

LA MARGINALIDAD DESCENTRADA COMO RESISTENCIA CREATIVA

Ricardo Seïça Salgado, Ana Longoni

Los esfuerzos por romper con las formas tradicionales en el teatro están íntimamente vinculados con el deseo de cambiar la sociedad. Por esto, la actividad experimental es una forma de declaración política en las artes y para la vida. Las nuevas formas de expresión artística conllevan actitudes de crítica social que son inseparables de la vida y promueven nuevos proyectos de alternativas sociales y/o mundos posibles. El punto de partida es una situación de vida extrema bajo el régimen dictatorial (durante los sesenta en Portugal). Buscamos reflexionar sobre la conexión entre las investigaciones sobre nuevas metodologías teatrales y la producción de modelos de resistencia alternativos que puedan favorecer la emancipación sociocultural. Sabemos que el juego dramático es el fondo de los procesos teatrales. Si la reinención de estos procesos teatrales es el disparador para la posibilidad de una vanguardia artística, creemos que el juego dramático es la base de este trabajo. La investigación dentro de estos nuevos procedimientos está vinculada a una actitud que habilita la experimentación con nuevas formas de juego. Consideramos que esto se relaciona a su vez con el contexto sociopolítico que abarca el territorio donde se realiza dicha experimentación. La pregunta es cómo se da este proceso. La conferencia tomará el trabajo artístico de Víctor García y Juan Carlos Uviedo durante su paso por Portugal, para dar respuesta a estos complejos interrogantes.

LA MARGINALIDAD DESCENTRADA COMO RESISTENCIA CREATIVA (EL PASO POR PORTUGAL DE VÍCTOR GARCÍA Y JUAN CARLOS UVIEDO)

Por Ricardo Seïça Salgado

(CRIA - UM, Centro en Rede de Investigación en Antropología)

UNA RESISTENCIA DE EXCEPCIÓN AL ESTADO DE EXCEPCIÓN

El CITAC (Círculo de Iniciación Teatral de la Academia de Coimbra) es un grupo de teatro universitario nacido en 1956 en la ciudad de Coimbra, Portugal, donde se encuentra una de las universidades más antiguas del mundo. Hasta 1974, cuando se produjo la revolución democrática en Portugal, se vivió bajo un gobierno dictatorial o gobierno de un solo partido, conservador y cada vez más policial, el Nuevo Estado (desde 1933). Enmascarado en una democracia, era un 'estado de excepción' (Agamben 1998; 2005) en el cual la suspensión de la norma da lugar a la fuerza y diseminación de micro-legislaciones que tienden a hacer la exclusión normalizada. El estado de excepción se disfraza en la suspensión provisional de los derechos para proteger el orden jurídico, para garantizar la ciudadanía, para salvaguardar la libertad de los mercados. Es una estrategia de uso frecuente en las democracias de hoy para cercenar los derechos individuales.

En el teatro, la vigilancia se realizaba a través de la censura que constaba de dos momentos: primero, antes de presentar un espectáculo se debía mostrar el texto dramático escrito y, segundo, al final del proceso de creación teatral los censores asistían al ensayo general. Sin este procedimiento no se podía estrenar. En cualquiera de estos momentos, los censores podían eliminar fragmentos, escenas enteras o incluso todo el espectáculo. Hacer teatro con esta vigilancia, con posibles repercusiones individuales (*ibid.*) era

peligroso, porque había un verdadero ‘ejército civil’ de informantes que denunciaba siempre que atestiguaba atropellos al régimen. La censura contribuyó, sin embargo, para una cierta conciencia política de los elementos CITAC.

Cuando un grupo de teatro universitario insiste en la experimentación teatral, en un cierto culto por la vanguardia, llamando a los directores para guiar esta experimentación dentro de las tendencias teatrales contemporáneas, convoca de hecho el aprendizaje de nuevas relaciones entre el juego y el drama dentro del proceso teatral, el ensayo de nuevos sistemas de construcción y procedimientos del teatro que transgreden las normas estéticas. Siempre situado en el contexto histórico que lo forma y en ciertas condiciones experimentales, el temperamento del juego dramático puede ser equiparado a lo que Deleuze y Guattari (1977) definieron como la literatura minoritaria, o la posibilidad de un teatro minoritario (Deleuze, 1979). Lo minoritario se opone a lo mayoritario, lo que refuerza las normas lingüísticas dominantes. ‘Minoritario’ y ‘mayoritario’ no se refieren a la cantidad de personas que hacen uso de ellas, sino más bien a los diferentes usos de las funciones del lenguaje (hablado, teatral, musical, etc.). El adjetivo ‘minoritario’ significa una condición revolucionaria en el margen, un estado de potencia transformador. Aquí, el uso del lenguaje es eminentemente político, está directamente relacionado con las relaciones de poder, siempre con el objetivo de subvertir las relaciones dominantes, es un devenir en potencia. Igualmente, todo tiene un valor colectivo, lo que abre posibilidades de nuevas acciones políticas. La equiparación de la literatura minoritaria a un teatro minoritario traduce esta capacidad de subvertir no sólo a través del lenguaje sino también a través de todas las otras dimensiones teatrales del texto performativo (Schechner 2006), en una experimentación que critica las relaciones de poder en el arte y la vida. Este es el teatro que varias generaciones de estudiantes de CITAC hicieron, contextualizándolo en el momento de su ocurrencia. La vanguardia teatral se trabaja en el teatro minoritario.

La marginalidad que aquí proponemos no es definible en función del opresor; resultó evidente con la resistencia que se hizo en los espectáculos pero, sobre todo, en su proyección en la vida cívica. Se resistió a través de producciones artísticas que escaparon a la censura, negándose y aniquilando el discurso y la lógica del poder. Es el fruto de una actitud anti-logocéntrica (Derrida 1995). Se negó el poder del centro, el poder que controla la resistencia de los subalternos, dominados por una actitud logocéntrica. Tal marginalidad se hizo posible a través de los efectos del juego dramático que trabaja procedimientos y recursos artísticos, experimentados en las nuevas tradiciones teatrales de vanguardia y, por lo tanto, imperceptibles a la lógica del poder, de la censura. El discurso dominante también se encarcela en su propia lógica.

Para Giorgio Agamben el estado de excepción pone fin a un procedimiento en que la excepción se convierte en regla, lo que perpetúa y empeora la opresión. Pero a través de un descentramiento de esta lógica que los oprime, si subvierte la censura, es una resistencia como excepción que invierte el estado de excepción, porque también se convierte potencialmente en la norma. Por tanto, la marginalidad tiene un campo magnético, una polaridad más potente que la resistencia que alimenta el poder o el centro. Lejos de los márgenes que el poder controlaba, saliendo de su lógica y habitando esa heterotopía (Foucault 1986) de una marginalidad descentrada, el régimen no tiene como censurar, y así se aniquila el centro. Se trata de una marginalidad como poder fuera del poder y a pesar de eso comunica significados resistentes. Produce un *ethos* de resistencia creativa, que se incorpora como norma en un espacio de libertad superada. Es una excepción mientras sea una resistencia que funciona como marginalidad liberada de un centro dominador y ampliando así la posibilidad de mundos para ser y estar en la vida.

EL TEATRO TOTAL DE VÍCTOR GARCÍA

Víctor García estuvo en CITAC entre 1966 y 1968. García trae a Michel Lunay respetado escenógrafo francés con quien colaboró durante algún tiempo y que también ayuda en el vestuario. Para García, el escenario, el ambiente, era su principal preocupación, el principio de su proceso de teatro. Según reveló en una entrevista, de las pocas que hizo: “no puedo trabajar con los actores al mismo tiempo que imagino el escenario, la puesta en escena. Primero trabajo el lugar donde se va a realizar este evento, esta obra. Estoy interesado en ver la relación del actor con el ambiente preparado, como si fueran peces: es necesario tener un acuario, el agua limpia, y cierto color y temperatura” (García citado en Souza 2003: 26, traducción libre). Para Víctor García el teatro había muerto y tenía que inventar algo para reemplazarlo recurriendo a otras fórmulas. Dice García en su manifiesto de *Mimo Teatro*: “Intentar una nueva visión estética teatral, requiere nuevos procedimientos de estudios” (García 2011, p. 60). Como me dijo un *citaquiano* (intergrante del CITEC), “Víctor García aparecía como alguien que trabajaba en un acto permanente de creación cuyos resultados no estaban predefinidos. Era diferente a todo lo que seguía un guión preestablecido o incluso una retórica teatral. Encontraba un *leitmotiv* en cualquiera de los espectáculos realizados en Coimbra, y luego se buscaba. Procurando casi en la oscuridad. [...] Hay un *crescendo*, y nos damos cuenta de que había algo específico ¿qué era? ¿cuál es el asunto, cuál es el tema en torno a lo que vamos a trabajar? Y de repente, siempre estábamos tratando con algo que era una segunda, o una tercera, o una cuarta lectura subliminal, más allá de los textos, y más allá de la representación”.

Víctor García trató de hacer un teatro total. Como Pavis (2003) lo define, el teatro total es más un ideal estético que la realización de la historia del teatro y su objetivo es utilizar todos los recursos artísticos disponibles para

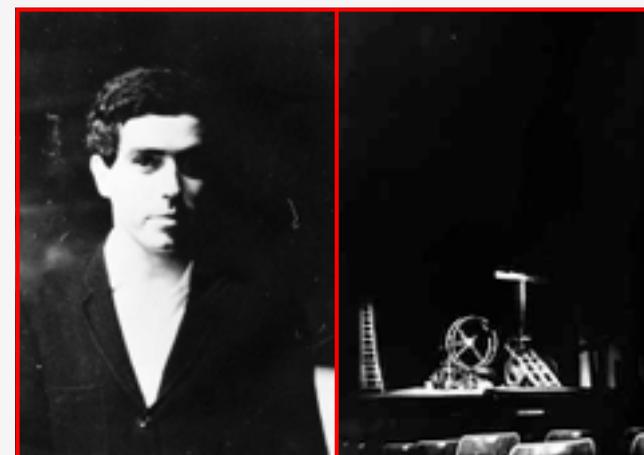
producir un espectáculo en el que intervienen todos los sentidos, creando así la impresión de totalidad y una gran riqueza de significados que abrumaran la audiencia. Prosigamos con los cinco principios fundadores que Pavis (*ibid.*, p. 394-6) reconoce en este teatro total para comprender el concepto de teatro que Víctor García experimentó y concibió en CITAC. Porque García usó CITAC como laboratorio de sus investigaciones y experiencias para los espectáculos profesionales en París y Madrid.

Al liberarse de la compulsión del texto dramático, no se limita la dramaturgia, a lo que está explícito en el texto, se construye literalmente en todos los sentidos, en cada dimensión teatral, que Schechner (2006) llama el texto *performativo*. Es decir, se construye con todo lo que sucede en el escenario y la experiencia del espectador, los movimientos de los actores, de la luz, trajes, y otros efectos técnicos o multimedia. El texto performativo permite una multiplicación de interpretaciones posibles, liberando la iniciativa del espectador a posibilidades de lectura significantes y con potencia de inscripción, pretendiéndose apelar así más a los sentidos que a la razón. El texto es secundario, creando un teatro más ritualizado, llegando más a los espectadores por grados de conexión emocional y afectiva, entre la posibilidad de un mundo diferente y el hábitat de significado de cada uno. También para García

el teatro era una ceremonia. Lo que es dicho no se pierde, le interesaba más la fuerza de las palabras para hacer explosión en la escena.

Esta opción, para García, era consciente y política. Según sus propias palabras, el texto teatral es de dominio público y el teatro es una acción pública y, como tal, los derechos de autor se convierten en una hipocresía pues, como parte del dominio público que el director es, debe penetrar el texto, ser criticado, aplaudido o abucheado

Víctor García; Escenario
d' *El Gran Teatro del Mundo*
© espolio de CITAC



(García citado en Barata 2006, p. 204). García no gustaba de la creación colectiva; como él dijo, refleja una especie de consecuencia de la inscripción de los milenios de la cultura judeo-cristiana (Souza 2003: 144), por lo que está lejos de la tendencia experimental de la vanguardia de la época. Al menos en este punto se acercó al director Peter Brook, en la valoración del papel del director.

Pavis (2003) también reconoció en el teatro total la gran importancia que se da a la gestualidad, al incorporar el gesto original y definitivo que se refiere al diseño de *gestus* brechtiano. El concepto de *gestus* es, pues, al mismo tiempo analítico y sintético, el lenguaje vocal u oral y corporal, no como una expresión de los sentimientos individuales, ni sensuales, ni inmediatos. Tampoco es pantomima o gestos ilustrativos, sino más bien la condición intersubjetiva que expresa una actitud global de la persona ante un todo conjunto social (Monteiro 2010, p. 254). También se refiere a la idea de jeroglífico del cuerpo humano de Artaud y el cuerpo social grotowskiano. La gestualidad es importante para la operación de una gesticulación particular del intérprete que, como el *gestus*, expresa la actitud hacia el todo social, un comentario, una posición, una reacción que se hace en cada escena. Como decía Meyerhold, las palabras en el teatro son sólo un proyecto en la pantalla del movimiento (Meyerhold y Beeson 1959, p. 141). Como las palabras no dicen todo, son las actitudes que resultan de la gesticulación que sin embargo se crea en la compatibilidad con el espacio escénico que los actores ocupan. Estas actitudes, trabajándolas a través del juego dramático en proceso de construcción escénica, se convierten en la clave del clima, en la energía y universo dramático creado. ¿Cómo? Dice García en su manifiesto: “La preparación del actor comienza por la educación corporal basada en ejercicios de plástica e improvisaciones espaciales de ritmo y tiempo. Al conocer y dominar su cuerpo los actores pasan por un proceso de desinhibición, deshumanización y pérdida de individualidad en grupo, disciplinándose, así, la intuición creadora y entregándose a la unidad de acción” (García 2011).

En el proyecto *Auto de S. Martinho*, primer show en escena en CITAC, el collage de los textos de este autor clásico del teatro portugués, Gil Vicente, constituye un riesgo que confronta el principio de CITAC en hacer textos contemporáneos. Superando todos los escollos, el resultado fue asombroso. Dice el crítico Urbano Tavares Rodrigues: “La fuerza de este joven director que busca, a través de un teatro de investigación, el drama épico a la manera de Brecht y una reconciliación del espectáculo total que Artaud idealizó, resulta tan potente que se puede sobreponer a los textos encontrando en ellos, como es tal vez el caso del *Auto de S. Martinho*, pretextos para resultados escénicos únicos. Los valores plásticos toman un papel preponderante y nace un pánico irresistible, no tanto de las réplicas en sí como de la masa fonética de la lengua y, sobre todo, del gesto, de la ocupación total del escenario [...], y de la música, de los gritos, carreras, sombras, en definitiva, la organización de un ‘caos maravilloso’” (Rodrigues 1967, traducción libre).

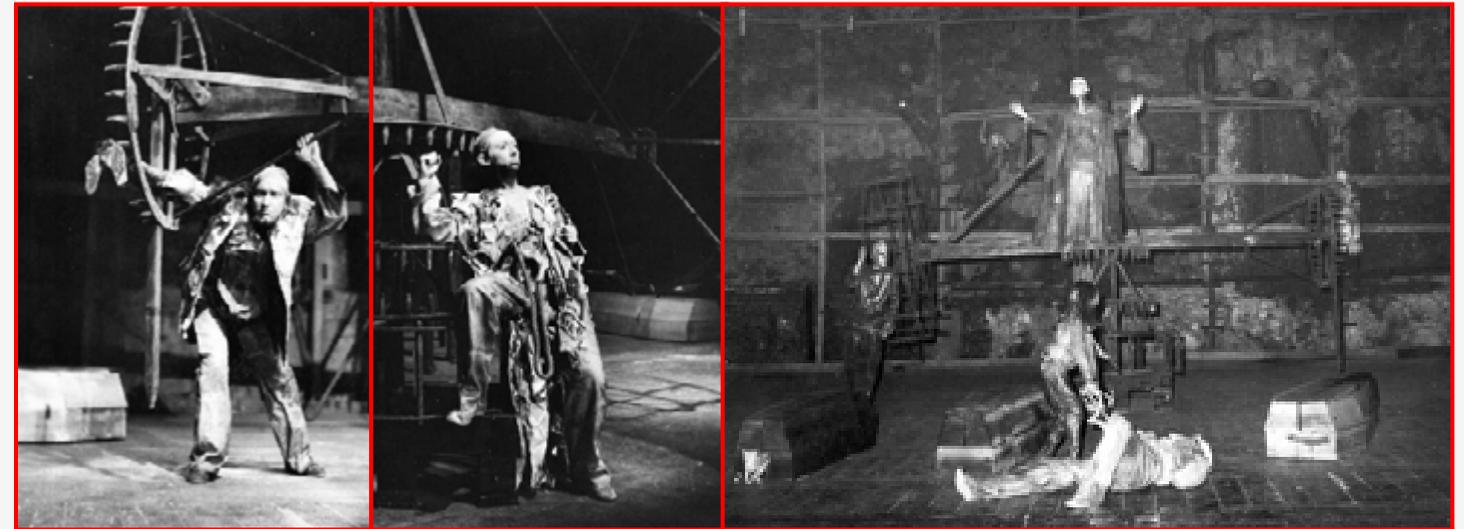
El tercer principio de teatro total se refiere a la orquestación del espectáculo en sus diversas dimensiones, imprimiendo su globalidad como una máquina de producción en la que los diversos *media* utilizados en el espectáculo no tengan un papel secundario o no pasen de una simple mezcla de artes sino que se consiga humanizar de tal manera que constituyan también parte de la acción, que pueda servir al teatro en su totalidad; será en ese momento cuando el teatro encuentra su unidad (Barrault citado en Pavis 2003, p. 396).

El segundo espectáculo que Víctor García hizo en el primer año fue *El Gran Teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca. Allí realizó un viaje a lo largo de la costa en busca de materiales y elementos del paisaje que pudiesen ser consistentes para construir el gran Teatro del Mundo. También en Brasil García reveló que sus referencias vinieron del folclore indígena y de la cultura brasileña (Souza 2003). El uso de elementos etnográficos era una característica de su proceso creativo, una investigación como búsqueda de regularidades en la conducta humana para generar obras que acogían y ensamblaban

diferentes códigos culturales (Malcún 1999, p. 24). Y esa búsqueda acompaña el viaje de la construcción dramática, mientras imagina y reinventa otros mundos posibles. Por tanto, existe un componente *site-specific* en sus espectáculos. Esa es la clave para darnos cuenta de la intervención social del teatro de García.

De manera que, como me decía un *citaquiano*, “el escenario de la obra de Calderón fue construido por norias abandonadas de la zona de Beira Litoral que va descubriendo e irá a utilizar como las estructuras en movimiento de esta rueda del mundo, que Dios y el mundo hacían girar; carros de bueyes fueron elementos que se convirtieron en montaña, en cruz, en la primera parte de ese espectáculo; trajes típicos impermeables que los pescadores de la costa utilizan para protegerse de la intemperie, que produjeron esa materia orgánica, pegajosa, para representar esos gusanos que nacen en este auto inicial”; “nosotros participábamos con él de esa mirada, de ese descubrimiento; en el momento que descubría ya estaba construyendo una escena, un Teatro del Mundo en el sentido general, no en el sentido de la obra de Calderón”.

Escenario, luces, sonido, actuación, todo se armoniza, todo se combina y se integra como acción. El actor es como un pez en un acuario, decía García, es en este ambiente producido que veía a sus actores improvisando y donde se forma el juego de la dirección. Como vemos, estamos inmersos en la filosofía de un teatro total. Urbano Tavares Rodrigues, crítico de teatro, nos explica cómo resulta este trabajo de orquestación: “un acontecimiento fuera de serie, una energía latente, un dinamismo explosivo en un mundo de monstruos, locos, de iluminados, creando el elemento terrorífico (o ese ‘miedo a la libertad’, que es el sentimiento del individuo separado de su comunidad o de su ser integral) en el espectáculo de una belleza extraordinaria y revolucionaria” (Rodrigues 1967, traducción libre). Así, “romper el espacio, con una sucesión de imágenes resultantes de las fuerzas posibles de un drama



El Gran Teatro del Mundo,
Teatro Avenida, 1967
© espolio de CITAC

y trabajando con un módulo esencial, es la base que me propongo al iniciar la elaboración de una puesta en escena”, dice García (García 2011, p. 61), “para lograr imágenes de una materialidad plástica, musical, simbólica, alejada de lo racional, de lo psicológico, de las emociones del actor y de lo sentimental, que en esta poética son innecesarios” (Malcún 2011, p. 91).

Otro principio unificador de teatro total es redescubrir la unidad perdida que elude el nivel estético y que promueve la participación del público, la recepción y la acción ejercida sobre él (Pavis 2003). “En la relación público-obra busco, ante todo, la emoción colectiva y que los espectadores lleguen a vivir esa emoción. Que sean libres de escoger, libres en cuanto a la emoción, pero preocupándome técnicamente de llegar a conmovellos, es decir a moverlos [...], no chocar por ningún motivo, le tengo horror a eso” (García en Malcún 2011, p. 74).

Tavares Rodrigues dice acerca de la dirección de Calderón: “Porque no hay duda de que se pretende no sólo emocionar al espectador –y cómo lo consigue!– sino también despertar su actividad intelectual, lo que obligó a tomar opciones y decisiones que no coinciden con los de Calderón” (Rodrigues 1967, traducción libre). En el periódico *A Briososa* se lee: “*Bomba en el Pantano*, de Víctor García por CITAC” (*A Briososa*, s.d., traducción libre). De hecho, creemos que el tipo de fuerza que las actuaciones de Víctor García imprimen en el público de los años sesenta es de una extrañeza que impresiona, agita, gira en diversas dimensiones del hábitat de significado de cada uno, y lo



hace mucho más allá del texto dramático, creando otro mundo posible a través de sus dispositivos escénicos.

Aunque Víctor García ha presentado todos los espectáculos en el palco italiano, con la división liminal que separa el palco de la platea (al contrario de lo que irá a hacer en otras actuaciones después del CITAC), se mezclaba con la audiencia siempre que podía. Por ejemplo, en el *Auto de S. Martinho*, el pobre caminaba por la audien-

cia gimiendo sus tristezas, sus dificultades y su pobreza antes de llegar a *S. Martinho* que por fin lo consolaba. El actor nos explicó cómo la participación pública era solicitada: “Entraba entre el público con dos individuos detrás de mí que serían los *Pides* (Policías de seguridad nacional). ‘¡Suélteme, déjeme!’ Y ellos intentaban detenerme. Un día, iba gritando en la oscuridad: ‘Déjeme, déjeme, no me arreste’. De hecho, llovía esa noche y Víctor García, cuando yo estaba a punto de entrar en escena, me dijo, ‘ven aquí’. Abrió el grifo y me salpicó con agua. Entré y miré hacia atrás, ¡venían los dos actores detrás de mí, dos policías y dos bomberos! Y sólo cuando el foco de luz me captó en la platea es que se dieron cuenta de que era parte de la escena... ¡Un verdadero gozo! Pues aquella gente me agarró y me puso en la calle. Fue una ovación de pie cuando se dieron cuenta de que era parte del espectáculo”.

El último principio propuesto por Pavis (2003, p. 396) en la composición del teatro total, y que lleva una manifestación de algo metafísico que va más allá del psicologismo, tiene que ver con el reencuentro de una totalidad social en el que se muestran crudamente los procesos sociales sin la necesidad de un conflicto teatral psicológico. Es el público quien tendrá que tomar una posición al asistir a esta fusión entre las diversas dimensiones teatrales. Al igual que Wagner, él “se pone en escena por sí mismo” (*ibid.*).

En *El Gran Teatro del Mundo*, la poesía y la transformación creada por el ambiente escénico, la performatividad que suplanta al texto, resultan un

lenguaje desconcertante que rompe la pasividad del público en un delirio de la imaginación que acerca o evoca el ritual teatral *artaudiano*. Souza (2003, p. 61) dice que Víctor García había conocido el proyecto de Artaud tardíamente. No obstante, en Coimbra, Artaud ya estaba presente, como se puede leer en el programa del espectáculo *El Gran Teatro del Mundo*: “Con la permanencia de Víctor García, pudieron los elementos del CITAC entrar en contacto con un género de teatro que, hasta entonces, ellos conocían por los libros [...]. Profundamente marcado por las teorías de Antonin Artaud, eliminando cuidadosamente las exageraciones de este gran hombre de teatro que con habilidad combina ciertos aspectos del teatro épico, el resultado fue un espectáculo violento, directo de extraordinaria belleza visual”. (Programa *El Gran Teatro del Mundo*, CITAC, 1966). El crítico Tavares Rodrigues nos dice incluso: “Víctor García podría dar rienda suelta a su tentación por el teatro de la crueldad, las transiciones abruptas de acción o de palabra, la complejidad de posiciones, signos y efectos de sonido angustiantes. Lo hizo con espectacular talento de lo insólito” (Rodrigues 1967, traducción libre).

Artaud habla, en el *Teatro y su doble*, de un teatro que duplica la vida, y de la vida que duplica el teatro, que se condensa como un sistema. Como Derrida (1995), sugiere que esa duplicidad desafía el final de la representación en el límite inaccesible de la representación que no es la repetición, que no se re-presenta una realidad diseñada y concebida antes. Por lo tanto, una teatralidad de deshumanización y neutralización del actor, una desculturización de sus gestos (Malcún 1999, p. 31), una desestructuración del *habitus*. Así, un teatro que muestra arquetipos y no la psicología, como en la obra de Víctor García, la búsqueda de una fórmula en términos de procedimiento, comunicando en otra lógica, diferente de la que coordina hegemoníamente el sentido común.

El cuerpo sin órganos es un cuerpo de deseos, pero contra el organismo, es decir, en contra de toda la organización estructurada con vista a cualquier

propósito empírico, como los espectáculos de García que ensayaban en el campo magnético de la dictadura. El organismo asume una organización de los órganos que forman un obstáculo para la intensificación de la energía libre, completamente bloqueada por este cuerpo sin órganos, canceroso (Deleuze y Guattari 1996) que caracteriza la dictadura. Así que es un órgano que tiene como objetivo destruir el organismo y formar un cuerpo de sensación, que resulta de la transformación del cuerpo empírico, es un cuerpo de deseos, como explica José Gil (2008) en la concepción *deleuziana* de Artaud. Es en este punto que podemos entender el potencial de resistencia que García proyectaba.

Y como los espectáculos se realizan en un espacio de libertad, un “espacio vacío” (Brook 2008) invisible a la censura, ahora el juego dramático permite una libertad excedida, la posibilidad de contornar la lógica inherente a la lógica de la opresión. Porque el censor no tiene cómo censurar más allá del texto. Víctor García era un hombre muy intuitivo y capaz de transferir los textos clásicos para el lenguaje de la época. “Transponía todas esas imágenes y metáforas para el mundo actual. Él era un hombre dispuesto a intervenir”, decía un *citaquiano*. ¿Pero cómo? El otro *citaquiano* nos explica: “de repente era como si el texto fuese secundario porque eran tan subversivos el montaje y la construcción escénica que en sí mismos eran inquietantes. De manera que el censor no podía censurarlo, ¡porque estaba buscando algo comprometedor en el texto! Y de repente, todo el mundo sintió una perturbación interior, sin haber pasado por la censura”.

En 1967 el CITAC se va con *El Gran Teatro del Mundo* a la Bienal de París y en 1968 al *Festival International de Théâtre Etudiant* de Liège. Surge así la legitimación definitiva. Nicole Zand (*Le Monde*, 10-09-1967), escribe que la bienal se justifica por lo que vio en CITAC, recomendando su regreso -y como se confirmó luego- alegando las cualidades de un director que combina la precisión del movimiento, una imaginación asombrosa para la escena, un

sorprendente sabor de escenario y de vestuario, una preocupación real por el texto y el significado inherente a su sentido de la belleza innata. En Liège, en los periódicos, era el mejor espectáculo del festival que por su fuerza persuasiva recibió una ovación prolongada (VM, *La Libre Belgique*, 23/03/1968).

De hecho, la impresión que produjo en la bienal, quizás uno de los acontecimientos artísticos más revolucionarios en Europa en este tiempo, el impacto entre los artistas más destacados y los críticos (Jean-Louis Barrault, Arrabal, Maria Casarés, Copi) determinaron la legitimación definitiva de lo que CITAC conseguía con García, por los procedimientos, los procesos teatrales y el objeto artístico final. No es más que una legitimación de esa vanguardia protagonizada por el director. También en París, Jean-Louis Barrault, Director General de Teatros de Francia invita al grupo, en nombre del gobierno francés, a una gira por los principales teatros del país. La política de sacristía dictatorial portuguesa impugnó la iniciativa, a pesar de que los costes se incluían en la invitación. Fue una sensación de frustración en el grupo. La vida, una vez más, les volvía la espalda. Tenían sin embargo ahora la certeza de que estaban en la vanguardia europea o hasta en la del teatro mundial.

En 1968 García viaja a París. En la crisis académica de 1969 centenas de estudiantes se manifestaban a favor de la democratización de la educación y se precipitó una reacción violenta por parte de las autoridades ante

Operación Flor,
Coimbra, 1969,
© Museo Académico
de Coimbra



la persistencia de los estudiantes en su reivindicación, extendiéndose una huelga a lo largo del año escolar. Los mismos *citaquianos* estuvieron en el centro de los acontecimientos alternativos de la resistencia, con *happenings* colectivos reinventando los procesos públicos de resistencia en un teatro político directo (Schechner 1993). La distribución improvisada de flores a la comunidad, *La operación de la flor*, es un ejemplo. El 3 de junio de 1969, la policía carga contra aproximadamente 3000 estudiantes que estaban en el jardín de la asociación académica. Corren calle abajo hacia el Mercado Municipal y con esta agitación desenfrenada se destruyen accidentalmente puestos de verduras y de flores que vuelan por los aires. Al día siguiente, para remediar el daño de la plaza de los vendedores, se lleva a cabo la *Operación flor*, que consiste en la entrega de miles de flores a los transeúntes, sin decir nada. Una *citaquiana* nos explicó cómo sucedió: “Nos juntamos en la universidad, bajamos la calle todos juntos, entramos en el mercado, compramos las flores y todos íbamos cargados con ellas. La gran operación fue en el centro de la ciudad. Ofrecíamos las flores a todos los que pasaban. No era necesario añadir nada, la gente comprendía perfectamente que se trataba también de una manifestación”.

En *Operación globo*, marchando en las calles con demandas pintadas en globos, si algún policía se acercaba a un manifestante bastaba con liberar el globo y no sucedía nada. La policía no entendía lo que estaba ocurriendo; esa manifestación salió de la lógica perceptible de la represión. Y otra vez más, la censura tiene como censurarlo.

LA CRUELDAD Y JUAN CARLOS UVIEDO

Terminada la crisis académica, el movimiento asociativo derrotado no estaba organizado. Muchos *citaquianos* estaban siendo investigados, encarcelados, el grupo tuvo que renacer con nuevos miembros. En este momento, CITAC



Operación Globo,

Coimbra, 1969

© Museo Académico

de Coimbra

contrata un nuevo director, Juan Carlos Uviedo, recomendado y sugerido por el director español Ricardo Salvat, profesor de la Universidad de Barcelona, donde Uviedo dirigió un curso. Conectado con las teorías de Artaud, por las exploraciones de *Living Theater* y Grotowski, hace un radicalismo intervencionista a través del teatro con el trabajo en la deconstrucción de los modos y mecanismos teatrales, un “método de entrenamiento corporal exigente, la sostenida apuesta por la provocación, la creación colectiva y el borramiento del límite entre teatro y vida” (Longoni 2015, p. 7).

Por un lado, la creación colectiva, o el trabajo colaborativo, se estableció como una reacción política que excusa la autoridad soberana del autor o director, desafiando la división del trabajo cada vez más valorado en las sociedades capitalistas. Bajo una dictadura propone un arte creado por una democracia directa. Es el propio grupo que gestiona y colectivamente asume el modo de producción. Richard Schechner (Salgado y Vieira 2012) nos dice que esto era lo que estaba en juego en la vanguardia de los años sesenta: la necesidad de restaurar el poder a los que hacen la obra. ¿Quién posee los medios de producción? ¿Quién controla el trabajo?, se preguntaba. De esta manera se liberó el teatro de la tiranía del autor y se ponía la obra a disposición de los actores, los directores, los escenógrafos y el público, que de hecho también participaba en el espectáculo. Por otra parte, este movimiento de creación colectiva está conectado con el aspecto ritual y colectivo de un teatro que se inspira en los escritos y en la práctica teatral de Artaud y Grotowski.

Uviedo era un personaje un tanto polémico y extravagante, un poco presuntuoso, con algunas facetas geniales, como refiere un *citaquiano* (Januário en Cruzeiro y Bebiano 2006, p. 298). Fue un importante movilizador de gente

y decía que era capaz de llevar a escena cualquier texto, ya fuese la guía telefónica o *El Capital* de Marx. Ponía en escena todo texto porque siempre desarrollaba la misma idea: ¿Qué acontece en la mente de las personas cuando leen la guía telefónica? (*ibid.*). Se hizo “en base a un guión mínimo en el que el director aparecía implicado activamente en la escena, manipulando estados emocionales, tanto de los actores como del público, que llevaban muchas veces a situaciones de violencia límite” (Longoni, 2015, p. 10). Siguiendo a Grotowski, que a su vez sigue a Artaud, buscó estructuras escénicas y performativas que funcionaban como una herramienta para el artista performer. Trabajar con el cuerpo y la mente los procedimientos impresos en esta “objetividad de ritual”. El arte es el vehículo para los elementos de acción y para luego usarlos como un acontecimiento político.

Este es un teatro que busca la confrontación con el ritual, que sirve para dar herramientas al performer en una “eliminación de las resistencias, de los obstáculos” (Grotowski 1969, p. 21), como explica en su manifiesto *Por un Teatro Pobre*, a través de un programa específico por medio de juegos dramáticos diseñados con ese objetivo. Preocupado por un denominador mínimo para el teatro, es muy importante la comunicación entre el actor y el público. Abdica de toda maquinaria de dispositivos, abogando por una economía de recursos escénicos (escenario, luz, trajes). Los performers cantan o susurran palabras individualmente o al unísono, o recitan collages de los textos, o se mueven individual o colectivamente en la coreografía ritual producida. Hay una separación de lo cotidiano y de la gestualidad del *habitus*, pero incorporando las referencias históricas, para crear signos destinados a exteriorizarse como acto de transgresión. Por lo general se invita a los espectadores a participar en el ejercicio. Estos son los propósitos de Grotowski que Uviedo trajo al CITAC como propuesta de trabajo colaborativo.

Nos dice un *citaquiano*: “pasamos todo el año haciendo una especie de *brain-storming* absoluto e integral de ideas que correspondía a nuestras

necesidades de pos-crisis y fuimos ejecutando a través de técnicas que dominaban muy bien. Y ¿sabes cómo eran los ensayos? Comenzábamos en total oscuridad, tumbados en el suelo para hacer lo que hoy cualquier terapeuta puede hacer en una sesión de relajación. Él daba vueltas con el megáfono en la mano, nosotros descalzos y él controlaba la relajación hasta el momento de máxima tensión, un clímax acompañado por la música de *Hair*. Luego se encendían algunas luces y entrábamos en trance controlado que marcaba el inicio del ensayo. El resto era para discutir teatro, política, discutir la guerra colonial, si debíamos abandonar las armas o no, matarnos o no. Esto duró un año académico y fue una experiencia muy intensa para muchas personas, y con algunos peligros. Sobre todo porque había varios objetivos para completar la experiencia. Uno de ellos fue el de sentir emociones intrauterinas, otro, el de llegar al estado de ‘baba orgánica’ [...] apelando a zonas muy profundas de la existencia. [...] Se supone que era un momento de completa integración del yo consigo mismo, que la baba salía de la boca por una crisis convulsiva” (en Cruzeiro y Bebiano 2006, p. 298-299, traducción libre). Por lo tanto, solamente nos queda esta estructura producida por la transformación en diferentes tipos de caracteres (jeroglíficos en Artaud), a través del oficio del actor y de una acción de alta intensidad, para componer un fuerte acto

de resistencia, un teatro profundamente político. Por eso, el esfuerzo por alcanzar la verdad sobre nosotros mismos, para reactivar las máscaras que llevamos en la vida, dice Grotowski (1969, p. 25). El actor se revela no sólo en el campo de juego del teatro, sino también en el campo de la persona humana que es, implicando la vida.

Durante el año en que este trabajo es profundizado, y a través de la atmósfera opresiva que se vivía en Portugal, muchos de los elementos

Preparación de *Macbeth*,
¿Que pasa en tu cabeza?,
1970,
© Carlos Valente



aplican la experiencia como un proyecto de vida, realizando su cotidiano sólo sobre la base de estas experiencias catárticas, la meditación y el trance, como Uviedo propuso, esquivándole a las aulas y entregándose plenamente al proceso. El espectáculo producido, *Macbeth, ¿Que pasa en tu cabeza?*, una adaptación muy libre de Shakespeare, es una bomba en el ambiente conservador y provincial de Coimbra.

Nos dice el crítico que vio el espectáculo en la ciudad de Porto y da una descripción detallada del espectáculo: “el público entra y los espectadores empiezan a agruparse en el centro, siendo como un desafío a los artistas. Varios grupos se enfrentan con violencia, incluso el propio público, por ejemplo, cuando aparece algún gesto que se pueda interpretar como una provocación. Hay provocadores y provocados, agresores y agredidos. Dada la autenticidad de la violencia o el erotismo de las acciones realizadas, la indiferencia es imposible. Las emociones que surgen de la historia de *Macbeth* son el pretexto y el subtexto para la exploración corporal y la actitud de los artistas intérpretes o ejecutantes (miedo, odio, ira, remordimiento, pasión). Los textos se presentan en *off*, un pastiche que incluye diálogos de Shakespeare entre otros, así como evocaciones del director quien, con el megáfono en ristre, justifica la propuesta a que estamos asistiendo, como una actitud descaradamente meta-teatral” (Porto 1973, p. 269-277).

Dice el crítico (*ibid.*) que Lady Macbeth se multiplica en cinco intérpretes, fortaleciendo la influencia que tiene sobre su marido, y *Macbeth* es equiparado a varios personajes históricos, por lo que el espectáculo oscila entre la tensión inherente ‘matarás’, ‘no matarás’. Todo va acompañado de la banda sonora, aprovechando el lado diabólico del personaje y la idea de que tiene un coyote en su cabeza. A través de marchas militares se mezclan canciones religiosas y percusiones, en secuencias rápidas y repentinas. Dada una cierta monotonía del espectáculo el público no participa y su pasividad da lugar a la ira de los artistas. Algunos espectadores salen de la sala de espectáculo



Macbeth, ¿Que pasa en tu cabeza?, 1970, Cantina de la Universidad de Coimbra. Cortesía Câmara Municipal de Coimbra © Formidável

al ritmo de los efectos sonoros del fuego de ametralladoras, mientras los actores caen postrados en el suelo con más gritos y evocaciones corporales de liberación. Después de tres horas de espectáculo poco de la historia de Shakespeare se había presentado. Se intenta iniciar un debate con el público que no tuvo lugar por la excitación general de los intérpretes. Y termina el show en un baile de vals en el que los espectadores son convocados de nuevo con el sonido de una mezcla de música tradicional burguesa y formas musicales más alternativas.

Sin embargo, la pasividad del público fue circunstancial. En Coimbra, el espectáculo se lleva a cabo en el Teatro Avenida, en el *Ciclo de Teatro* organizado todos los años por el CITAC. Y se hizo con el telón bajo. Se invitaba a los espectadores a entrar en el escenario para ver a los artistas intérpretes o performers en el interior que se retorcían y se contorsionaban. Consta que la apatía de los espectadores (tendencia general de *habitus* portugués) no duró mucho. Un *ex citaquiano* que presenció todo nos dice: “Nosotros, los antiguos CITAC, ¿qué podíamos hacer? Como vimos que no se estaban siguiendo los procedimientos que podían garantizar una continuidad, un cierto control, una cierta acumulación de experiencia dentro del CITAC, construimos una serie de textos con frases de Brecht y de otros autores, y realizamos una contra-manifestación en el Teatro Avenida cuando se realizaba ese espectáculo en el escenario, con el telón bajo. Y leíamos textos, los distribuíamos, pero las cosas ya complicadas, acabaron en peleas y golpes, porque había gente en la asistencia tan enfurecida que saltaron al escenario para atacar a los actores. Rompieron material del Teatro Avenida que fue necesario pagar...”

Contra manifestación
en *Macbeth, ¿Que pasa
en tu cabeza?*,
Teatro Avenida, 1970
© Carlos Valente



Los críticos portugueses dijeron que fue un profundo fracaso, autodestructivo y falto de imaginación. Pero el resultado fue que nadie permaneció indiferente al espectáculo. Cumplió su función teatral, la provocación radical y el incitar a la transgresión y agresión, por otro mundo posible. La política de recepción de un espectáculo puede cambiar radicalmente, dependiendo del contexto en el que opera e interviene. El CITAC consigue llevar el espectáculo *Macbeth* a Italia, al *Festival Internacional* de Parma. Alberto Rusconi, director del festival, dijo que “el trabajo que el grupo portugués presentó fue el más importante de este festival, especialmente por el nuevo concepto teatral que trae, y también es valioso por la fuerza con que aparece” (CITAC en el informe del viaje a Italia, traducción libre). Y, una vez más, CITAC exploraba formas de radicalización extrema sin precedentes en el teatro portugués.

El 23 de mayo de 1970 CITAC señala que el director Uviedo había sido expulsado del país por la llamada PIDE-DGS, la policía de seguridad nacional, porque en el viaje de Porto hacia Coimbra, elementos del CITAC insultaron algunos peregrinos que iban a Fátima, un lugar de culto a la virgen. Sin embargo, una vez más, no se censura el espectáculo. Porque no encuentran en él nada que lo justifique.

Espectáculos de Víctor García en CITAC:

1966

AUTO DE S. MARTINHO, de Gil Vicente. Puesta en escena de Víctor García. Escenografía y vestuario de Víctor García y Michel Launay.

AUTO DE OFERTAS, de anónimo español del siglo XVI. Puesta en escena de Víctor García. Escenografía y vestuario de Víctor García y Michel Launay.

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO, de Calderón de la Barca. Puesta en escena de Víctor García. Escenografía Néstor Arzadun, trajes de Michel Lunay, aderezos de Víctor García.

1967

ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS, de Federico García Lorca. Puesta en escena por Víctor García. Escenografía y vestuario de Víctor García y Néstor Arzadun.

1968

SABIDURÍA O EL PARÁBOLA DEL BANQUETE, montaje de textos de lo *Libro de Proverbios*, el *Libro de la Sabiduría*, *Evangelio según Lucas*, con la base dramática de la *Sabiduría o la parábola del banquete*, de Paul Claudel. Puesta en escena por Víctor García. Escenografía y vestuario de Víctor García y Jean Triffiez.

Espectáculos de Juan Carlos Uviedo en CITAC:

1970

MACBETH! O QUE SE PASSA NA TUA CABEÇA?, una adaptación libre de William Shakespeare. Construcción colectiva con Juan Carlos Uviedo.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, 2005 (2003), *State of Exception*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Agamben, Giorgio, 1998 (1995), *O Poder Soberano e a Vida Nua*. Lisboa: Editorial Presença.

Barata, José Oliveira, 2009, *Máscaras da Utopia. História do Teatro Universitário em Portugal: 1938-1974*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas.

Brook, Peter, 2008, *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.

Cruzeiro, Maria Manuela; BEBIANO, Rui, 2006, *Anos Inquietos: Vozes do Movimento Estudantil em Coimbra [1961-1974]*. Porto: Edições Afrontamento.

Deleuze, Gilles, 1979, "Um manifesto de moins". In Bene, Carmelo; Deleuze, Gilles, *Superpositions*. Paris: Ed. de Minuit, pp. 87-131.

Deleuze, Gilles y GUATTARI, Félix, 1996 (1980), *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. S. Paulo: Editora 34, Coleção TRANS.

Deleuze, Gilles, 1977, "A Literatura Menor". In *Kafka: Por uma Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, pp. 25-42.

Derrida, Jacques, 1995 (1967), *A Escritura e a Diferença*. S. Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates.

García, Víctor, 2011, "Transcripción del Manifiesto de Mimo Teatro". En Juan Carlos Malcún, *Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García*. INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, p. 60-61.

Gil, José, 2008, *O Imperceptível Devir da Imanência: Sobre a Filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio d'Água, Coleção Filosofia.

Grotowski, Jerzy, 1995, "From the Theatre Company to Art as Vehicle". In Richards, Thomas, *At Work with Grotowski on Physical Actions*. London and New York: Routledge, pp. 115-135.

....., 1969, "Para um Teatro Pobre", *Boletim de Teatro*, n.º5, Coimbra: CITAC, pp. 21-27.

Longoni, Ana, 2015, "(Sin)razones para un paria". Publicado con motivo de la exposición *Con La Provocación de Juan Carlos Uviedo: experimentos teatrales de un paria*. MUAC – Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México.

Malcún, Juan Carlos, 2011, *Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García*. Buenos Aires: INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro.

Malcún, Juan Carlos, 1999, "Recorridos y claves en la teatralidad de Víctor García", *El Tonto del Pueblo: Revista de Artes Escénicas*, n.º 3 – 4 (Mayo), pp. 26-31.

Malcún, Juan Carlos y Estela NOLI, 1999, "La Multiculturalidad en el teatro de Víctor García", *El Tonto del Pueblo: Revista de Artes Escénicas*, n.º 3 – 4 (Mayo), pp. 23-25.

Meyerhold, Vsevolod y Nora BEESON, 1959, "Farce", *The Tulane Drama Review*, vol. 4, n.º1 (September), pp. 139-149.

Monteiro, Paulo Filipe, 2010, *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Pavis, Patrice, 2003 (1996), *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Porto, Carlos, 1973, "Macbeth – O que se Passa na Tua Cabeça". In *Em Busca do Teatro Perdido*, vol. 1, Lisboa: Plátano Editora, pp. 269-277.

Rodrigues, Urbano Tavares, 1967, sin título, *O Século*, 1-4-1967.

Salgado, Ricardo Seiza y Ana Bigotte VIEIRA, 2012, "Uma tarde com Richard Schechner. Os Anos Sessenta, a palavra performance, e o nascimento dos Performance Studies". In Richard Schechner (organización de Zeca Ligiéro), *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, pp. 21-45.

Schechner, Richard, 2006 (2002), *Performance Studies: An Introduction*. London and New York: Routledge.

Schechner, Richard, 1993, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London and New York: Routledge.

Souza, Newton, 2003, *A Roda, a Engrenagem e a Moeda: Espaço Cênico e Vanguarda no Teatro de Victor Garcia, no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.