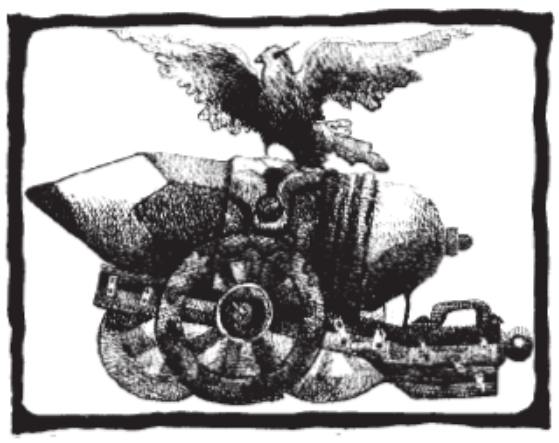
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

Suplemento CULTURAL



Rafael Cuevas Molina

Giselle Rodríguez

Maureen Barrantes

1

NÚMERO

El *Suplemento Cultural* es una publicación del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA), de la Facultad de Filosofía y Letras, y del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA). Correspondencia, observaciones, sugerencias y colaboraciones se pueden hacer llegar al apartado postal 86-3000 Heredia, COSTA RICA, o al correo electrónico rmolina@una.ac.cr

Agosto 1992

Se acepta canje.

EL SUPLEMENTO CULTURAL EN INTERNET:
www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

"Hay que trascender al espectador inmediato" Entrevista con Eugenio Barba. María Esther Gilio



Eugenio Barba es un italiano clásico. Su cabeza trae a la memoria aquella de frente alta, mandíbula fuerte y pelo abundante y ensortijado que reiteran las esculturas italianas de todos los tiempos. Nacido en 1936 en el sur de Italia, fue en el norte de Europa —Noruega, Suecia, Polonia y sobre todo Dinamarca—
donde formó el teatro llamado Odín, uno de los más interesantes de este siglo. Alguna vez dijo: "El actor debe cabalgar al tigre, no dejarse descuartizar". Ver su teatro es adquirir la serena convicción de que el tigre, aun despiadado y feroz, ha estado dominado.

Usted ha escrito un libro dedicado a Grotowsky, que Llamó "En busca del teatro perdido". ¿En qué sentido se habría perdido el teatro?

Lo que yo consideraba perdido era el sentido que el teatro tenía en las primitivas sociedades. Los grandes reformadores de nuestro siglo son justamente personas que han tratado de darle un nuevo sentido al teatro.

Usted a menudo nombra a Stanislawsky Brecht, Artaud, Grotowsky pero nunca a Kantor.

No, Kantor fue un gran director que hizo magníficos espectáculos pero lo que caracteriza a estos creadores es que ellos han sistematizado sus enseñamos en libros. Y eso es una paradoja. Artaud no fue un gran creador de espectáculos pero su libro es grande. Aquellos que usted nombra son hombres que han escrito sus libros en forma tal que despierta en la gente que los lee una especial adhesión, a menudo el deseo de seguirlos.

Grotowsky ha dicho, refiriéndose a usted: "él es mi único discípulo, el único que ha sabido traicionarme". ¿En qué consistieron sus "traiciones"?

Antes que nada, los dos estamos del mismo lado. Es decir, no hay separación en lo esencial. Ambos tenemos la misma perspectiva sobre lo que es la responsabilidad del teatro. Yo hice lo que debe hacer todo discípulo: caminar con mis propias piernas hacia mi mismo.
¿La diferencia estaría simplemente en que usted es Barba y el es Grotowsky?
Sí, dos personas diferentes, que han vivido circunstancias diferentes. El es polaco, ha trabajado con actores polacos, dentro de un contexto católico muy fuerte, bajo un gobierno bastante represivo. Yo soy italiano y he vivido la experiencia de adaptarme a otra cultura, la escandinava.

¿Usted eligió esa cultura que es creo la contra cara de la suya, o fue llevado por el azar?
Creo que la elegí. Cuando terminé el liceo me atraía lo que veía como más opuesto. El norte de Europa. Y el hecho de trabajar en Noruega, Suecia y Dinamarca, viviendo una forma de exilio idiomático, me llevó a soluciones que determinaban esas circunstancias.

Cuando llegó a Noruega eligió para su teatro a aquellos alumnos que la escuela oficial había rechazado. ¿Había en eso una especie de desafío?

No. Yo tomé lo que estaba allí porque no podía permitirme otra cosa. Lo que finalmente decidía a favor o en contra de un actor era su capacidad de atenerse a la disciplina que yo exigía de los actores. Porque las reglas de trabajo que imponía eran muy duras. Lo que resolvía en favor de uno y de otro era, en definitiva, su obstinación, su vehemencia.

En el Odín se habla permanentemente de la pobreza como de algo fundamental a su esencia: la pobreza, no como algo soportado como elegido. ¿Qué sentido tiene la pobreza en su teatro?

El sentido de suprimir todo lo accesorio, lo superfluo, el lujo. En definitiva solo debe quedar lo esencial.

¿Qué sería lo esencial?
La relación entre el actor y el espectador, eso es siempre lo esencial.

¿Cuál sería la diferencia entre un teatro pobre en un país rico y un teatro pobre en un país pobre, como son en general los latinoamericanos?

Hay una gran diferencia. El grupo que en un contexto rico hace teatro pobre no hace lo que las circunstancias pueden permitirte sino lo que esta eligiendo. Podemos decir que si queremos luchar contra el espíritu del tiempo, contra las tendencias de nuestra época, debemos escoger lo contrario de lo que nuestras circunstancias nos proporcionan.

¿Entonces en América Latina, el teatro deberá tratar de ser rico?
Sí, rico, pero no superfluo o lujoso, ni siquiera rico a nivel tecnológico. Rico sí, en el cuidado con que se prepara un vestido, un accesorio. Rico en capacidad para despertar asociaciones. Es evidente que quienes viven en los países ricos están casi bombardeados por cientos de espectáculos y representaciones de todo tipo. Para ir más allá de ese bombarda debemos desnudar lo esencial. Esto será lo que nos permitirá reflexionar, dialogar con nosotros mismos sin que lo accesorio nos aleje de esa relación fundamental.

El Odín suele invitar a maestros tradicionales. Además de Grotowsky, Darío Fo. Me sorprendió ver entre los invitados a Juan-Louis Barrault, un gran actor pero bastante tradicional.

Barrault no es el único actor tradicional que invitamos; es, sí, un actor de teatro tradicional pero es un hombre que ha seguido su propia trayectoria, que nunca se dejo seducir por el poder o el dinero. Cuando lo echaron de la Comedia siguió haciendo lo suyo en una carpa. Un actor, una persona interesante.

Se habla del Odín como de “teatro antropológico”. ¿Qué significa exactamente?
Yo no utilizo mucho este termino. Aunque sí me ocupo de antropología teatral, que es el estudio comparado de los principios étnicos que caracterizan a los actores, lo cual es muy distinto. Yo investigo sobre qué puede aprender un actor latinoamericano de un actor chino sin repetir el estilo de este. Se trataría de ir a los principios que determinan una técnica y no a lo visible de la técnica.

Claro. Ahora, yo creo que este termino 'antropológico' que califica a Odín viene de nuestra propuesta de reflexión sobre nosotros mismos. Al vivir en una época en que los valores no están dogmáticamente establecidos no tenemos otra salida que la de cuestionarnos permanentemente a nosotros mismos, tratar de investigar que hacemos, que nos pasa, de que somos testigos. Todo esto nos obliga a una experiencia existencial que nos lleva en definitiva a enfrentarnos con el hombre, el antropos.

Usted insiste en alguno de tus libros en las grandes diferencias que hay entre los públicos. ¿No hay nada que sea común a todos?

Hay momentos, sólo momentos, comunes a todos. Silencios que son así. Siempre. Hay algunas escenas en el espectáculo que son acompañadas por una calidad de silencio que es común a todos los públicos.

¿Cómo puede diferenciarse ese silencio de otros silencios?

Es un silencio en el que parece que todos respiran al mismo ritmo.

Como si se tratara de un solo cuerpo.

Sí, como si cada uno trascendiera su individualidad y formara parte de una única, común, experiencia. Yo viví eso cuando vi nacer a mi hijo. A pesar de que algunos estaban actuando y otros sólo mirábamos, algo muy fuerte nos unía. Algo que se manifestaba en la respiración de todos.

Usted en uno de sus libros se refiere a condiciones exteriores que determinaron el perfil del Odín. El no haber sido aceptados es una. ¿Eso los llevó al aislamiento?

No ser aceptado quiere decir no ser valorizado. Nadie puede vivir sin tener algún valor para alguien. Y si no existe ese alguien que vea tu valor, tú debes inventarlo. Inventar tu propio valor. El Odín se invento algunos valores profesionales que el medio no compartía y aún no comparte.

¿Quién no comparte? ¿Dinamarca, por ejemplo?

Europa no comparte. Estados Unidos no comparte. Para nosotros es fundamental nuestra genealogía. No solo Grotowsky, que aún vive, sino Stanislawsky, Brecht, Artaud. Esto nadie lo dice en el medio teatral. Pero ellos son nuestros interlocutores. Por eso nosotros decimos que dialogamos con los muertos.

Ellos, como ustedes, no fueron aceptados.

Todos ellos fueron marginados por la cultura dominante.

¿Cómo se combina esto con la afirmación de ustedes de ser autodidactas?

Ser autodidacta significa que no hay una persona que dice: 'esto está bien', 'esto está mal'. Tuvimos que fiarnos de la intuición. Yo no tenia categorías. Ni pensaba en ellas. Solo pensaba en dar a mis actores informaciones funcionales, operativas, que resolvieran los problemas de día a día.

Usted habla en varios contextos de "cambiarnos a nosotros mismos si queremos cambiar al otro".

Esta frase es la consecuencia de un rechazo que yo sentí hacia todos los que hablaban de cambiar la sociedad: estudiantes, obreros, pero que no daban el primer paso.

El primer paso era cambiarse a sí mismo.

Evidente. Hay que empezar por el que está más cerca, que es uno mismo.

Nosotros, latinos, rechazamos bastante la idea de la disciplina. Usted también es latino pero dice, sin embargo, que "la disciplina nos hace libres" y que "nada es posible sin disciplina ".

Hablo de la disciplina que nosotros mismos nos imponemos para que nuestro cuerpo sea capaz, de expresar lo que pretendemos sin caer en una forma de exhibicionismo o de manierismo. Nuestro teatro no existiría sin esta disciplina.

¿Qué quieren decir ustedes cuando proponen "permanecer extranjeros”?

Ser extranjero es tener la mirada nueva. Mirar siempre con curiosidad la realidad del entorno, vencer la rutina. El extranjero está siempre atento a lo que lo rodea.

El Odín tiene, sin lugar a dudas, una posición de rebeldía. Ustedes lo dicen: "el teatro es rebelión'. Pero dicen también algo que me parece un admirable principio de salud: "hay que saber trasmitir el sentido de la rebelión sin seraplastado'. ¿Cómo lo hacen?

Si tomamos de nuevo aquellos maestros de que hablábamos —Stanislawsky, Grotowsky, Brecht— veremos cómo ellos sobrevivieron a pesar de estar siempre contra el poder. Eran maestros en este arte. Hay una historia que escenificó Grotowsky, en este sentido, muy interesante. Se trata de un hombre que, encerrado en un cuarto, intenta día tras día romper el muro con la cabeza para poder salir. Un día, al dar el golpe, cae hacia el otro lado. Ahí se da cuenta de que no hay más muro. Su cabeza se ha transformado en muro. Y este es el peligro en la lucha. Hay un momento en el que, de pronto, pensamos que es la oposición, la resistencia, aquello contra lo cual luchamos, se ha convertido en una parte de nosotros mismos.

Usted habla a menudo de aquellas personas que habitan su propio cuerpo. "Viajeros que cruzan el país de la velocidad', dice. Yo diría que usted mismo es uno de ellos. ¿Qué dice usted?

Es extraño porque cada uno de nosotros ha encontrado alguna vez una persona que no pertenece a nuestra cultura, pero que al hablar, al colaborar con ella vemos que no importa que sea japonesa, inglesa o de algún país latinoamericano. Ésa persona es Katsuko o Eugenio o Jean-Louis, que viven en su propia biografía. Que tienen en su interior una energía que hace desaparecer todo lo que es superficial, exterior, folklórico.

¿A dónde nos lleva el encuentro con estas personas del “país de la velocidad”?

Es importante para el conocimiento de nosotros mismos, el encuentro con el otro nos lleva por el camino de conocernos. Tú no te conoces hasta que encuentras algo diferente y lejano a ti que te obliga a reaccionar. Reaccionando te descubres. Y creo que aquí estamos tocando uno de los dos aspectos de la identidad europea: el deseo de conocerse a sí mismos, que empezó con los filósofos griegos. El otro aspecto de esta identidad tiene que ver con el deseo de traspasar los limites conocidos.

¿El amor por la aventura?

Sí. En estos sentidos me siento profundamente europeo.

En este segundo aspecto pienso que hay una diferencia importante con las culturas orientales.

Sí, ellos tienen una serena aceptación de los horizontes marcados.

En un espectáculo que el Odín dio en Buenos Aires usted dijo algo así como que “todos estamos aquí para descubrir nuestro aspecto odiniano”. Parecería que ahí estaba refiriéndose al sentido del teatro.

Odín es una divinidad guerrera escandinava con dos aspectos. Uno muy destructivo, ya que Odín va al ataque para matar. Y otro muy positivo, ya que es un chamán que se cuelga del árbol del conocimiento para aprender el secreto de la escritura, o dicho de otro modo, para encontrar una disciplina que le permite usar la totalidad de sus fuerzas.

En definitiva, Odín no es bueno ni malo.

Sus oscuras fuerzas no son destructivas ni creativas; dependerá del ser humano como sean. La historia de nuestro siglo entre los 30 y los 50 muestra el triunfo de la barbarie, de las fuerzas oscuras. El teatro, según creo debe enfrentar al conocimiento de esas fuerzas para tratar de entender de que manera se las puede disciplinar, transformar en algo constructivo.

¿Cuál es, para usted, la relación entre el actor y el personaje?

¿Qué es el personaje? Es algo ficticio, algo que existe para que hablemos de él, ahora, entre nosotros. Para el actor es el instrumento que le permite desmontar acciones físicas y vocales.

Y que pone límites también.

Sí, que pone limites. Es lo que permite al espectador comentar su proceso de creación. Finalmente ¡que es el teatro! El momento de creación para el espectador. Claro que ese proceso de creación está condicionado por lo que el actor hace. Por eso es fundamental. Pero teatro solo existe si hay espectador. Con actor solo no hay teatro...

Usted ha dicho que hace teatro para los que en el 94 tengan 20 anos. No creo que pudiera estar reivindicando una actitud vanguardista...

No, claro que no. Lo que digo tiene que ver con una conciencia de trascendencia. Debemos siempre tratar de trascender los espectadores inmediatos. Creo que nuestra responsabilidad alcanza también a los que no nacieron todavía.



El discurso del "macho" cuestionado. José Pedro Rilla



oEn un texto de 1978, incluido en El mundo del trabajo, Eric Hobsbawm investigó la iconografía revolucionaria defines del siglo XIX y comienzos del XX y buscó en ella las más probables imágenes del hombre y la mujer.

El historiador inglés partió de un reconocimiento casi tanfirme como la cautela que preside su discurrir por el tema. Reconoce primero "el olvido", por parte de la historia, de la mitad femenina de la raza humana, pero de inmediato advierte que para remediar la deficiencia no basta ni es conveniente crear "una rama especializada de la historia que se ocupe sólo de las mujeres, puesto que en la sociedad humana los dos sexos son inseparables". Asimismo, pretende que sean estudiados sobre todos los cambios que han experimentado “las formas de relación entre los sexos, tanto en la realidad social como en la imagen que cada sexo tiene del otro”(). He allí toda una opción: no desdeña obviamente a la mujer, admite y hasta denuncia su marginación de fuerte raíz. política (en el amplio sentido), pero no concibe su comprensión histórica como objeto autónomo de conocimiento.

En rigor no ha sido ésta la opción más recurrida por la historiografía, mucho más instalada sobre la asimetría y la dialéctica de la diferencia. Sin necesidad de retroceder hasta las Vidas de las mujeres virtuosas de Plutarco, es claro que la literatura sobre el tema articuló por mucho tiempo un "discurso del macho —según la expresión de Cecile Dauphin, portadordeuna interpretación de lamujery lo femenino. Y sin embargo, afines de este siglo XX, una historiografía tan reacia a lo social como la norteamericana, tras haber montado más de trescientos feminist studies y sin el auxilio de la escuela francesa de los anales, exhibe hoy. por vez primera, el atrayente panorama de una posible historia de la sociedad. Debe decirse, con todo, que no es seguro que esta última versión haya mejorado la comprensión de la mujer en la historia, pero sin duda ha reportado beneficios para la historia en sí misma.

Buena parte de la marginación de la mujer puede reconstruirse históricamente a partir de la constitución de la sociedad industrial y urbana contemporánea. En el marco de la evolución demográfica y de la expansión de los controles de la natalidadel mundo industrial urbano separó el hogar del trabajo (por lo que la mujer, una vez casada, "no trabaja") y ambientó un imaginario de roles diferenciados, reales en las clases acomodadas, pero bastante admitidos por el conjunto de la sociedad y que no hicieron más que reproducir las diferencias y las asimetrías. Más allá de esto la mujer "guardó" algunos roles, los que investigados aun sin ánimo reivindicativo por las ciencias sociales, pueden dar cuenta de los fenómenos hasta ahora no muy estudiados. Piénsese por ejemplo, en el circulo de significaciones que puede establecerse entre la mujer "responsable de la cesta de la compra" la mujer reproductora y formadora del lenguaje "materno y la mujer receptora de buena parte de los mensajes de la naciente publicidad.
A la fractura entre el hombre y la mujer -que expresa a la vez a la cultura y a la naturaleza -,() se agrega entonces una segunda versión, la de una fractura entre mujeres: la mujer militante de sí misma y de su género y la mujer "anónima", "común"; no inconsciente sino con otra conciencia, por ahora mucho menos explícita y documentable.
El trato de ambos "grupos" con el pasado es lógicamente diferente. Cuando sólo denuncia la postergación, la perspectiva feminista hace historia básicamente política, y parece muchas veces responderá la provocación de Goethe: "Escribir historia es una forma de deshacerse del pasado ". ()

La mujer anónima, en camino, de seguro más postergada, se vuelve más visible en la historia socialy cultural y no dispone de otro recurso que su pasado para forjar una versión de sí misma. La historia que es también "discurso del macho", parece todavía más preparada para estudiar lo público que lo privado; lo estatal que lo social; lo épico que lo cotidiano. Pero si mucho que decir. Es aquí donde cobra significado el operativo de genderize —marcar sexualmente— la noción de sujeto para historiarla y que nos reencontramos con las posibilidades heurísticas de la memoria colectiva.

Hay un lote de temas históricos generales (de historia social, política, cultural) que no serian visibles sin la mediación femenina. Pero es obvio que para acceder a ellos la historia no se basta a sí misma. Tales los casos, por ejemplo, de la medicalización de la sociedad y los discursos sobre el cuerpo, de la educación, la familia y la estructuración de la sensibilidad de las represiones, de la identidad, de la formación y reproducción del lenguaje, de las formas mismas del recuerdo y la memoria.

Presentación del primer número del Suplemento Cultural

El Programa Cultura, Arte, Identidad (PROCAI), del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA), se complace en ofrecer a la comunidad universitaria el primer número del SUPLEMENTO CULTURAL..
Mensualmente, en cada número de UNA INFORMA, trataremos de brindar al lector un material que permita promover temas de interés relacionados con las artes y la cultura en general, en su relación con la problemática de la identidad.
Como se sabe, esta última ha tenido siempre una especial importancia en la cultura de América Latina; pero en nuestros días cobra mayor protagonismo, cuando ante los acontecimientos políticos, sociales y económicos del decenio de los ochenta, el mundo (y nuestra región y Costa Rica no es ajena a todo esto) cambia vertiginosamente, modificando las formas de relación entre los pueblos y los hombres, y la forma como ellos se perciben a sí mismos.

En Centroamérica, nuevamente se actualizan los intentos de integración regional; es ésta

una región caracterizada por la pluralidad cultural y por acuciantes problemas que inciden sobre su identidad: su explosivo crecimiento demográfico (uno de los más acelerados del mundo); la irracionalidad de la explotación de sus recursos naturales (Costa Rica, por ejemplo, tiene el más alto índice de deforestación de América Latina); la pugna por la afirmación propia y autónoma de identidades populares (étnicas, ideológicas, religiosas, etarias, etc.). Por otra parte, una llamada "cultura planetaria" penetra en lo más íntimo de nuestros hogares todos los días y a todas horas, a través de los medios de comunicación, perfilando patrones de comportamiento, valores, normas de conducta, etc. Con más fuerza ahora que antes, se nos presentan como modelo identidades externas.

Estas son sólo dos dimensiones de esta compleja problemática que hace resurgir, con fuerza nuevamente, la problemática de la identidad. Esta la relacionamos con las necesidades de las artes, en la medida en que el PROCAI nace y se desarrolla en el CIDEA.

En las páginas de Suplemento Cultural se recogerán todas aquellas reflexiones, creaciones, etc., que puedan colaborar con nuestra búsqueda de expresiones artísticas y culturales que partan de nosotros mismos, y que respondan a nuestras necesidades.