Vemos que los dos polos, entre Ida y los otros tres personajes se cruzan y chocan, no tanto porque hablen diferentes idiomas como filiación cultural (el francés y otro incomprensible), sino porque corresponden a diferentes niveles de lengua, sería el lenguaje cotidiano, mientras que el otro es el poético, como si pertenecieran a mundos diferentes, a dimensiones diferentes.

También en esta escena, aparece una categoría de lenguaje que se cruza con el desarrollo trágico del espectáculo hasta ese momento: la aparición de lo cómico junto con lo grotesco. Cabe mencionar que el texto no trae sugerencias, ni siquiera indicios de que esta escena tenga algo de cómico, pero el director detecta esa necesidad y juega con ella ingeniosamente. Es decir, la historia hasta esta escena y el contexto de esta escena requería lo cómico, para equilibrar los porcentajes entre bien-mal, entre la virtud y el pecado. Por supuesto, la risa no se da por el objeto, es decir, el drama de esta hija o la trata de personas o la relación entre la crisis política y económica de un país y el creciente número de personas en el mundo de la prostitución, sino a través de los personajes. Notamos que los tres personajes, el fiolo, el señor, y el travesti, están contruidos por antítesis que provocan la risa. El proxeneta (Fig. 21) entra en escena con un auto de juguete, contrastando su voluntad de poder, su ego, que generalmente se materializa con bienes exhibidos, con esta miniatura y con la imitación del sonido de un auto de alta potencia. El señor se ilustra a través del vestuario y la mímica del actor, como tímido, socialmente inadaptado, ridículo en su forma de transmitir sensualidad, en contraste con el carácter inescrupuloso, incapaz de humanidad, que expresa a través de su parlamento (Fig. 22). El tercero, el travesti (Fig. 24), es una antítesis entre la razón

y el vicio, diluyéndose sus análisis geopolíticos en alcohol y drogas, mediante la técnica del actor se logra este contraste de manera impactante. En cuanto a lo grotesco que acompaña al cómico, aparece en orden ascendente desde la primera sub-escena a la tercera, junto con el nivel de antítesis en la construcción del personaje y que sustenta al mismo el crecimiento que trae el texto a través del contenido y del carácter vulgar del lenguaje de los personajes.

3. Territorializaciones estéticas y teoréticas

3.1. Simbolismo y expresionismo²⁶

A lo largo de nuestro trabajo nos encontramos en varias etapas con referencias al símbolo, a la metáfora y esto no es casual. Esta dimensión del espectáculo que es nuestro objeto de estudio no sólo merece ser apreciada sino que como reconoció el autor mismo, se tiene que aplaudir al director por su habilidad en identificar la metáfora en su texto, trabajando con ella y creando un verdadero ejemplo de teatro. Por otro lado, los actores recuerdan especialmente el fascinante trabajo de exploración en el mundo de los símbolos y las metáforas durante el proceso de concepción del espectáculo, como una importante lección que se llevan tras esta experiencia. Entonces, consideramos más que oportuno detenernos un poco en este tema.

Empezamos por observar ciertos elementos de simbolismo, que encontramos en este espectáculo. En primer lugar, se trata de una obra que, a través de su tema, pero también a través de la elaboración de la representación, pretende explorar la Idea del Hombre, a través de los diversos medios de explotación intuitiva y meditativa. Esta búsqueda tiene lugar en el ámbito de la mente, del espíritu, de la cultura, de la historia, todo lo que puede expresar al hombre en su totalidad y profundidad (Oliva y Torres Monreal, 2017, 270). Después, a través de su finalidad y naturaleza, este espectáculo se acerca a lo que el simbolismo propone como medio, es decir, que a través de la historia de una familia entre las ruinas, exploramos la irracionalidad, el egoísmo, la desesperación, la reconciliación, el sacrificio, la decadencia y muchos otros rasgos humanos. Otro rasgo que hace referencia a la estructura sobre la que se construye el teatro simbólico, es que es necesariamente poética, “solo la poesía puede ser el vínculo adecuado para mostrar

²⁶ Las imágenes **Fig. 25- Fig. 28** presentadas en el **Anexo 4** apoyan en el análisis del presente subcapítulo.

el arte y sus símbolos, y solo así se podrá conjugar la palabra con las otras artes” (271).

La puesta en escena absorbe todo lo que puede y se adapta al texto, que ya llega con un rico bagaje poético y juega de varias maneras. Los ejemplos son múltiples, como en la escena del diálogo entre el espíritu del hijo y el padre donde están en juego los niveles de mundos, de realidad y ficción, como también en la escena en la que la madre se dirige al hijo, a veces directamente al actor presente, a veces dentro del pozo, a veces hacia ninguna parte. Otro tipo de ejemplos son los límites entre el objeto y su remitente, como es el caso de las sillas, que en un momento constituyen un pozo, un segundo después son prácticamente sillas, y luego se vuelven tierra que el padre está tirando. Llegando entonces a los aspectos de la escenografía, vemos que es tan mínima como fructífera, ciertamente lejos de ser naturalista, pero al mismo tiempo adaptable a los diferentes requerimientos del relato en sus diferentes escenarios. Podríamos calificar la escenografía de este espectáculo, como soñaba el simbolismo, como un “triumfo universal de la imaginación y la belleza” (Oliva y Torres Monreal, 276).

Recordamos una frase de la actriz Alicia Alfonso de la entrevista en la que decía que en este espectáculo “todo es símbolo dentro del símbolo”, y el autor durante el encuentro en el Teatro El Galpón observa cómo a través del trabajo del director “todo objeto, gesto, se convierte en un símbolo”. Este espectáculo no busca mantener al espectador tranquilo en una silla, sino que atrapa su imaginación, intensifica en el texto sus posibilidades de expresión, pero también en el actor, sus múltiples exigencias expresivas.

Por otro lado, este espectáculo trae unos elementos de la estética que le sigue al simbolismo, como afirmaban el crítico Jorge Dubatti y el profesor Roger Mirza al final de su estreno, también identificamos elementos de influencia expresionista.

Vemos que el expresionismo y el simbolismo quieren presentarnos la realidad, pero no exactamente como la vemos de una manera directa, naturalista, sino que prefiere explorar sus diferentes dimensiones, preguntándose pero “¿Quién

puede preciarse de conocer el mundo tal como él es en su realidad esencial?" (Oliva y Torres Monreal, 354). Por otro lado, aparece el hombre como medio del pensamiento y la intuición como capaz de dar forma al entorno en el que vivimos, y no como un producto determinado por el entorno, como creían los naturalistas (354). Nuestro espectáculo no sólo pretende explorar al hombre desde un punto de vista artístico, sino determinarnos a analizar nuestro mundo contemporáneo y reflexionar sobre él. Como primer paso, quizás si no en el cambio pero al menos en sus conflictos y en la toma de conciencia: el mundo puede ser un lugar hermoso (como las estaciones) y bueno (como los padres), pero también existe en la autodestrucción (las guerras) y la degradación (la compra y venta de huesos humanos). A través de una amplia gama de expresiones artísticas (auditivas, visuales y kinestésicas) el espectáculo tiene como objetivo guiar al espectador en este camino de explorar los lados profundos del ser humano, los menos fáciles de digerir y quizás incluso de abordar.

En cuanto al texto, identificamos elementos característicos del expresionismo principalmente en el personaje del hijo, Vibko, que mueve los hilos en la primera parte del relato. Los otros personajes, el padre y la madre, con quienes se forma el trío de esta parte, buscan constantemente y hasta lo obsesivo sus restos mientras que él está todo ese tiempo con ellos en el escenario, ocasionalmente trayendo a otros personajes del mundo de los muertos. También es el personaje que más habla, tiene los parlamentos más largos, que en algunos lugares se convierten en monólogos del escritor en una mezcla de crítica y nostalgia, de absurdo y poesía.

Respecto a los aspectos visuales y sonoros del espectáculo, destacamos la escenografía y la música, elementos ambos imprescindibles y particularmente en el teatro expresionista. La escenografía perfectamente equilibrada lleva una marca de expresionismo por los colores que utiliza, con varias referencias que apuntan a diversos elementos como los tres colores (gris carbón, rojo y blanco) que constituyen la estructura de este espectáculo. El gris de las cortinas simboliza el enorme pozo en el que estamos todos: espectadores, actores, relato, humanidad, como decía el personaje de la vieja loca: "*¡Todo el mundo es una tumba!*". El rojo

del mantel apunta a la sangre que corre en las guerras en las que la gente ni siquiera entiende por qué fueron, pero también la nueva vida que nace de esas guerras, como se ve en la casa del nuevo vecino. Y el color blanco, apunta a nuestra inocencia y por otro lado, a la falta de un sustrato para las fronteras que creamos abusiva y violentamente. Después, el uso simultáneo de varios registros de expresión, como la escena en la que el nuevo vecino exhibe y promociona su colección de huesos humanos para la venta, también es una marca expresionista. Y para aumentar la intensidad y el impacto de esta escena, en un momento perfectamente sincronizado, el personaje comienza nombrar los diferentes huesos, abriendo una de las maletas y luego todas en fila, mientras se proyecta una enorme imagen con cráneos humanos. La música, los sonidos y los silencios no sólo acompañan el relato, sino que son elementos que contribuyen a ella o que la organizan en el escenario. Vimos en la primera escena cómo la música introduce la historia desde un punto de vista histórico-cultural y cómo, distorsionándose, nos traslada rápidamente a otro tiempo y ambiente. Luego, las distintas piezas sonoras nos ayudan a separar escenas, a abrirlas y a poder cerrar historias, como en el caso de la música que toca el hijo cuando se nos deja entender que lo han encontrado. Pero también tenemos silencios altísimos, como el incesante ladrido del perro que los espectadores no oyen pero que repercute fuertemente en los oídos del hijo. Este personaje repite varias veces: “hay un perro que ladra todas las noches”, hasta el punto máximo en el que se tapa las orejas sugiriendo la molestia que le crea ese ruido. Este sonido nunca se materializa para los espectadores, los únicos que lo escuchan son los padres. Desaparece una vez que el padre encuentra el cadáver del perro en el pozo de agua.

3.2. Teatro épico, absurdo, cruel y “pobre”²⁷

Este subcapítulo surge como una continuación y elaboración natural del anterior, en el que nos centraremos en ciertos elementos de esta puesta en escena que consideramos no pertenecientes por completo a estas estéticas teatrales, pero cercanas en forma, en soporte o influencia.

En primer lugar, observamos elementos del teatro épico según la teoría brechtiana. Vemos que desde la motivación expresada por el director para elegir este texto, así como el énfasis entendido y puesto por los actores y la recepción del público, se trata de una obra de teatro "acorde con el momento histórico que se vive" (Oliva y Torres Monreal, 2017, 366) - no podría ser más claro para el público de Montevideo conectar este espectáculo con la necesidad de continuar la búsqueda de los desaparecidos durante el período dictatorial y la importancia de esta búsqueda para sus familiares. Por otro lado, ciertamente ni los actores ni el público se pueden identificar totalmente con los personajes de esta historia, principalmente por la falta de una experiencia bélica, según la traductora Laura Pouso, pero también según la actriz Alicia Alfonso la cual confesó su dificultad de imaginar a su personaje, por la falta de al menos un punto de referencia sobre lo que deja una guerra en una mujer. La misma actriz afirmó, por otro lado, que la experiencia de este papel la acercó al tema local de la búsqueda de los hijos desaparecidos y sus madres. El actor Federico Guerra, el hijo, también nos confesó la necesidad de una búsqueda profunda para poder comprender la furia de su personaje, sus parlamentos fuertes y emocionales fueron resultado del trabajo de construcción de una técnica basada en la investigación y en el ejercicio con el director. En cuanto a la construcción espectacular, podemos constatar que a través de los elementos musicales, de esa clara separación entre escenas y entre los espacios visibles de la escena, el de ficción y el de realidad, así como explorando el juego simbólico-metafórico de los actores

²⁷ Las imágenes **Fig. 29- Fig. 32** presentadas en el **Anexo 4** apoyan en el análisis del presente subcapítulo.

y con los objetos, nada de lo que vemos se parece a la vida cotidiana. Como espectadores, creemos que entendemos casi todo de lo que vemos, lo que se nos dice, lo que escuchamos y lo que presenciamos, pero no nos atrevemos a imaginar que podríamos entrar en el centro de la narración entre los personajes, por ser un universo seguramente ajeno, distante (*fremd*) (Oliva y Torres Monreal, 366). Sólo con lo que hemos descrito hasta el momento, tenemos suficientes argumentos para afirmar que estamos ante un espectáculo de forma épica, tan como lo concebía Brecht. Con la guía de Oliva y Torres Monreal en la *Historia básica del arte escénico* (2017, 367), enumeraremos los demás elementos que la acercan a una forma teatral diferente a la dramática. En primer lugar, la historia se narra, los actores están presentes sobre el escenario en el espacio periférico, apareciendo la ficción sólo en el medio de la escena, por lo que se percibe la doble presencia del actor como del personaje, siendo visible para el público también este pasaje por las rupturas que introducen la música y las luces entre las escenas. Tenemos como espectador una posición de observador, en la que abordamos el espectáculo desde un punto de vista social, histórico y humano frente a estas escenas consistentes que nos ofrecen intensas imágenes del mundo, de la vida y cuando parece que nos permite descansar, es sólo para acercarnos a otro conflicto profundamente humano. Porque el rol del teatro es tanto de distraer en un sentido profundo, como de producir un cambio en el espectador, en la sociedad:

Es necesario un teatro que no admita solamente las sensaciones, las intuiciones y los impulsos propios de un limitado campo histórico de las relaciones humanas en que se desenvuelve la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma (Brecht, 2019, 19).

Podríamos decir que el director en este espectáculo tiende a desarrollar más las posibilidades épicas de esta historia, mientras que el autor muestra su tendencia a explorar las categorías del teatro del absurdo, como confiesa en entrevistas. El teatro del absurdo surge como resultado de la profunda experiencia bélica y de las transformaciones del hombre y de la humanidad que generó, un teatro, como todas las demás artes, antirracionalista, marcado por el escepticismo, la ironía, la revelación de las mentiras de toda la lógica socio-histórica del poder y del orden.

Pero este teatro, como lo propone esta imagen trágica y arruinada de la humanidad, lo condimenta, lo tiñe de humor, uno humor trágico, un "humor conforme a la tragedia", que sorprende por lo inédito por lo hiperbólico, según el modelo de las películas de Buster Keaton, Chaplin o los hermanos Marx, a los que este teatro les reconoce su influencia. Las situaciones cómicas que aparecen no son inocentes, sino cargadas de decepción que definen la tragedia del humor, como afirmaba Ionesco, marcan corrosivamente la segunda parte del siglo XX (Oliva y Torres Monreal, 375-376).

Como se puede apreciar en nuestro caso, el relato del espectáculo es de una gravedad abrumadora en su mayor parte, en la que se introducen elementos de humor que se conjugan con otro elemento característico de este teatro, lo grotesco, y esa mezcla resulta necesaria para lograr el humor trágico. A través de los personajes del nuevo vecino, del travesti y de la vieja loca, ese universo gris se colorea cromática y atmosféricamente, mientras que los espectadores ríen, para que al momento siguiente se avergüencen de su gesto o que les vengan ganas de llorar. La aparición de estos momentos de humor en el espectáculo, como comenta la actriz Estefanía Acosta, funciona como oportunidades para descansar del peso y de la oscura historia del triángulo hijo muerto, madre y padre en búsqueda desesperada e incesante.

El teatro del absurdo, como escribe Martin Esslin, muestra el mundo como un lugar incomprensible, los espectadores quedan completamente fuera de la escena, sin tener la certeza de que comprenden demasiado bien lo que están viendo, como si fueran visitantes de un país en el cual todavía no han logrado dominar el idioma local (1960, 5). Esta comparación no es en absoluto accidental, como sabemos, los dramaturgos del teatro del absurdo eran todos extranjeros al país y al idioma en el cual se expresaban. También es importante la coincidencia en el espectáculo analizado por nosotros, de texto escrito en francés por un rumano, a partir del cual está traducido y representado en el español local y escenificado por un brasileño, para quien el idioma local tampoco es el materno. Aunque el idioma del espectáculo debería ser natural para los actores y los espectadores, en este caso

el lenguaje resultante no resulta cómodo para ninguna de las partes, y en algunos lugares, como confesó el actor Federico Guerra, tampoco les quedó muy claro a los actores. La poética del absurdo es extremadamente compleja para los actores, a los que se les exige una naturalidad perfecta, pasando de un extremo emocional al otro, de la razón a la locura en cuestiones de segundos. Dentro de un espectáculo de teatro absurdo, los actores deben dejar de lado sus conciencias y su propia cultura, entregándose por completo al texto dentro de ese universo, de lo contrario corren el riesgo de traicionar al personaje (Oliva y Torres Monreal, 382).

Otro punto de acuerdo entre el autor y el director es, sin duda, sobre el tipo de teatro y su papel como arte, y parece algo cercano a lo que Artaud quería para el teatro. Inquietante, en cierto sentido revolucionario, en contraposición a un teatro digestivo, reconfortante, que no cuestiona ni la intimidad, ni lo social del espectador (370). Por otro lado, el autor limita su aporte e intervención a la propuesta del texto y deja total libertad al director para dirigirlo, entendiendo que cada uno tiene su rol y talento, que son respetados en el marco de un espectáculo, pero también en el teatro en general. Confiesa que el director encontró la metáfora en su texto, la elaboró y la enriqueció simbólicamente logrando convertirla en una de las más espectaculares y bellas puestas en escena de uno de sus textos. El director, a su vez, respeta el texto hasta en sus comas y, sin desviarse de su mensaje, busca las posibilidades más teatrales para la representación, siendo respetuoso frente al primero y al mismo tiempo fascinado por el trabajo de exploración y su libertad como director. Ambos conocen bien el papel de cada uno y el hecho de que el teatro se realiza como teatro a través de la representación, de la puesta en escena, del performance, como argumenta Artaud (373). Pero todo esto no es sólo un juego estético “del arte para el arte”, tampoco es un teatro de compromiso social o político, que traicionaría tanto al teatro como a la política, como dice Artaud. El teatro, a través de su riqueza de herramientas logra explorar y mostrar el mundo de modo ilimitado:

El problema, tanto para el teatro como para la cultura, sigue siendo el de nombrar y dirigir sombras; y el teatro, que no se afirma en el lenguaje ni en las formas, destruye así las sombras falsas, pero prepara el camino a otro

nacimiento de sombras, y a su alrededor se congrega el verdadero espectáculo de la vida (Artaud, 2001, 15).

El teatro tiene un propósito, que es el de producir una forma de cambio, un movimiento en el espectador. El autor describe su teatro como centrado en el hombre y sus conflictos, con imágenes del mundo a través de historias personales y colectivas, un teatro que puede ser político, pero ciertamente no didáctico. El director, a su vez, reconoce en sus distintas entrevistas que el teatro que él propone quiere ser algo más que entretenimiento, el rol del teatro no es el de relajar, divertir, sino de llenar un espacio vacío en la comprensión de nosotros mismos y del mundo en que vivimos. Por otro lado, en las mismas entrevistas, el director habla de la rica “pobreza” del teatro, muy cerca de cómo lo veía Grotowski. El director abraza con entusiasmo y orgullo las posibilidades ilimitadas del teatro, considerándolo mucho más independiente que el cine y más potente en la experimentación. Fascinado por la apertura simbólica y las soluciones ilimitadas que ofrecen los objetos, quizás incluso intencionalmente en pequeñas cantidades comparte esta fascinación y ejercicio con aquellos con quienes trabaja, como enfatizaron los tres actores en las entrevistas realizadas.

En lo que implica el trabajo de los actores, los mismos nombran otra característica del director Aderbal que nos hace pensar en el mismo Grotowski: “Creemos que un proceso personal que no se apoya ni se expresa en una articulación formal y una estructura disciplinada del papel no constituye una liberación y puede caer en lo amorfo” (2004, 11) - el proceso de construcción del personaje es extremadamente importante, él no puede salir “más o menos”, sino tiene que “madurar” a través de un ejercicio elaboración de sus detalles, hasta que él se logre liberar y ser como tiene que ser.

3.3. Aspectos de territorialidad, de genética y cruce de culturas en la puesta en escena

"¿Cómo logra uno 'comer' los resultados obtenidos por otros y, a la vez, tener el tiempo y la química para digerir esos resultados?"²⁸ (Barba, 2005, 14). Se pregunta Barba y afirma que una cultura que no es colonizada o seducida, es una cultura que sabe adaptar lo que viene de afuera a su propio gusto y manera.

Es hora, por lo tanto, de volver a la primera parte del trabajo, cuando mencionamos las tres propuestas metodológicas para nuestro estudio y para concluir con algunos ejemplos sobre cómo las relacionamos con esta puesta en escena, con el lenguaje y la traducción en el teatro en el cruce de culturas.

En primer lugar, abordaremos el tema de la territorialidad, que nos ayudó a apreciar la complejidad de esta muestra desde este punto de vista y a comprender sus diferentes aspectos. Se trata de una puesta en escena de un texto escrito por un autor rumano residente en Francia, traducido de su versión francesa (el texto tiene una versión rumana también escrita por él) por una traductora de origen uruguayo, que vivió en Francia y regresó a Uruguay. Durante la creación de esta muestra, el director y el grupo artístico tuvieron a su disposición una traducción al español del catedrático de Literatura Francesa Evelio Miñano de la Universidad de Valencia, que finalmente fue reemplazada por la traductora uruguaya Laura Pouso. La complejidad territorial de este mapa lingüístico incluye la peculiaridad de la escritura del autor que escribe en una lengua que no es su lengua materna y que, además, como señaló la traductora, delata un uso particular del lenguaje, que obviamente tiene sus implicaciones dramáticas y que, en algunos lugares, crea dificultades o incluso opacidad para los actores. Aquí vemos cómo la desterritorialización y la reterritorialización del autor afectan la desterritorialización

²⁸ "How does one manage to 'eat' the results obtained by other, while also having the time and chemistry to digest those results?" – texto original. La traducción es nuestra.

y reterritorialización de su texto. En este mapa que trata el tema de las dos traducciones al español, la primera es una reterritorialización en español valenciano, en la que los valores literarios del texto son más visibles para el lector, mientras que la segunda es una reterritorialización en español hablado por el público para el que se creó este espectáculo, el rioplatense uruguayo y se apoya en los efectos orales, teatrales del lenguaje. En este último detalle, recordamos también los posibles problemas en la recepción intercultural descritos por Josette Féral, a saber, que el lenguaje en el teatro tiene un papel seductor, si los actores, respetando el texto, no hablan el lenguaje del público, lo que ocurre en el escenario no es creíble. Los espectadores no confirman el contrato y el teatro no funciona. El lenguaje es la percepción del mundo para quien está en él y la entrada a algo ajeno es incómoda y siempre queda un resto, tanto de un lado como del otro. Aquí también notamos el funcionamiento y el papel de los filtros de reloj de arena propuestos por Patrice Pavis, a través de los cuales un texto pasa de una cultura a otra, es decir, el de la posibilidad de lectura, de modelado cultural. El otro mapa igualmente interesante desde el punto de vista de la territorialidad es el del relato que remite a un período de la complicada historia contemporánea de los Balcanes, que es desterritorializado por un director brasileño y reterritorializado junto a un grupo de actores y artistas uruguayos, en un teatro de Montevideo con una determinada carga histórica. Se da así una desterritorialización de un drama, que encuentra, en su esencia, la equivalencia en una de las dramas del lugar y contexto de la reterritorialización, pasado por un filtro inevitablemente más universal, como podríamos reconocer a través de las estéticas y opciones de las formas teatrales del director. En este aspecto, se puede observar otra dimensión del tema de la recepción intercultural, de la necesidad del espectador de un enriquecimiento permanente del conocimiento sobre el mundo, sobre sus distintas partes e historias, de una sensibilidad que sobrepasa el lugar de uno. En este sentido se notó una apreciación bastante baja por parte del público en general, que se escondía detrás de la dificultad de la recepción y de la interpretación ante la complejidad de una propuesta que remite a un universo ajeno en varios sentidos. Aquí también podemos señalar otros filtros de adaptación que tienen que ver con la perspectiva de los adaptadores, el

modelado artístico, la elección de formas teatrales, entre otras. Todo lo cual incide en la calidad de la recepción y de las expectativas anticipadas.

Sobre el tema de las consecuencias anticipadas nos acercaremos en estas últimas líneas y nos referiremos a lo que fue, según lo propuesto por Féral para el estudio genético de una puesta en escena, un aspecto fuerte, que marcó y sedujo al público. Tanto la conversación con distintos espectadores, con los actores, como la experiencia de la puesta en escena en las cuatro ocasiones, nos llevaron a concluir que la dimensión del espectáculo que se recuerda con más frecuencia y fuerza es la del puente que se crea a través de este espectáculo entre estos rincones del mundo y sus historias, en el drama de los hijos desaparecidos y la continuación de su incansable búsqueda. En nuestra investigación también encontramos que este detalle del espectáculo se encuentra tanto en el paratexto de la descripción de la cartelera, como también constituye uno de los enfoques en las entrevistas con el director en distintos medios durante la difusión del espectáculo. Nos podríamos quedar con las siguientes preguntas: ¿Este enfoque se han determinado de forma involuntaria o voluntaria para la recepción del público? ¿Se limita inevitablemente o debería limitarse la recepción de una historia perteneciente a otra cultura a la búsqueda de una equivalencia en la historia propia? Por otro lado, nuestra investigación observa que el encuentro de las dos historias en este espectáculo generó unos efectos quizás inesperados, como confesaban las dos actrices entrevistadas. Estefanía Acosta, quien actuó en el personaje de la hija nos hablaba de la convicción nacida durante el proceso de creación de este espectáculo que a través de cada representación, el grupo de actores, artistas y técnicos trabajaban en la búsqueda de los desaparecidos durante la dictadura en Uruguay. Para Alicia Alfonso, quien hizo el personaje de la madre, esta experiencia le creó una cercanía a la carne de estos padres que siguen buscando a sus hijos desaparecidos, ella confesando que llegó a entender mejor la condición y la vivencia de esas madres, la historia fría se volvió vida, realidad. Por el otro lado, el escritor, durante su visita para ver una última representación del espectáculo, tuvo parte también de una experiencia particular. Además de la alegría que su texto había encontrado

resonancia en un lugar lejano y poco conocido por él, visitar Montevideo y encontrar las “Marcas de la memoria” en las calles de la ciudad, lo acercó a la historia local de manera corporal, una forma de experiencia completamente distinta a la lectura o a la actividad periodística.

El cruce de las tres teorías principales que nos guiaron en nuestra investigación, nos ayudó a mirar y encontrar detalles que probablemente separados no los habríamos percibido. Lo que busca el cruce mismo, tanto de metodologías, personas, historias, como de lenguas y culturas – la revelación del misterio humano.

Conclusiones

Este trabajo constituye el final del ciclo de maestría en Teoría e Historia del Teatro y en él se entrelazan elementos de estudios de licenciaturas anteriores, en Relaciones Internacionales y Estudios Europeos, Filosofía y las teorías teatrales aprendidas durante este posgrado. Este cruce de especializaciones, culturas e idiomas, nos ayudó a construir esta investigación, mientras tratamos de indagar y resaltar la singularidad del espectáculo *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* en Montevideo.

Nuestra investigación partió del encuentro con este espectáculo y de la identificación de la necesidad de explorar el tema del teatro intercultural contemporáneo a nivel local desde una perspectiva académica. La puesta en escena que analizamos es el primer encuentro del teatro uruguayo con el dramaturgo Matei Visniec y el hecho de que como autora de la investigación pertenezco a la misma cultura que él, me llevó a considerarlo una oportunidad propicia para una perspectiva en este acontecimiento.

El trabajo que resultó de nuestra investigación se compone de tres partes principales - las teorías, la contextualización y el análisis del espectáculo - cada una de las cuales aporta una categoría de análisis para su composición en su conjunto. En la primera parte realizamos una investigación en el campo teórico, que resultó de las lecturas y la selección de aquellas teorías que orientaron nuestra comprensión del tema de la cultura y sus cruces, así como sus huellas en el teatro, cuestiones que replantean el teatro intercultural al nivel de la recepción, pero también las teorías de análisis teatral que nos guiaron en nuestro acercamiento a este espectáculo en su particularidad. La segunda parte nos llevó del ámbito teórico al contextual. Así nos acercamos al dramaturgo y al director, a la historia de la institución teatral en la que se presentó la obra, conversamos con los integrantes del grupo que participó en la creación de este espectáculo, buscamos entender el marco histórico y creativo del texto y también nos interesamos en cómo fue recibido el espectáculo. En la tercera

parte llegamos efectivamente al análisis de esta puesta en escena y teniendo en cuenta los fundamentos que sustentan las dos primeras partes, nos apoyamos en teorías teatrales específicas para abordar el detalle de la escenografía, la actuación, la construcción del espacio y las relaciones creadas, por un lado, y por otro, en la apreciación del espectáculo desde una perspectiva estética y con las herramientas de la teoría teatral.

Con respeto a la primera parte (Capítulo 1), decidimos abordar el tema de la cultura a través del filósofo rumano Lucian Blaga, quien explica el origen metafísico de la creación de la cultura a partir del propio carácter humano de necesidad o al menos de participación en la revelación del misterio que rodea la existencia del hombre mismo, de la vida, del mundo humano. El relacionamiento con Blaga no es casual, nuestro texto está profundamente marcado por una dimensión misteriosa, la ambigüedad en cuanto a los límites entre la vida y la muerte, el lugar de la historia, los destinos de los personajes, todo ello en relación con esta puesta en escena y que a su vez le añade la complejidad simbólico-metafórica de las elecciones escenográficas y del funcionamiento de la pasión humana por relacionarse con el misterio. Luego, con Todorov, tratamos de entender, a partir del tema del cruce de culturas, que no existe una cultura solitaria sino varias intersecciones entre culturas y especialmente que una cultura, una vez que se encontró con otra, no permanecen intacta: algo en su comprensión del mundo cambia y se desarrolla. Esta teoría nos ayudó a observar las culturas que se cruzan en este espectáculo y llamó nuestra atención sobre algunos de los resultados de este encuentro, como la cercanía de las dos actrices entrevistadas con una parte menos conocida del mundo, pero también con su propia historia. La breve incursión (Capítulo 2) en los distintos experimentos teatrales interculturales con Erika Fischer-Lichte nos brindó la oportunidad de acercarnos de diferenciar el espectáculo estudiado por nosotros en el ámbito de este tipo de proyectos y pudimos reconocer y apreciar las dificultades y soluciones que se interponen en la construcción de la puesta en escena. Pudimos observar en nuestro caso que cada uno de los pilares que lo componen, autor, texto, director, traductor, actores y

público, pertenece a una cultura diferente, pero están bastante unificados a través del lenguaje del espectáculo y del enfoque del tema histórico. Josette Féral nos llevó a considerar el punto de vista del público y los posibles límites que puede experimentar el espectador frente a una obra intercultural y argumentó sobre el papel "seductor" del lenguaje en el funcionamiento del teatro. A partir de ahí, continuamos explorando el tema del lenguaje y de la traducción con las perspectivas de Hans-Georg Gadamer y Barbara Cassin (Capítulo 3) quienes señalan la importancia determinante del idioma en el que estamos y cómo a través de su filtro entendemos y damos sentido al mundo, pero también la compleja posición del traductor y la particularidad de su trabajo. Así pudimos abordar la experiencia del traductor del texto de esta muestra, pero también la delicadeza de la diferencia entre esta versión y cualquier otra, para luego observar el funcionamiento y los límites del texto traducido para esta puesta en escena. La primera parte termina con la propuesta de métodos y teorías (Capítulo 4) que identificamos como adecuadas para nuestro análisis, la del estudio genético de Josette Féral, la de la filosofía del teatro y la territorialidad de Jorge Dubatti y la del "reloj de arena" de Patrice Pavis. El cruce y entrelazamiento de los tres enfoques, nos llevó a considerar necesaria para nuestra investigación la introducción de la segunda parte de contextualizaciones, pero también nos ayudó en la tercera, cuando intentamos mirar el espectáculo y abordar ciertos detalles de su construcción. La primera parte sirvió como base inicial en la elaboración de un acercamiento a un espectáculo de este tipo y nos mostró que cuando estamos ante una puesta en escena en un cruce de culturas, antes de iniciar nuestro análisis, debemos retroceder y abordar algunas teorías que pueden ayudarnos a ver nuestro objeto de estudio en un nivel más objetivo, pero también lo más particular posible.

La segunda parte aborda el contexto de esta puesta en escena, los elementos que la componen y que se cruzan en el espectáculo. La poética del autor, caracterizada por el bilingüismo y un particular absurdo, se encuentra (Capítulo 1) no por casualidad con la del director Aderbal Freire-Filho. Este director se muestra apasionado por el juego y la construcción de metáforas en escena, pero también por

la incorporación de textos que tratan temas debatidos en la actualidad y la creación junto con los actores y demás artistas involucrados en el proyecto del diseño de la puesta en escena. Señalamos cómo este texto y el Teatro El Galpón (Capítulo 2) estaban destinados a cruzarse, los refugiados en la acción de la obra se relacionan con la historia de los miembros fundadores de este teatro que sigue cumpliendo incansablemente su misión, la de hacer y escenificar un teatro urgente y necesario. Las entrevistas con los tres actores en los roles principales nos trajeron información personal de su experiencia en el proceso creativo y de representación del espectáculo, imposible de encontrar en otro lugar, como sobre sus relaciones con los personajes y sus trabajos de construcción fortalecen esta puesta en escena. La entrevista con la traductora nos abrió otra perspectiva para comprender algunos aspectos invisibles desde la posición de espectador, pero de suma importancia en la etapa de creación y participación del público, siendo el lenguaje generalmente la partitura principal a través de la cual se experimenta el espectáculo. También para una mejor comprensión de la obra (Capítulo 3) consideramos útil una investigación del contexto histórico al que se refiere el relato, esto nos dio por un lado una apreciación de la delicadeza de este texto, pero también los argumentos para el sentimiento de lejanía vivido en cierto grado por los actores y el público. En la parte final de esta sección nos enfocamos en cómo fue percibido el espectáculo por el público, comentado en el espacio periodístico, tal como lo aprecian los críticos, quienes agregaron a nuestro estudio detalles importantes de la recepción siempre impredecibles y nuevos elementos de la complejidad del teatro intercultural. También nos interesó la forma en la que el autor percibió el espectáculo en Montevideo y el encuentro entre su texto y la propuesta del director en el escenario del Teatro El Galpón. Esta segunda parte del trabajo trajo otros métodos de investigación además de la lectura y de la relación de la teoría con nuestro objeto de estudio, el de la entrevista, la investigación de los registros periodísticos y la participación en el evento clave, como fue el caso del encuentro entre el autor, el director y el público interesado. La comunicación con el autor contribuyó a la composición de esta parte, aportando diversos materiales originales para ayudar en el estudio de su escritura, así como la traducción al español y el estudio de Evelio

Miñano y facilitó también el contacto con el director. En la investigación realizada en esta parte se identificó también la necesidad de tener acceso a bibliografía difícil de encontrar, como la del diálogo con el director por Rubén Castillo, pero también la más reciente publicación del libro sobre la historia del Teatro El Galpón por Carlos María Domínguez, que aportan valiosa información y sin la cual el estudio ciertamente habría sido más pobre.

La tercera parte nos llevó a la puesta en escena misma, donde (Capítulo 1) partiendo del espectáculo, elegimos ciertos elementos de escenografía, actuación, ambiente sonoro, pero también diferencias entre el texto y la puesta que analizamos con la ayuda de recursos teóricos teatrales, pero también en base a las tres teorías principales que nos guiaron desde la primera parte de nuestro estudio. Elegimos tres escenas que consideramos particulares (Capítulo 2) y que de hecho nos acercaron a partes del mecanismo de construcción de esta puesta en escena. Como sabemos desde la perspectiva de la filosofía del teatro, en su micropoética del espectáculo se cruzan elementos y propuestas que tienen que ver con las estéticas teatrales universales, como en nuestro caso las del simbolismo y el expresionismo, las del teatro del absurdo, teatro épico, teatro cruel o el “teatro pobre”, que buscamos relacionar con el funcionamiento del espectáculo (Capítulo 3). Dedicamos el último subcapítulo (Capítulo 4) a algunos elementos concretos de análisis a través del filtro de las tres principales teorías que nos ayudaron en la construcción de esta investigación. Como cada una de las dos partes anteriores, esta también implicó un tipo diferente de investigación y se basó en otras categorías de recursos y materiales. Por un lado, participamos personalmente en cuatro de las representaciones del espectáculo, ocasiones en las que también tomamos notas, luego logramos tener a disposición la grabación y las imágenes del mismo. Si la primera forma de experiencia nos ayudó a vivir el espectáculo y a poder observar ciertos detalles que sólo así podríamos haber recogido, la segunda nos brindó apoyo para apreciar otros aspectos de la cercanía al detalle, como también la posibilidad de repasar una secuencia todas las veces que nos fue necesario para poder formular nuestra observación y análisis. Ambas nos aportaron la posibilidad de mirar la muestra

desde diferentes ángulos y perspectivas, colaborando así en las posibilidades argumentativas de nuestra investigación.

Habíamos partido en nuestra investigación de la premisa de que esta puesta en escena de la obra *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*, a través del cruce de culturas que se produce en su creación en el Teatro El Galpón de Montevideo, se ha enriquecido como objeto estético, pero también en su multiplicación de significados. Para poder abordar este objetivo, necesitábamos, como hemos visto, de una serie de referencias teóricas y contextuales, de una intersección de disciplinas, de filosofía, de teoría teatral, de historia, por un lado y, por el otro, de los métodos de investigación, desde la lectura y la entrevista, hasta la documentación multimedia. Lo que esperábamos al comienzo de este estudio no sólo nos fue confirmado, sino que también apareció una cierta dosis de sorpresa, a través de varios detalles inesperados. Consideramos necesario recordar que nuestro trabajo no sólo tuvo como objetivo el análisis de una puesta en escena, sino también explorar los recursos que el investigador necesita a la hora de iniciar un proyecto de esta naturaleza. A través de nuestro estudio también buscamos demostrar que un cruce equilibrado de teorías y metodologías aporta un “plus” que cambia e influye en la forma en que apreciamos un espectáculo y que determina la investigación de manera particular.

Nuestras conclusiones incluyen todas las partes involucradas y que se cruzan en el espectáculo - autor, director, texto, actores, público - en diferentes sentidos y niveles. Sobre la experiencia del autor podríamos decir que fue doble: por un lado el sentimiento de cumplimiento de reencontrar su texto en un lugar nuevo, donde sintió que se entendió su estilo y donde su historia encontró eco. Por otra parte, el contacto con el espectáculo y el acceso a una parte de la historia y la cultura local, probablemente contribuirían a la creación de otras historias y textos impactantes, tal vez en otros teatros y otras culturas. En cuanto al director, podemos decir que desempeñó dos roles, uno como director experimentado y talentoso reconocido por proponer espectáculos contundentes, pero también para el trabajo tanto colaborativo y exigente con los actores y un segundo rol, como embajador

cultural y artístico. En cuanto al trabajo con los actores, ellos cuentan la dedicación, la pasión por el detalle y por la magia del teatro que sentían en el director, quien logró contaminarlos y aplicar un estilo de acercamiento al proceso creativo común e individual de cada uno de los actores. Los que hemos entrevistado confiesan haberse quedado, después de esta experiencia, con un nuevo instrumento, con una habilidad mejorada, quizás con una mayor apertura y respeto en el encuentro con un nuevo texto. El director resultó también embajador cultural porque la introducción de este dramaturgo menos conocido en América Latina al grupo del Teatro El Galpón y al público de Montevideo le pertenece. También le pertenece la propuesta y la estética de la puesta en escena donde se reconoce el texto del autor, reelaborado de manera personal y adaptado a la escena montevideana, creando un objeto estético original, objetivo y subjetivo a la vez, impresionante por su complejidad y belleza. La opción del texto estuvo marcada, a su vez, por una cuidadosa traducción desde punto de vista teatral y ajustado al idioma del público, pero también por el respeto a la particularidad del estilo del autor, haciendo que se trate del tipo de traducción que coloca al espectador, pero también al actor, en una posición poco cómoda, pero comprometida al nivel imaginativo y comprensivo. Los efectos de esta experiencia tuvieron características particulares: en el proceso de construcción del personaje y de la técnica de representación, los actores tuvieron que realizar un trabajo de investigación histórica y cultural con el fin de acercarse a la historia que se iba a plantear en el escenario y sin el cual este objetivo hubiera sido mucho más pobre, tanto desde el punto de vista artístico, como desde los aspectos performativos, tanto para los mismos actores, como para el público. Pero este trabajo no se limitó a tener efectos sólo en los roles y el espectáculo, sino también en la relación de los actores como personas y como artistas con la problemática histórica local a partir del texto y de su representación. Si bien el objeto de nuestra investigación no fue expresamente la recepción del espectáculo, ciertos elementos de nuestro estudio obviamente se refieren a este tema. Desde nuestro punto de vista, el presente estudio muestra que el público de este espectáculo se enfrentó a una experiencia teatral que ofrecía la posibilidad de apertura a una relación con lo humano y artístico internacional, un desafío que no

buscaba una fácil aceptación por el espectador. El propósito del teatro de este autor, del director y del Teatro El Galpón no es de una diversión de momento, un pasatiempo, sino el de un cuestionamiento, un compromiso humano, y este tipo de teatro no tiene como finalidad principal ser agradable, sino la de haber removido algo en el espectador.

Por último, consideramos que en este trabajo nuestra premisa ha sido confirmada, el texto *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*, a través del cruce de culturas que ocasionó esta puesta en escena del Teatro El Galpón bajo la dirección de Aderbal Freire-Filho, se enriqueció como objeto estético en la multiplicidad de significados e incorporó a la escena teatral montevideana un ejemplo de experiencia artística transcendental y única.

BIBLIOGRAFIA

Alfonso, Javier. “Después de los incendios”. Entrevista con Aderbal Freire-Filho. *El Iceberg – Radio clásica*, 8 de junio 2018, <http://clasica.uy/eliceberg/despues-de-los-incendios/>. *Accedido en julio de 2020*

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Edhasa, 2001

Barba, Eugenio. *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Antropology*. Trad. Richard Fowler. Taylor and Francis e-library, 2005

Biondich, Mark. *The Balkans. Revolution, War, and Political Violence since 1878*. Oxford University Press, 2011

Bîdiu, Cristina. *Dincolo de ușă sau Despre alegorie și simbol în teatrul lui Matei Vișniec*. Transilvania Publishers, 2015

Blaa, Lucian. *Trilogia culturii*. Humanitas, 2011

Brecht, Bertolt. *Breviario de estética teatral*. Trad. Raúl Sciarretta. Epublibre, 2019

Cartelera.com.uy: <https://www.cartelera.com.uy/averespectaculo.aspx?18887>
Accedido en agosto de 2021

Cassin, Barbara. *Mas de una lengua*. Fondo de Cultura Economica, 2014

_____ *Elogio de la traducción. Complicar el universal*. El Cueco de plata, 2019

Castillo, Rubén y Aderbal Junior. *Conversaciones con un director de teatro*. Ediciones de la Banda Oriental, 1986

Clara, Jaime. “Aderbal Freire-Filho: <<En poco tiempo todo se va a manejar con aplicaciones, menos el teatro>>”. *sarandi690.com.uy*, 8 de mayo 2018, <https://www.sarandi690.com.uy/2018/05/08/17391-aderbal-freire-teatro/>.
Accedido en julio de 2020

Connelly, John. *From People into Nations. A History of Eastern Europe*. Princeton University Press, 2020

David, Emilia. *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vișniec*. Tractus Arte, 2015

Domínguez, Carlos María. *Dura, fuerte y alocada. La historia del Teatro El Galpón*. Ediciones de la Banda Oriental, 2020

Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I*. Atuel, 2007

_____ *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot, 2011“

_____ “Dialog der Kartografie / Diálogo de la cartografía” en *¡Adelante! Iberoamerikanisches Theater im Umbruch / Teatro Iberoamericano en tiempos de cambio*. Theater der Zeit, 2017 (pp. 31-36)

_____. *Teatro y Territorialidad*. Gedisa, 2020

Esslin, Martin. "The Theatre of the Absurd". *The Tulane Drama Review*, Vol. 4, No. 4 May 1960, pp. 3-15

Féral, Josette. *Teatro, Teoría y Práctica: más allá de las fronteras*. Trad. Armida María Córdoba. Galerna, 2004

Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. (Ed.) Minou Arjomand and Ramona Mosse. Trad. by Minou Arjomand. Routledge, 2014

Freire-Filho, Aderbal. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18028/aderbal-freire-filho> *Accedido en julio de 2020*

Gadamer, Hans- Georg. "La diversidad de las lenguas y la comprensión del mundo" en Koselleck, Reiner y Gadamer, Hans- Georg. *Historia y hermenéutica*. Trad. Faustino Oncina. Ediciones Paidós Ibérica, 1997

_____. *Verdad y Método I*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Ediciones Sígueme, 1999

Gallagher, Tom. *The Balkans after the Cold War. From Tyranny to Tragedy*. Routledge, 2003

Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Trad. Margo Glantz. Siglo XXI editores, 2004

Institución Teatral El Galpón. "La palabra progreso Dice el público". Youtube.com, 22 de mayo 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=K9cQuPZCzu8>. *Accedido en setiembre de 2020*

Jighirdiu, Octavian. *Matei Vişniec sau Problema omului contemporan*. (Tesis de doctorado). Universitatea de Arte "George Enescu", 2008

Kowzan, Tadeusz. "El signo en el teatro – introducción a la semiología del arte del espectáculo" en *El teatro y su crisis actual*. Monte Avila editores, 1992 (pp.25-60)

"La crueldad de la guerra". *ladiaria.com.uy*, 12 de mayo 2018, <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2018/5/la-crueldad-de-la-guerra/>. *Accedido en setiembre de 2020*

"La palabra progreso...en El Galpón". *subrayado.com.uy*, 26 de junio 2018, <https://www.subrayado.com.uy/la-palabra-progreso-el-galpon-n507515>. *Accedido en setiembre de 2020*

La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa. *cartelera.com.uy*, <https://www.cartelera.com.uy/averespectaculo.aspx?18887> *Accedido en setiembre de 2020*

Loureiro, Álvaro. “El individuo en transe”. *brecha.com.uy*, 15 de junio 2018, <https://brecha.com.uy/el-individuo-en-trance/>. *Accedido en setiembre de 2020*

Mantero, Luis y Luis Vidal Giorgi. “Entrevista a Aderbal Freire Filho: “Hay Que Actuar La Acción.” *Socio Espectacular*, 2 de mayo 2018, https://socioespectacular.com.uy/entrevista-a-aderbal-freire-filho-hay-que-actuar-la-accion/?doing_wp_cron=1616613944.6573948860168457031250. *Accedido en julio de 2020*

Marichal, Yamandú. “<<La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa>> de Matei Visniec”, *carve850.com.uy*, 7 de junio 2018, <http://carve850.com.uy/2018/06/07/la-palabra-progreso-en-boca-de-mi-madre-sonaba-tremendamente-falsa-de-matei-visniec/>. *Accedido en setiembre de 2020*

Mirza, Roger. “Algunos aspectos de la relación adentro-afuera en la representación teatral”, *Semiosis*, No.19, julio-diciembre 1987, pp. 163-171

_____ “Texto narrativo, texto dramático y texto espectacular: El coronel no tiene quien le escriba” en *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. (Ed.) Fernando de Toro. Galerna, 1990 (pp. 241-255)

Oliva, César y Francisco Torres Monreal. *Historia básica del arte escénico*. Cátedra, 2017

Pavis, Patrice. *Le théâtre au croisement des cultures*. José Corti, 1990

_____ *Análisis de los espectáculos*. Trad. Jaime Arrambide. Paidós, 2018

Quiring, Débora. “El dramaturgo rumano Matei Visniec y su apuesta al espíritu crítico”. *ladiaria.com.uy*, 21 de setiembre 2018, <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2018/9/el-dramaturgo-rumano-matei-visniec-y-su-apuesta-al-espiritu-critico/>. *Accedido en setiembre de 2020*

Radulescu, Domnica. *Theater of war and Exile. Twelve Playwrights, Directors and Performers from Eastern Europe and Israel*. McFarland & Company, 2015

Sînescu, Roxana. *Teatrul din poezia lui Matei Visniec. Poezia teatrului*. Tesis sin detalles de publicación

Todorov, Tzvetan. “Le croisement des cultures”. *Communications*, No. 43, 1986, pp. 5-26

_____ “El cruce de las culturas”. Trad. Desiderio Navarro. *Criterios*, La Habana, No. 25-28, enero-diciembre 1990, pp. 3-19

Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Cátedra, 1989

Ungureanu, Cornel Mihai. “Matei Visniec: poezia mea s-a topit în teatru”. *atelier.liternet.ro*, 22 abril 2005, <https://atelier.liternet.ro/articol/2334/Cornel->

Mihai-Ungureanu-Matei-Visniec/Matei-Visniec-Poezia-mea-s-a-topit-in-teatru.html *Accedido en julio de 2020*

Visniec, Matei. *Migraaaanti sau prea mulți în aceeași barcă. Trilogia balcanică*. Humanitas, 2016

_____ *La palabra progresada en la boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*. Trad. Evelio Miñano, Universidad de València, 2013

ANEXO 1. Extractos de las entrevistas

Alicia Alfonso (29 de setiembre 2020, Montevideo)

“Yo tengo un recuerdo muy fuerte de esta obra, fue muy importante para mí, porque me parece que es quizás el último gran espectáculo que hizo El Galpón. Yo siento que es muy importante el texto, es muy importante el autor y además la puesta en escena tenía un nivel de simbología muy particular, de símbolo dentro del símbolo, que ya por si la obra está escrita con una simbología muy particular y que además Aderbal le dio más de eso. Entonces siento que yo he hecho cosas que me han gustado mucho, yo me enamoro generalmente de los trabajos, pero de este trabajo en particular, lo tengo siempre presente, de pronto hay cosas que no, como te decía hace un rato la volví a leer, pero hay un montón de cosas de la fuerza del espectáculo que me quedaron grabadas en el alma, no me olvido más de este espectáculo.”

“He hecho muchas madres, pero esta madre fue diferente por muchas razones. Cada espectáculo es diferente y se llega a cada personaje diferente, pero es una mujer que me costó mucho hacer, porque es muy diferente a mí, porque tiene una historia que yo nunca viví, ni estuve cerca de algo por estilo. Esas historias de guerra, de pérdida absoluta de todo, de familia, de amigos, eso me alejo mucho. Pero además de eso, cómo caminaba esta mujer, cómo vivía esta mujer, cómo llegó una mujer a una casa quemada, destruida, a tratar de retomar los vínculos con una comunidad quebrada, después de una cosa tan fuerte como una guerra y cómo fue esa guerra, que se sabe que fue muy cruenta, que fue terrible, que está considerada como uno de los conflictos más importantes después de la Segunda Guerra Mundial en materia de cosas cruentas, sanguinarias, terrible de gente que vivía calle por medio, que se había criado juntos muchos de ellos. Entonces todo eso me la alejaba y me costó mucho llegar a ese personaje. Finalmente creo que lo logre, lo logre mirando películas...”

Me daba cuenta que [...] Aderbal me decía “Está bien”, pero a mí no me alcanzaba. “Está bien” quiere decir “Está correcto”, pero no está bien, está más o menos bien... Estaba correcto, no está mal, pero había algo que me faltaba, yo me daba cuenta que era algo que me faltaba y entonces me dije que voy a ponerme a mirar películas, sobre la guerra, sobre esa zona en particular, para poder acercarme a ese personaje. Y ahí me di cuenta que lo que yo estaba haciendo no tenía nada que ver con esas mujeres, fue como que de pronto, me bajó toda esa información, que la tenía en mi cabeza, le daba vuelta, pero no lograba llegar a mi cuerpo...de cómo caminaba esa mujer, de cómo vivía esa mujer, de que esa mujer estaba en una casa a cual había llegado, a cual le faltaba un pedazo de techo...yo vivía ahí en una casa que no tenía puertas...el vecino le pregunta “¿Tienen mucho frío? ¿Pasan mucho frío?” ¿Por qué? ¿Porque la casa no está completa! Tratar de recuperar todos ese andamiaje social que tenía antes, cuando era imposible recuperarlo.

Entonces ¿cómo vivía, cómo eran las manos, cómo era su manera de caminar? No podía ser de una mujer de ciudad. Fue así, tuve un proceso que no podía, no podía

y un día en particular, en un momento en particular, fue como que todo eso bajo de golpe y ahí la cambié toda, cambié su manera de hablar, su manera de expresarse... a mí me costaba mucho que ella de pronto no decía lo que pensaba, tenía una frase mínima y en esa frase mínima había que meter mucha cosa. Y claro, no tenía por qué tener, no era una mujer instruida, no era una mujer que tuviera de pronto una universidad, capaz que ni siquiera liceo... no sé cómo es, porque no se habla nada de ella. Entonces decís, ¿cómo habla una persona así?, que tiene una cosa reducida de palabras para expresar sus sentimientos. ¿Habla de sus sentimientos, no los habla? Porque el habla de los diálogos de ella eran o con el hijo que no estaba o con el marido, y eran muy cortos (...) eran todos siempre frases muy cortitas. Y toda esa información me cayó como de golpe... ya sé, fue cuando Aderbal me dijo “Está bien”, pero... Fue una noche que me fui para mi casa y lloré enojada conmigo y después de esa noche, lo transformé al personaje, lo cambié y le fui dedicando cada vez más, pasó de una día a cada vez más, cuanto más la repasaba, más iba encaminaba a ese personaje, que estaba torcido, que tenía las piernas que no sé qué, que tenía los manos no sé qué, que hablaba de otra manera... Fue muy interesante para mí el proceso, por eso la obra es muy importante para mí, porque me marcó en ese sentido, de lo que fue el proceso del personaje.”

“Yo creo que es una obra en la que aprendí mucho. Primero, porque como que uno llega en cierto momento en su carrera artística en el que necesita enfrentarse y trabajar con grandes actores y con grandes directores, para poder pasar de estadio digamos, para poder subir un escalón más. (...) El trabajo con Aderbal ... Aderbal es un gran director, además es un director que maneja mucho la simbología y entonces eso, fue como un espectáculo que no tenía nada de naturalista y si bien se estaba hablando de una cosa muy terrible, de una guerra (...) no había nada de naturalismo, había cosas naturales en el espectáculo, pero él las llenó de simbología. Una mesa era muchas cosas... un auto era muchas cosas... una silla era muchas cosas... un mantel era muchas cosas... y entonces eso significa que tienes que adaptar tu cabeza (...) Y que es difícil, además, cuando vos lees el texto imaginar cómo haces esto... es muy fácil escribir “La pareja llega a la casa quemada”, eso es muy fácil, pero ¿qué vas hacer? ¿Vas a hacer una casa quemada en el escenario? Manejamos muchas cosas, manejamos tener tierra en el escenario, tener olor a humo, muchas cosas manejamos y todo eso se fue reduciendo a quedar en la mínima expresión de la mesa y el mantel que si estaba quemado y eran las cosas que ellos traían y las cosas que dejaban y las sillas que formaban el pozo...”

“Hay como dos trabajos, uno es el trabajo de nosotros como actores y de tratar de ir encontrando esos personajes en relación a ese texto tan particular y a esa experiencia vital tan lejana para nosotros, por suerte, porque nosotros acá no hemos tenido grandes guerras... sí, hemos tenido, vivimos, una dictadura militar, hay un montón de cosas que nos acercan, pero no ese grado de guerra.”

“La gente que la vio, la amó. No fue un espectáculo que haya traído mucho público. Nunca se sabe qué es lo que quiere el público, pero en general digamos que desde hace un tiempo, la mayor parte de la gente no quiere venir a sufrir en el teatro, cuando se habla de una guerra, no quiere sufrir. (...) Esta obra fue un éxito desde

el punto de vista de lo que fue la puesta, que fue maravillosa y desde el punto de vista de los críticos, fue un éxito y tuvo cinco nominaciones (Florencio), pero no trajo mucho público. Yo creo que tiene que ver con eso...”todo bien, pero yo no quiero sufrir” dice la gente. (...) La gente quiere reírse, “para la amargura, ya tengo mi vida” dicen. (risas) Igual, la gente que vino, el público que vino aplaudía de pie, siempre gustó mucho. La gente estaba muy atenta...no era un espectáculo sencillo por ese grado de simbología que tenía, había que entrar en ese código, sobre todo el código de la mesa y de las sillas que formaban un todo, pero el público que vino siempre estaba muy atento y el aplauso siempre fue fabuloso...pero no fue un éxito de público en el sentido que no vino mucha gente para ver el espectáculo. Era un espectáculo para el público teatral, no era un espectáculo para una persona que nunca vio teatro y en eso voy a lo que te decía de Aderbal, se trabajó simbología dentro de la simbología (...) Era disfrutable, creo que se podía entender, pero había que entrar en ese código de simbología, me parece.”

“Aderbal es un director que no te deja pasar nada, que dirige mucho a los actores, no solamente la puesta en escena, sino al actor también. Y eso no pasa con muchos directores. Hay muchos directores que son puestistas y que piensan mucho en la puesta en escena, pero no en el actor. Y él sabe exactamente lo que quiere de cada actor y eso a veces puede ser difícil para algunos actores. A nadie le gusta que le esté marcando... no, no está bien lo que estás haciendo. A mí no me decía “No está bien”... decía ”está bien”, pero me alcanzaba con eso para entender que no era suficiente (...) pero yo quería más, quería hacer un buen trabajo y además era importante para mí porque era el primer trabajo con él. Pero no a todos los actores les gusta que los esté marcando de cerca, que les estén diciendo “No, así no.” “Hacelo de nuevo” “No, así no”... es duro...que vos entres al escenario y el director te diga “No, sabes que no. Salí y vuelve a entrar. Hacelo de nuevo” Y entonces Aderbal a veces tiene eso y se enoja además, se agarra la cabeza...y eso, claro, puede resultar cómico desde afuera, pero cuando sos vos que estás en el escenario, no está bueno. (risas) (...) Pero no fue tanto en este espectáculo, quizás porque el espectáculo era muy complejo de por sí y tal vez él estaba muy metido en eso, de irse al hotel y seguir pensando cómo hacia la mesa; la probamos un día y él dijo, “bueno, vamos a ver cuándo arranca.” Está la mesa en el escenario, pero cuando uno lee la obra dice “¿qué tiene que ver?” “Y él se la fue ingeniando noche a noche para ir armando el espectáculo alrededor de esa mesa que se transformó al final en todo. Y entonces capaz que por eso. Él es un director que marca mucho a los actores y sabe bien lo que quiere de cada uno y no le gusta más o menos... Hay directores que te dejan pasar un más o menos, pero con él no. Pero, claro, yo creo que es mejor así, es eso, lo que te hace enfrentarte a ese escalón. Decís “Si yo paso esto, voy a subir un escalón. Si no, me voy a quedar abajo.”(risas)”

“Tocando el tema cultural [...] yo, con mi papel lo sufrí, eso de no entender cómo era este personaje, y creo que finalmente lo logré entender o por lo menos lo logré vislumbrar, logré hacer algo que tenía más que ver. Pero al principio era muy lejano y lo mismo que me pasó a mí les pasó a los demás compañeros...no sé...ser un soldado de la Segunda Guerra Mundial...muerto... (risas) no es fácil. Y además hay una idiosincrasia del pueblo que es muy difícil de aprender, de decir bueno esta

mujer es esto...yo no sé si esa mujer que yo hice es lo que Matei Visniec quería dar...es lo que yo más pude acercarme a esa mujer, siendo yo Alicia Alfonso, actriz del Galpón, uruguaya (...) Hay un montón de cosas que es necesario ir entendiendo para poder ver la profundidad de lo que está escrito y tratar de llegar más o menos cerca de eso.”

“No es difícil verla de afuera, incluso cuando nosotros estábamos en las sillas sentados, muchas cosas las veía de afuera. (...) Ese espectáculo para mí es particularmente bello, como decimos en el teatro “redondito”, no le sobraba nada ni le faltaba nada. Ese texto particular, lleno de simbología, con un gran director, que logró mucho de los actores y que me parece que si el texto es bueno, Aderbal logró hacerlo florecer, logró hacer de él lo máximo (...) eso al llenarlo más de símbolo, le dio como otra dimensión más grande todavía al texto...si era posible, lo llenó de más contenido todavía. Para nosotros el hecho de estar acá, haciéndolo y mirándolo desde acá, mirando aquella guerra desde acá, también lo llena de otro contenido, porque para nosotros todo ese tema de los huesos, de la venta de los huesos tenía mucho que ver con los desaparecidos, con nuestra búsqueda [...] que tenía también para nosotros una significación que no tenía cuando la escribí Visniec. También por eso yo me sentía tan cercana, a pesar de verla diferente a mí, me sentía cercana a esa mujer, que buscaba y buscaba, como buscan nuestras madre acá los restos de sus hijos.”

Federico Guerra (19 de noviembre 2020, Montevideo)

“Ahora que lo mencionas, la verdad que no lo había pensado tanto y sí (...) Era un director brasileiro, un elenco uruguayo y un escritor rumano... Digo, puede ser muy común ese encuentro de un dramaturgo de cualquier país, porque el teatro se alimenta de dramaturgias de toda parte del mundo y de un director extranjero, pero acá hubo realmente una unión entre las tres partes, lo cual lo hace distinto (...) Se armó como ese trío cultural que conjugó muy bien y que se mantuvo en constante comunicación, sin invadir (...) El dramaturgo estaba más bien a disposición...y era muy necesario también, porque son idiomas muy distintos, culturas...Bueno, hoy en día la globalización ha hecho que tengamos mucho en común (...) pero de todas formas la historia que tenemos y en cosas de la vida diaria sí se nota la diferencia...somos culturas distintas...yo desconozco mucho del pueblo rumano, pero a través de la obra también descubrí parlamentos que no entendía mucho...”

“Lo primero que me pasó con la obra y con Aderbal, que es un director muy enciclopedista, una persona con la que aprendes y si te interesa este tipo de texto, como a él le interesó, te tiene que interesar la historia, los conflictos de los pueblos, te tiene que interesar el ser humano y cómo convive, como se comporta socialmente, te tiene que interesar a nivel global y tratar de entender cada conflicto que sucede en el mundo y ver sus similitudes (...) la similitudes terminan siendo generalmente las mismas sólo que con otro nombre y entonces terminamos sufriendo las mismas cosas en distintos escenarios.”

“Lo primero que me pasó fue tener entender esa guerra civil y esa problemática que desconozco, para también entender de dónde puede venir la furia del personaje, por qué pelea el personaje, cuál es su motivación, cómo termina una persona joven lejos de su casa, muriendo, en qué contexto, qué estaba pasando ahí... y entonces que aprender para el personaje, informarse sobre esa realidad. Y después, a nivel actoral, uno tiene ese desafío de hacer una cosa medio neutra, porque uno no puede pretender interpretar un rumano, hablando en español etc. etc., entonces ahí ya el teatro abarca una cosa quizás atemporal.”

“Es una obra que -la verdad- no tuvo una respuesta de público muy importante y de enorme crítica. (...) Pero una obra muy interesante de hacer, para mí fue un gran desafío, sobre todo en esa sala. Yo siempre digo, casi cualquier obra, este tipo de obra, en una sala más íntima, una sala más chica, de 150-200 personas es otra cosa. (...) Hay una realidad con un escenario grande y es que ciertas actuaciones o ciertas cosas que uno puede hacer, como las gestuales, más íntimas, sobre todo en textos como este que transita en lo interior y emocional, tanto en mi personaje, como en de la madre y el personaje del padre, se pierde mucho, eso es una realidad... Yo creo que hay un estilo de actuación y son estilos de personaje con los cuales lo que uno transmite importa mucho, son personajes que tienen que transmitir... los gestos íntimos son una herramienta muy importante para eso. Y para que el público lo aprecie y le llegue, tiene que haber una cercanía. Ese tipo de sala no lo permite. (...) Creo que es un espectáculo en el que son mucho más importantes estos personajes cercanos, sentir el fantasma merodeándote cerca, ver cómo habita esa casa, sentirte parte de esa casa...”

“Creo que no fue un tema de lejanía (...) hay que saber agarrar a ese público y creo que fue una obra que de repente no tuvo mucho eso en cuenta y tampoco pretendía gustar”.

“La parte grotesca creo que no llegaba (...) porque te alejaba más, ya no entendías ni en que época estabas ni qué estaba pasando (...) dentro de ese marco tan colorido se perdía también, no generaba violencia, tenía que generar un poco de violencia, no se veía violencia. Le faltaba violencia a la obra, básicamente, en varios aspectos, para mí, porque habla de violencia, tiene que haber violencia.”

“Yo no lo conocía a Aderbal, ya era como un mito, viste que se habla Aderbal, las cosas que ha hecho Aderbal y es sin duda un director muy respetado y muy aclamado y muy fiel a sí mismo (...) siempre muy enamorado del teatro, de ese arte que entiende muy bien. A mí me dijo cosas muy interesantes que me parecieron geniales sobre su manera de ver el teatro y esa cosa inevitable del teatro de tener que compararse con el cine. Porque te tienes que comparar porque de cierta manera competís. (...) Me decía que bueno, hay que ver la ventaja del teatro, si el teatro precisa un taxi, esta silla es un taxi, si el cine necesita un taxi, tienes que salir a conseguir un taxi (...) y a él le gusta ese juego y aporta a ese juego. ¿Te acuerdas de la escena que venía ese con el autito? A mí me impresionó mucho eso en el proceso del ensayo.”

“También creo que, -y acá no sé si se trata de un tema de traducción- pero creo que con el texto pasaron cosas que no se llegaron a comprender, que quedaron dudas por ahí (...) Eran parlamentos que me imagino que ya en rumano tenían su cosa, ¿no? ... El fantasma hablando, repitiendo esas frases... imaginátele traducido en un español medio neutro, desde una frialdad más europea quizás, diferenciada de cómo somos nosotros... Así que creo que fueron muchas cosas que no ayudaron a que la obra fuera contada de una manera atrapante...”

“Yo me quedé muy contento con el trabajo y con trabajar con Aderbal. Cuando el director queda conforme con uno, uno siente que cumplió su trabajo. Después, yo soy muy autocrítico (...) había un monólogo muy interesante, muy poético, que fue lo que más me interesó trabajar... después había cosas muy de la puesta... ahí tienes un doble trabajo (...) me costó más el mantel que el monólogo... el mantel que tenía que caer así... por un lado y por el otro (...) Entonces por lo que toca al personaje y los parlamentos, me gustó mucho, lo disfruté mucho. Me hizo pasar por fibras interesantes y tratar de transmitir las a una sala grande está muy bueno. Me quedé con ganas de que el espectáculo pudiera haber llegado más.”

Estefanía Acosta (27 de noviembre 2020, vía Zoom)

“Yo soy actriz, pertenezco al elenco del Teatro El Galpón desde 2003. Antes me formé en otra escuela, que se llama La escuela del Actor, pero desde muy chiquita ya desde los 13 años estaba haciendo talleres de teatro. Es mi gran pasión. Y por otro lado soy psicóloga, desde hace más de 15 años trabajo como psicóloga en una clínica. Son dos trabajos que tienen, aunque no parezca quizás, mucho que ver. Los dos tienen que ver con las historias de los seres humanos y a mí me fascina eso. Armas las historias con otro en mi profesión como psicóloga, escribir la historia y transformarla con el otro y meterme un poco como en su vida, que es algo que me fascina y de la misma forma, meterme en las vidas de otros personajes y en las historias de otros personajes en el teatro.”

“El proceso de construcción de este espectáculo fue un proceso muy muy muy intenso, no solamente al nivel del laburo, de horas, de investigación, sino a nivel afectivo, emocional. La obra, que supuestamente sin dejarlo en claro, está ubicada en la guerra de los Balcanes, en la posguerra, en realidad podría ser una obra que habla de cualquier guerra. (...) del desastre humano que provoca la guerra (...) A nosotros nos conmovió mucho, a todos como institución, como grupo y como elenco, porque tiene mucha reminiscencia de la dictadura que nosotros vivimos... con la búsqueda de los desaparecidos, que todavía sus familias están sin saber dónde están. Tantas madres, tantos padres, tantos familiares buscando a los desaparecidos de la dictadura, sin saber dónde están enterados sus huesos. Entonces a mí particularmente me conmovió muchísimo desde ahí. Yo sentía que estábamos trabajando sobre la búsqueda de los desaparecidos, la impotencia, la desesperación, la impunidad. Entonces estábamos muy comprometidos desde ese punto de vista. El director Aderbal, con el cual yo ya había trabajado en una obra anteriormente,

que se llama *Incendios*, es un tipo extremadamente sensible, extremadamente inteligente y un sabio a todo nivel, pero más que nada al nivel teatral, para mí es un maestro...desde la puesta en escena y más que nada en el proceso de creación. En este proceso estábamos todos los actores presentes en todos los ensayos en cada minuto, así como estábamos en la obra sentados en esas sillas alrededor, independientemente de que tuviéramos un papel más o menos importante, más o menos grande o chico, debíamos participar del proceso de principio al fin. Y realmente todos aportábamos, fue un trabajo muy en conjunto y muy intenso por eso mismo. Aderbal siempre trabaja mucho con los objetos, con el simbolismo de los objetos, muy de la escuela de Artaud, sin que él lo diga, pero yo creo que tiene mucho de eso. Y a medida que fue avanzando los procesos empezaron aparecer objetos que nunca nos habíamos imaginado, como un triciclo que representa un perro y como esas sillas que están durante todo el espectáculo, tanto oficiando de sillas con los actores sentándonos alrededor, como oficiando de pozo, de tierra, de división entre mundos...A partir de las sillas, cuando él encontró que ese era el elemento fue como que empezamos a construir más, todo en torno a eso. También trabajamos con objetos personales que trajimos (...) yo me acuerdo que traje un disco de la música que escuchaba cuando era niña y de después participó en el espectáculo, en una escena en la que el padre cavando, buscando a su hijo, va sacando todos esos objetos que representan personas, vidas, mundos..."

"Cuando yo leí la obra *Incendios* cuando leí también esta obra *La palabra progreso*, dije ¿cómo vamos a llevar esto a un escenario? Es imposible, esto es para el cine. Y él siempre decía que uno cree que el cine tiene más recursos, pero que el teatro en el fondo tiene recursos absolutamente ilimitados. (...) ver un hombre cavando un pozo cuando en realidad está alrededor de sillas o adentro de ese círculo de sillas y lo crees, lo ves, es un pacto con el espectador y eso lo ves."

"El personaje de la hermana de este muchacho muerto y perdido en la guerra, es también exiliada y prostituida, torturada, vive en la soledad absoluta lejos de su lugar y teniendo que prostituirse como medio de vida y además, cuando empieza la obra ella está ya embarazada y pierde ese hijo, no se sabe nada de ese hijo, esta historia me la armé yo en realidad, que ella lo había tenido y que se lo habían sacado. Para mí fue un desafío enorme este personaje porque no hablaba prácticamente. Tenía muy pocas palabras, cosa que a mí me cuesta mucho en la vida y en el escenario también, esto del silencio, cómo poder transmitir, además, en ese escenario tan grande y con mucha lejanía con el público, a través de la gestualidad y del lenguaje corporal, una cantidad de cuestiones que no las podés transmitir a través de las palabras, de las tonalidades, etc. Entonces ese fue como mi gran desafío. Esta mujer hablaba muy poquito y cantaba...cantaba en un idioma inentendible para el resto, que tampoco es el idioma que supuestamente tendría esta mujer si realmente eso estuviera ubicado en la guerra de los Balcanes, en Yugoslavia. Elegimos, elegí yo, porque el director me dijo "Fíjate, qué quieres, si quieres hacer un idioma inventado..." Nosotros tenemos un compañero paraguayo, Arturo Fleitas, que nos estaba ayudando en los procesos, como asistente de dirección y se me ocurrió que fuera en guaraní y le pedí a él alguna canción en guaraní. Era una canción sobre una mariposa...sobre esto de la mariposa que vive y muere en el mismo día, que vive

tan poco... Me aprendí esa canción en guaraní, sabía lo que estaba diciendo, pero no entiendo nada en ese idioma y esa era como mi forma de comunicar...de comunicar todo, el dolor, la rabia, la impotencia, la alegría mínima... (...) Siempre me gustó cuando él (el compañero) habla en guaraní, siempre me gustó escucharlo. Es muy difícil, está muy alejado de mí... tiene cosas guturales que nosotros no utilizamos en nuestro idioma y yo quería que fuera muy alejado de mí y de todos... todos los que no sepan guaraní... que no sea el inglés, el francés, algo más cercano, sino algo bien lejano, que me ubicara a mí como en otro mundo, en otro personaje, en otra persona y que también alejara al público. Lo acercara a través de la melodía y de la dulzura de la voz, que intenté que fuera así... Pero esa ajenidad, para poder también transmitir esta cuestión de personaje que está perdido, que se comunica de una manera que nadie lo entiende, esta cosa de lo cultural, de la mezcla de culturas, de toda esa gente sufriendo por lo mismo, pero viniendo de lugares distintos, de culturas distintas, también como para esa cuestión de hacerlo como universal, quería que se ubicara como en una situación más conocida para uno... Y esa era su canción. Es un personaje que sufre... yo en un momento le busqué algo a nivel del cuerpo, donde se viera el dolor y era un pie torcido hacia dentro muy sutil, que quizás no se veía para el ojo del espectador, pero para mí era importante como para que se viera el maltrato y el dolor y un poco el paso del tiempo en ella. El director me ayudó mucho en esto de salir del cliché de la prostituta, que uno tiende a pensar que es de una manera... y a buscar por el lado de la torpeza en esta muchacha para seducir y ejercer su trabajo, digamos, su forma de sobrevivir. Que se pudiera ver el hecho de que no quieres estar en este lugar, creo que 90 por ciento de las mujeres que se dedican a esto no quieren estar en ese lugar pero quizás pueden ejercer ese rol de manera más clara o más directa y para esta muchacha era como una torpeza en la seducción, el no saber cómo y además no entender, no entender el idioma, como el desampara absoluto, eso era mi personaje.”

“A nivel personal como actriz, independientemente del tema de la obra, el trabajo con Aderbal es un aprendizaje permanente. Los ensayos son clases de teatro, clases de actuación. Para mí fue tremendo, fue uno de mis mayores aprendizajes a nivel de proceso. De hecho, no me importaba tanto llegar al resultado sino que no quería que terminaba más el proceso de creación y de investigación. Porque yo venía de trabajar en *Incendios* muy fascinada con este director y con la puesta, pero no había participado del proceso. Trabajar en este proceso, para mí fue realmente un antes y un después, en esta cuestión de lo colectivo... un director que tiene muy claro lo que quiere, pero por otro lado te da una apertura increíble para poder crear y proponer... eso como al nivel profesional... y eso de poder transmitir a través del cuerpo y no de la palabra. Y a nivel personal, primero que me familiaricé un poco más con la guerra de los Balcanes, de eso tenía muy poca información, cómo eso se había iniciado como una guerra civil, entre personas... y en realidad, vuelvo a insistir sobre este tema de los desaparecidos... Para mí fue como trabajar la historia nuestra de alguna manera. Me metí adentro de la gente que no sabe dónde están los restos de sus seres queridos. También al nivel profesional, fue un gran desafío esto de tener que estar desde que empiece la obra hasta que termina, -duraba dos horas y más- en el escenario, con energía, sosteniendo al actor compañero desde el silencio, pero desde el estar... Eso fue bastante novedoso, porque en muchas obras

estamos todo el tiempo en el escenario, pero esto fue distinto, no había que hacer contra escenas, era que cuando tu salías de tu escena y del personaje, eras vos actriz, en la silla, pero no esperando que te tocara tu parte, sino sosteniendo desde la energía, como espectadora participante, a tu compañero que estaba en el escenario. Eso era muy intenso, quedabas agotada después de eso.”

“Me parece que no se entendió (...) De hecho yo como espectadora no hubiera entendido algunas cosas. Creo que es como esta cuestión que pasa cuando se trabaja tan intensamente, a la hora de sacar eso para afuera, de transmitirlo al otro, a veces es muy difícil que el otro, que no estuvo en el proceso, que no leyó contigo la obra, que no pensó [...] esta imagen que me surge a mí a partir de esta escena o de este sentimiento, es tan personal, más allá de que éramos muchísimos, fue tan personal, que creo que nos costó llegar al espectador. (...) Quizás no tuvo el impacto que nosotros esperábamos que tuviese. (...) El objetivo del director es lograr las dos cosas, que sea un proceso intenso y contar la historia, pero quizás en este caso no se logró del todo, más allá de la rigurosidad del director en cada movimiento, era una cuestión como de relojería, salía uno por acá, entraba por allá, el objeto iba para allá, veníamos acá, todos a la vez, los objetos tenían que ir a un punto determinado del escenario (...) era todo muy riguroso, muy trabajado (...) pero así era todo, y puede ser que hubiera algo que quedó en nosotros, y quizás no llegó tan claro al espectador.”

“Yo tuve que leer muchas veces el texto para entender o para acercarme a entender y fui entendiendo mucho más con la investigación, porque claro, sobre el tema cultural e histórico yo desconocía muchas cosas, tenía la primicia, no sabía en profundidad... el espectador no tiene por qué saber y además la obra está escrita de una manera muy particular (...) muy lejana a nosotros culturalmente.”

“Increíblemente, una de las cosas que más me gustaba era cuando aparecía la música del burdel, las escenas del burdel, que tenían color, luz y cierta alegría, por supuesto escondía un mundo nefasto, la explotación de la mujer, la mujer como objeto, la venta de personas, era terrible, pero cuando aparecía la música esa y se prendía un poco la luz de toda esta cuestión tan oscura y nos trasladábamos como incluso a otra zona del mundo...y no tenía que ver con lo que me tocaba actuar a mí, porque muchas veces actuaba mi compañero que hacía de travesti, había otras escenas y la madama del burdel tenía esta cosa tan pintoresca...y aparecía ese italiano también, siguiendo con las culturas (...) Eran como las zonas de humor de la obra, dentro del horror que siempre está, porque el humor nos salva también, nos salva la cabeza, nos salva del horror (...) Eran como respiros dentro de la obra y al nivel estético y visual eran como para vivirlo de adentro, aparecía el color, aparecía el humor... Vuelvo a insistir sobre el humor negro, el humor dentro del horror, que siempre está, que vivimos todos en el dolor... Esos quiebres eran los que por lo menos me regocijaban a mí y que a nivel visual me parecían más impactantes e interesantes, los cambios de cultura y de lugar, de lo gris y marrón, a esa cosa de una escenografía colorida que está tapando el horror... la seducción del burdel, de la prostitución, de esa cuestión de vender, me parecía que estaba como muy bien logrado eso sí y eran como los respiros (...) Porque era muy pesado todo y esos

momentos me parecieron como muy interesantes también para el espectador , que de hecho se reía... capaz que porque lo necesitaba, solamente para descargar un poco, para salir de ese estado..."

Laura Pouso (18 de noviembre 2020, vía Zoom)

"Tengo varias profesiones pero en realidad todas están unidas por un hilo común que es mi dedicación al teatro como campo de actividad. Empecé a hacer teatro a los 12 años, luego a los 17-18 entré al Conservatorio aquí en Uruguay, hice la escuela de arte dramático aquí y después me fui a vivir en Francia, viví en Francia mucho años. Ahí estudié otra carrera en la universidad y trabajé mucho en producción y después me empecé a dedicar a la comunicación, porque es algo que también ejerzo, la comunicación para organizaciones sobre todo culturales y soy docente en la universidad de esto, de Comunicación organizacional y trabajo en el Conservatorio como asesora académica y después, soy traductora del francés al uruguayo. Y de ahí mi vínculo con Matei Visniec, porque llego a él por un encargo de traducción del Teatro El Galpón y también lo traduje cuando él vino. (...) También soy dramaturgista, que es como un oficio así medio raro que hay en el teatro, que es lo que más me interesa de todo lo que hago y lo que menos oportunidades tengo para ejercer, porque son oficios difíciles y no siempre tengo todas las oportunidades, pero lo he podido hacer bastante y también dicto talleres de dramaturgia. Es a eso a que me dedico básicamente, a la docencia, a la investigación y a la producción artística, a la creación artística...como entre dos culturas, entre la cultura francesa y la cultura uruguaya."

"Es una experiencia de colaboración, porque yo la primera traducción que hice para Aderbal fue la traducción de la obra *Incendios* de Wajdi Mouawad. En ese momento me llaman el Teatro El Galpón que necesitaban una traducción de esta obra porque Aderbal venía a montarla en Montevideo y me la encargan a mí."

"Al año siguiente, él propone *La palabra progreso*, entonces él se vincula, porque Aderbal habla francés, creo que le escribió a Matei Visniec, ellos se conocían antes. Aderbal le cuenta que tiene este proyecto en Montevideo y Visniec encantado. Manejaban otra traducción, no me llamaron para hacer la traducción. Cuando le enviaron a Aderbal la traducción, porque seguramente las obras de Visniec estarían traducidas por otros traductores hispanoparlantes, porque es un autor muy traducido. Entonces tenían otra y se la mostraron a Aderbal y él dijo no, que quería volver a trabajar conmigo, porque, viste, cuando se establece como una correspondencia, te entiendes (...) Y entonces la hice, pero en un tiempo record, porque Aderbal llegaba a las dos semanas. (...) Y lo hice así, sin contactar al autor, nada, a partir de la obra."

"Es un autor muy...que tiene un uso...como el francés es su lengua de adopción, no su lengua materna, hace un uso distanciado de la lengua, como todos los que escribimos en una lengua adquirida (...) entonces esa estética del lenguaje que él

tiene en francés hay que respetarla porque él sabe lo que... él cuando habla, es un hombre que habla con acento rumano el francés, pero no se equivoca nunca, o sea, tiene un dominio impecable de la lengua francesa. Entonces, era esa sensación de que yo como extranjera estaba traduciendo a otro extranjero, fue lo que me pasó. Sentir que quien había escrito eso no era un francés; que lo había escrito en francés, en un impecable francés, pero con un uso del lenguaje con una fórmula... un poco más densa, más apretada un uso de la lengua más sobrio, más directo, más “aquí dice lo que hay que decir y punto” y la obra lo tiene. No con tantas vueltas como de repente se dan en la lengua francesa para llegar a decir algo. Una linealidad en el uso de la lengua, una estética del lenguaje muy fuerte, una musicalidad muy fuerte, es decir, un uso apropiado, pero personal de la lengua francesa, como una transformación de la lengua francesa a su propio universo poético y lingüístico personal. Es como que reproducía algo en francés, que vendría a ser de su lengua materna pero que lo escribía en francés, intentando reproducir una cierta manera de hablar y expresarse. Estuvo muy bueno, porque como para mí el francés también es una lengua adquirida, no es mi lengua materna y también la aprendí de grande, como Visniec (...) fue lindo porque fue como un espejo de reconocimiento, incluso el uso que él hacía del idioma, me hacía acordar por momentos al uso que uno hace de la lengua adquirida...que siempre es peculiar, había como una rareza en la obra y eso quería que apareciera porque, en definitiva, él había elegido escribir esta obra en francés...él es su propio traductor, la escribe él en francés. Ese fue el primer acercamiento.”

“A Aderbal le gustó la traducción, empezaron trabajar sobre ella. Fui a algunos ensayos también, Aderbal es siempre muy amable, me invita a que la vaya a ver, después me pide que me quede un ratito después y conversamos de cómo lo veo. Es un trabajo que es un poquito más que el de un traductor que entrega un texto. Te integra de alguna manera al equipo artístico y te tiene como un referente para alguna consulta, pero no intelectual, artística, te invita a ver el ensayo. Me acuerdo que fui un par de veces a ver los ensayos de “La palabra progreso...”, uno cuando estaban buscando y uno ya más cerca, casi a un mes del estreno. Es un poco su metodología de trabajo, te invita para que le digas lo que funciona. Es un director en ese sentido bárbaro porque a él no le gusta la adulación y tampoco le gusta que le plantees soluciones a las cosas. Él lo que quiere es que le digas dónde encontrás los problemas, de las soluciones se ocupa él. Eso es muy interesante como director, a mí me fascina. Se aprende mucho en los ensayos con Aderbal sobre cómo dirige a los actores, el uso del espacio. Después a él le gusta mucho trabajar con autores vivos, tiene un gusto muy peculiar por la dramaturgia contemporánea y le gusta vincularse con los autores.”

“El proceso de Aderbal de acercamiento al texto es muy interesante porque él trabaja muy bien los grandes espacios y sabe trabajar muy bien los elencos, a pesar de que su teatro en Rio Janeiro es un teatro pequeño, el Teatro Poeira, él se mueve muy bien en los espacios grandes y esa puesta a mí me gustó mucho por dos cosas: primero la noción de monumentalidad, es decir, él entendía que esos personajes estaban en un lugar que ejercía un peso sobre ellos de alguna forma, lo otro fue el

de tener la fineza de elegir un texto que de alguna manera a nosotros los uruguayos nos interpela. (...) Hacer esa obra en Uruguay me parece que es muy simbólico.”

“A mí me resulta que es un autor muy conmovedor, muy humano... Rara vez vi un padre tan bien escrito, un personaje de un padre bien escrito como está escrito este padre, porque además es un personaje que no habla mucho en la obra, es un personaje que está ahí, en esa perenigración que hace para buscar y buscar... El padre y la madre son una pareja... Hace falta tener mucha cultura teatral y una capacidad de observación del comportamiento del ser humano en ese tipo de situaciones, como si las hubiera vivido, eso tiene él. Quizás no la vivió directamente, pero la habrá visto de cerca o se lo habrán contado quienes lo vivieron muy de cerca. La traducción venía sola, porque manda la obra. (...) Matei Visniec es un autor que usa el lenguaje como materia, porque como es una lengua adquirida, es como materia para la creación artística. El lenguaje no es un código solamente, es una arcilla que él moldea a su manera.”

“La inquietud que tenía él era que venía con traducción que se había hecho en España de la obra y en la traducción española el título que le pusieron era *La palabra progresista en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* y yo cuando vi ese título dije “Pero no. ¿Por qué? Está mal.” Entonces voy a buscar el texto porque... en un momento el personaje usa el imperativo “¡Progresista!” Entonces yo le busqué una vuelta porque dije que es “Progreso”, lo que tiene que decir en el título es progreso, si no, es otra obra. El título encierra siempre un código que el autor quiere transmitir, te está dando un mensaje y vos estás, desde la primera escena en que aparece la madre con el hijo, intentando entender por qué “la palabra progreso en boca de su madre...” entonces “progresista” no es lo mismo, porque el progreso tiene que ver con muchas cosas del totalitarismo, la noción de progreso, en cambio la noción de progresar o de avanzar es otra, entonces le modifiqué un poco la escena (...) para poder poner “La palabra progreso en boca de mi madre”. Lo resolví así porque me parecía que para el autor era más importante “progreso” que el uso del imperativo y se lo comenté y me dijo que estaba contento porque justamente lo que no le gustaba de la traducción... era muy buena la traducción española, salvo que es una traducción literaria y eso es un poquito más complicado... el traductor prefirió ser fiel a lo que estaba escrito y no funciona al texto dramático... y el teatro es teatro. (...) Y así con otras cosas del texto. (...) Nosotros no tenemos experiencias bélicas (...) para nosotros la guerra es algo que se ve por la televisión y entonces estaba toda la dificultad de cómo hacer la primera escena verosímil en el uso del vocabulario. Al mismo tiempo, yo traduzco al uruguayo, uso el voceo, no uso el tuteo... hago eso porque me parece que hay que traducir a los autores en el idioma de los espectadores (...) y me parece que si esa gente se mataba para su identidad, no podés venir con una traducción española a hacerlo, traduce la naturaleza propia del texto. (...) Es un autor peculiar, que trata historias peculiares, entonces lo vamos a traducir... y acercar al espectador, pero al mismo tiempo, la dificultad de la traducción, cuando haces traducción al uruguayo (...) no puede ser tan cotidiano el uso del lenguaje, para que tampoco se pierda esa necesaria distancia que tienes que tener para comprender que es una historia que sucede en otra parte, en otro tiempo, en otro espacio y tienes que mantener cierta

distancia. Lo que sí es importante es que tenga oralidad, es decir que los personajes hablen como hablamos nosotros. ¿Qué es lo que le da el extrañamiento? El uso peculiar de la lengua francesa que hace Visniec, por eso quedan raras algunas partes, porque él decide rarezas. Su forma de escribir quiere incluir esas rarezas. Hay una voluntad del autor de ser un poquito extranjero en eso. A mí me gusta mucho y creo que lo logra muy bien. Me pareció una persona muy inteligente en eso. El valor que le da a cada palabra y al uso de la palabra en la construcción del personaje, como el lenguaje construye personaje, construye situación. Me parece un autor fantástico, hasta en las didascálicas. Esa obra es una obra mayor, para mí, está muy bien escrita, es emocionante (...) es un autor que hay que seguir representando en Uruguay.”

ANEXO 2. Textos de las tres críticas al espectáculo

Yamandú Marichal, “<<La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa>> de Matei Visniec”, carve850.com.uy, 7 de junio 2018:

Matei Visniec es rumano, pero desde hace algunas décadas vive, trabaja y escribe en París. En esta pieza recientemente estrenada por El Galpón se narra una historia conmovedoramente dramática que desnuda su enojo ante las frecuentes manipulaciones y humillaciones que soporta el hombre bajo el yugo del despotismo y también quizás por los desquicios de una sociedad en permanente proceso de desintegración. Apelando por momentos a situaciones surrealistas, balanceando la anécdota entre la verdad y la alucinación, multiplica la fuerza de sus reflexiones.

Comentario (transcripción de audio):

Hace unos días se estrenó en El Galpón una obra de Matei Visniec. El título es La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa. Visniec es rumano, pero desde hace varias décadas vive, trabaja, escribe en Francia, donde sus obras suelen ser una presencia habitual en la cartelera, también en los festivales. Pese la influencia que el teatro galo tiene en sus obras, Visniec les aporta, por supuesto, mucho de la esencia de la cultura rumana y esa conjunción de culturas le ha sido beneficiosa según sus críticos. Algo que acá apenas podemos vislumbrar ya que en nuestro medio es esta la primera obra suya que llega a cartelera. Por supuesto conocer a Visniec a través de la obra La palabra progreso en boca de mi madre... ha resultado sumamente interesante y además a través de una puesta como la presentada por el Teatro El Galpón, dirigida por Aderbal Freire-Filho. Si uno no leyó la obra, las primeras escenas pueden ser un poco sorprendidas: hay un grupo de refugiados que regresa a su país, pero el recibimiento no es nada cordial, una recepción poco amable y agresiva permite apreciar que se está ante un país totalitario, ese país había estado destruido por la guerra civil, por lo que podemos entender que Visniec estaría hablando de los Balcanes, cuando Yugoslavia fue desintegrada. Un matrimonio de ancianos intenta descubrir el sitio donde fue enterrado su hijo fallecido en esa guerra, pero poco a poco Visniec va levantando algunos velos sobre una situación que se juega en varios planos y ahí me voy a referir a la sorpresa que puede causar la presencia fantasmal de ese hijo muerto que juega un papel fundamental. Visniec no duda en apelar a las situaciones surrealistas en balancear la historia entre el sueño y la realidad, mover a sus personajes entre lo real y lo irreal, entre la verdad y la alucinación, entre lo verdadero y lo fantástico y en ese juego multiplica la fuerza de sus reflexiones, empuja al público a repensar lo que está viendo, varias sorpresas en esos primeros movimientos para de nuevo centrarse en el drama de ese matrimonio tan desecho, tan devastado como el país al cual regresa. Visniec narra una historia dramática, fuertemente dramática y deja en claro su preocupación, su dolor ante este mundo

también devastado. Su enojo, las manipulaciones que sufre el hombre bajo el yugo no sólo del despotismo, del poder totalitario, de regímenes dictatoriales, sino también quizás, aunque en menor medida de poderes más sutiles que nacen en la propia sociedad. La obra La palabra... es una dura reflexión a propósito del hombre manipulado, del individuo solo ante el absurdo, el absurdo de un mundo que se resquebraja frente a sus ojos, un absurdo al que él mismo echa mano y muy oportunamente para desnudar entonces ya la perenne tragedia del desamparo, del dolor, la perentoria necesidad de una reconciliación que sufre el hombre. Hay momentos en los cuales se acelera neste tipo de propuestas. Y el director, Aderbal Freire-Filho, tiene una especial sensibilidad para encarar esta forma de la tragedia. Su puesta en escena es de una creatividad y de una precisión tales, que hacen que esta historia que llama entre lo real y lo fantástico alcance una dimensión dramática poco común, en la realidad de lo terrible, la realidad de lo que ocurre, lo terrible de lo que está buscando ese matrimonio, lo que están sufriendo llega a tener la dimensión que por supuesto espera el autor. Ese juego escénico de Aderbal, su oportuno cambio de clima, el meditado trabajo sobre cada uno de los intérpretes van valorizando un espectáculo en el que también es importante subrayar el aporte del vestuarista Nelson Mancebo, el iluminador Eduardo Guerrero, junto a Inés Iglesia, el acierto en el entorno musical creado por Fernando Condon. Y en un reparto de pareja eficacia, es importante subrayar las actuaciones protagónicas y que no tienen fisuras de Federico Guerra, Héctor Guido y Alicia Alfonso. Pero también importan las creaciones de Máximo Tenuta, con momentos en los cuales está realmente brillante, de Anael Bazterrica, de Estefanía Acosta, de Elisabeth Vignoli, entre otros. Pero es importante también tener en cuenta la entrega de este elenco que se movió con especial solvencia bajo la guía de un director talentoso y experimentado como es Aderbal Freire-Filho.

Álvaro Loureiro, “El individuo en transe”, brecha.com.uy, 15 de junio 2018:

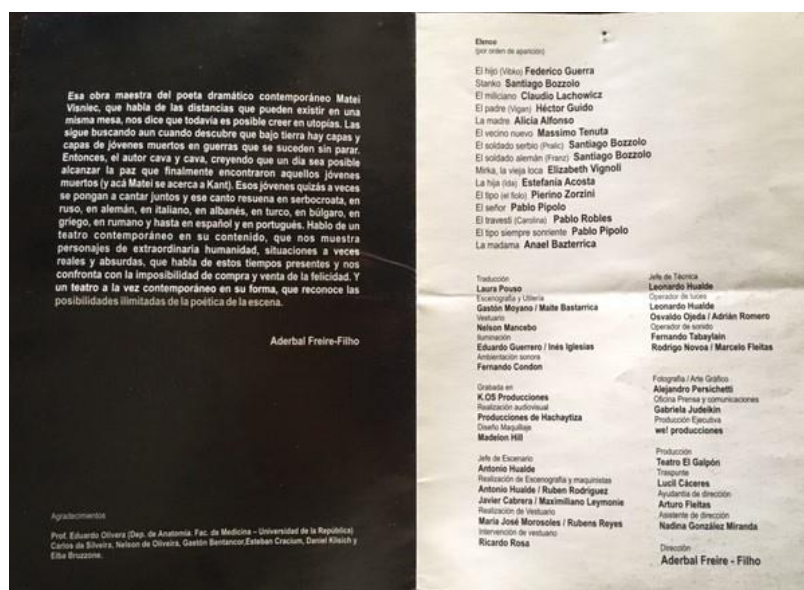
Desde el propio título apela a la ironía para luego, con el dramatismo del caso, aludir a esas innecesarias guerras que destruyen territorios y, por cierto, hogares. Distintas escenas que transcurren alrededor de una simbólica gran mesa aluden a diversos protagonistas de historias de una humanidad en dificultades que Aderbal desgrana a través de un cuidadoso armado que apuesta a subrayar la necesidad de una verdadera comprensión entre los pueblos. Una docena de bien entrenados actores de la institución de la avenida 18 de Julio –Héctor Guido, Alicia Alfonso, Pierino Zorzini, Anael Bazterrica, entre ellos– sostiene una compartida trama cuyo tono significativamente ceremonial, por momentos, trasmite a los espectadores una cierta monotonía capaz de disminuir o alterar el fervor de las conclusiones de cada uno. La utilización del escenario más amplio de El Galpón, a su vez, parece asimismo conspirar en contra de un proyecto que demandaría un espacio más íntimo para involucrar a sus criaturas.

Débora Quiring, “El dramaturgo rumano Matei Visniec y su apuesta al espíritu crítico”, ladiaria.com.uy, 21 de setiembre 2018:

*En escena, la guerra y la memoria. Entre el estado de situación límite, y todo lo que su trama engendra, el público confirma el horror de una realidad inmodificable, junto a ecos que resuenan cercanos, y que unifican territorios, historias y memorias. Con La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa, el director brasileño Aderbal Freire Filho volvió a trabajar con **El Galpón**, esta vez en la adaptación de un texto del escritor franco-rumano Matei Visniec. La obra transcurre en una aldea masacrada por una guerra civil y sigue a un grupo de personajes que se enfrentan a los muertos de la guerra, y que deben convivir con la presencia de esa ausencia; exiliados que regresan a un país arrasado; la reconciliación nacional, que se adivina despiadada y cruel; el afán del capitalismo por transformar todo en mercancía (huesos, recuerdos, cualquier símbolo: todo tiene precio). Si Augusto Boal proponía la humanización del oprimido, porque la opresión, en sí misma, ya era una forma terrible de deshumanización, en esta puesta, la palabra –y su omisión– es algo que atraviesa la vida en su conjunto y que se convierte en representación de esa fuga, de la experiencia de reencontrarse con una identidad suspendida, pero que aún habla desde sus actos, sus gestos y sus relatos, consolidando un complejo y contemporáneo mapa de quebranto.*

Desde el comienzo, Freire Filho tensiona lo dramático de las situaciones y apuesta a un lenguaje que comprende el frágil entramado del mundo. Desde ese complejo campo metafórico, se redescubre una memoria que peligra y que es necesario concebir como algo esencialmente vivo y potente. En ocasiones, este sentido teatral descansa en el cuerpo de los actores –entre sus pliegues, desplazamientos, sobresaltos–, y otras veces se traslada imperceptiblemente a los objetos –las decenas de sillas, la mesa enorme y fantasmal que se apodera del escenario–, constatando las múltiples implicancias de lo escénico para afrontar lo indecible.

ANEXO 3. El programa de mano del espectáculo



ANEXO 4. Imágenes ilustrativas del espectáculo



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

1.3. El texto y la representación: algunas diferencias y propuestas de dirección



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

2.1. Primera escena – introducción al espectáculo



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

2.2. El diálogo entre padre e hijo - diálogo entre mundos



Fig. 17



Fig. 18

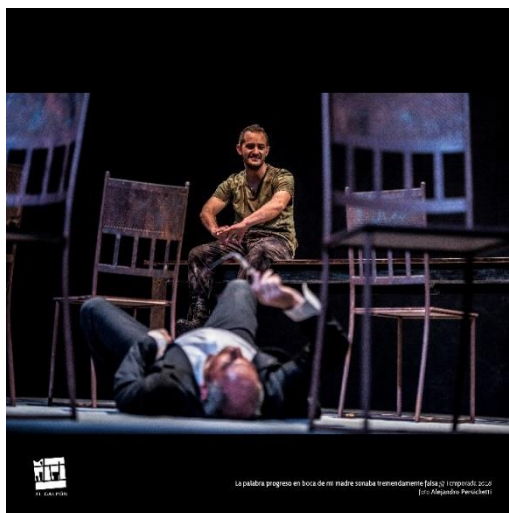


Fig. 19

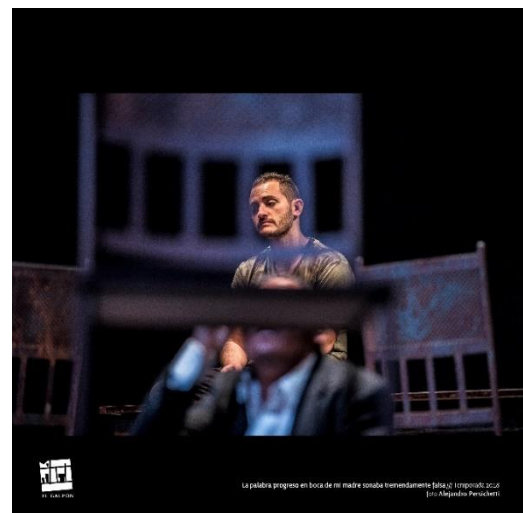


Fig. 20

2.3. La aparición de la hija: un cruce de lenguajes



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

3. Territorializaciones estéticas y teoréticas



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32