

Transculturalidad e Hibridación: Los espectáculos de Teatro Nucleo¹

Claudia Andrea Cattaneo Clemente
Universidad Academia de Humanismo Cristiano
Chile

Introducción

En una entrevista realizada por Paolo F. Peloso a Horacio Czertok, en Génova en el año 2017, Czertok comenta que el teatro resultó ser su hogar después del golpe de Estado argentino, un lugar con una lengua común a toda la humanidad y un territorio conocido y familiar. Sin embargo, su salida de Argentina fue dolorosa como para todos los exiliados:

Nunca imaginé tener que dejar mi tierra, mi gente. He luchado para crear una humanidad justa, justa y feliz. Desde la tarde hasta la mañana, bajo amenaza, tuve que tomar una maleta, mi compañera y un pequeño hijo y huir. Tuvimos la suerte de haber creado amistades en Italia, de personas que apreciaron nuestro enfoque del teatro. Así que pudimos recrear un teatro en Ferrara y continuar nuestra investigación y experimentación sobre el lenguaje teatral. Pensamos que duraría como mucho un par de años, pero no fue así. Los niños crecen italianos, nuestra vocación puede expresarse completamente. Por diversas razones, pude regresar a Argentina solo en el '94, pero mi país, mi gente, ya no estaba, ni yo era la misma persona. Es un dolor sordo que permanece en el fondo, la feroz injusticia de la lágrima de tu tierra. (Czertok en Peloso *on line*)²

¹ Este ensayo nace de mi investigación doctoral (2019), realizada en la Universidad de Bologna, bajo la guía del profesor Marco de Marinis. Agradecimientos a ANID (ex CONICYT) por financiar esta investigación.

² Traducción libre de: “Non avrei mai immaginato di dover lasciare la mia terra, la mia gente. Avevo lottato per creare un’umanità giusta, equa, felice. Dalla sera al mattino, sotto minaccia, ho dovuto prendere una valigia, compagna e figlio piccolo e scappare. Avevamo la fortuna di avere creato amicizie in Italia, di persone che apprezzavano il nostro approccio al teatro. Così abbiamo potuto ricreare un teatro a Ferrara e continuare la nostra ricerca e sperimentazione sul linguaggio teatrale. Pensavamo che sarebbe durato al massimo un paio d’anni, ma non fu così. I figli crescono italiani, la nostra vocazione può esprimersi a pieno. Per varie ragioni, son potuto tornare in Argentina solo nel ’94, ma il mio paese, la mia gente, non c’era più, né io ero la stessa persona. E’ un dolore sordo che rimane sullo sfondo, la feroce ingiustizia dello strappo dalla tua terra.”

Horacio Czertok habla poco del exilio, prefiere la palabra inmigrante, pues, a pesar del dolor de hallarse fuera de su país y lejos de su gente, el exilio no lo despojó de su identidad-territorio que fue y es el teatro. Esto no significa que no tenga las huellas de todo exiliado, sino más bien, que las logró transformar en energía creadora que lo condujo a ir más allá de la denuncia del hecho particular de su experiencia de torturado y exiliado político argentino. Tal vez su trabajo con pacientes psiquiátricos y con detenidos lo ayudó a volcar la mirada hacia el Otro que sufría otros horrores, otros exilios, viviendo en otros márgenes. Tal vez, el cambio de una cultura a otra fue menos impactante ya que tenía fuertes nexos con Italia antes del Golpe de Estado. Lo que es seguro es que transformó el exilio en migración y ésta en nomadismo, y este aspecto lo convirtió en un ciudadano del mundo.

En Buenos Aires, comienza a vislumbrar que para él el teatro sería el lugar de investigación humana interpersonal, siempre ligado a la política, no a los partidos. Desilusionado de los partidos, en parte, por las propuestas de lucha armada que nunca consideró fiables ni legítimas, y en parte por las constantes luchas internas de poder, que poco tenían que ver con resguardar y defender los derechos del pueblo. Discursos que se quedaban solo en palabras y rara vez se llevaban a la práctica y “el que no practica lo que predica, tiene un cadáver en la boca” (Czertok en Peloso *on line*).³ Así, Grotowski y su laboratorio teatral, sus experimentaciones y estudios sobre el ser humano, la pobreza de su teatro que no alardeaba, sino que practicaba, se presentaron como una luz en el horizonte para Czertok y la Comuna Baires:

Decidimos abolir el muro entre lo público y lo privado: lo privado es público, decía el Mayo [del 68]. Abolir el dinero, abolir las relaciones interpersonales derivadas del judeo-catolicismo, la propiedad privada de las relaciones de pareja y de los padres. Nuestro teatro era la expresión pública de una vida vivida coherentemente con los ideales promulgados. Lo que nos ponía en contra, no solo a la derecha, sino también, a la izquierda: decíamos: la revolución ahora. Primero en cada uno de nosotros, después en nuestras relaciones. La Comuna [Baires] fue un experimento antropológico extraordinario, todos los años que duró. Ahora el Nucleo no es más eso, ciertamente,

³ Traducción libre de: “chi non pratica quello che predica, ha un cadavere in bocca”

pero aquello aprendido permanece en la estructura de nuestra metodología. (Czertok en Peloso *on line*)⁴

Una metodología que posee una ética comunitaria, social y de principios que se aplican en cada parte del proceso creativo y formativo de Teatro Nucleo. El actor es un chamán de la escena, como proponía Artaud, Grotowski, Barba, Kurapel y tantos otros creadores que habían conocido el margen y lo habían habitado. El actor considera el teatro como participación, reunión, encuentro y busca constantemente maneras diversas de relacionarse consigo mismo y con los demás. Czertok no dejará de referirse al teatro de esta manera y hará la distinción con el espectáculo, que considera una forma de entretenimiento que se ve, sin generar una real participación de los espectadores.

El teatro es participación. Para nosotros, el teatro es un encuentro. Una celebración del tiempo presente, del aquí y ahora. Encuentro implica comunicación, una palabra que significa "compartir". A menudo, la "comunicación" se confunde con la "información": la información es unidireccional, directiva. La retroalimentación del informante no afecta al informante. El informado no cambia el "mensaje", ni el informante. En la comunicación, sin embargo, el actor y el espectador intercambian señales de varios tipos, y este intercambio es la esencia y el sentido del hecho teatral. El actor trabaja sobre sí mismo para conocer sus automatismos, el funcionamiento de su sistema emocional, la memoria emocional, la creación de gestos acordes con el personaje. En nuestro método, derivado de Stanislavski, el personaje es otro frente a ti, con su propia biografía, su propio inconsciente capaz de manifestar sus propios gestos. Al encuentro con el espectador el actor porta al personaje: si la obra es Otelo, el espectador se enfrentará a la "otelidad" del actor, se establecerán intercambios "energéticos", emocionales, el espectador acompañará al personaje en su entre sí, descubrirá junto a él los arcanos: debemos tener en cuenta que si el actor conoce exactamente la partitura completa de principio a fin, al milímetro y al segundo, el personaje no: está descubriendo las cosas tal como suceden. La ficción consiste en esto: vida no imitada, representada, sino más bien, vida sintetizada y multiplicada en intensidad, tanta como el actor el espectador podrán generar a través del encuentro.

⁴ Traducción libre de: "Decidiamo di abolire il muro tra pubblico e privato: il privato è pubblico diceva il Maggio. Abolire il denaro, abolire i rapporti interpersonali dettati dal judeo-cattolicesimo, la proprietà privata dei rapporti di coppia e genitoriali. Il nostro teatro era l'espressione pubblica di una vita vissuta coerentemente con gli ideali propugnati. Il che ci metteva contro non solo la destra, ma anche la sinistra: dicevamo la rivoluzione ora. Prima in ciascuno di noi, poi nelle nostre relazioni. La Comuna è stata un esperimento antropologico straordinario, negli anni della sua durata. Ora il Nucleo non è più quello, certamente, ma quanto imparato rimane nella struttura della nostra metodologia."

Para nosotros, el espectador no es un sujeto pasivo, el terminal de información que proviene del escenario, sino un participante activo al que también se le ofrece el espacio para producir los hechos. Es tan responsable como los personajes. Muy alta demanda para el actor, y por lo tanto para el espectador. En la civilización contemporánea, la tecnología ha inventado otros sistemas para contar historias, para hacer y ver espectáculos, desde el cine hasta las diversas posibilidades de la web. El teatro existe solo en el presente y es incompatible con la sociedad de consumo porque está fuera de la economía de escala. Usarlo solo como sala de exposición o para contar historias es perder de vista su enorme capacidad intrínseca, generar comunicación, generar humanidad. (Czertok en Peloso *on line*)⁵

Czertok concibe al actor como un ente generador de comunicación, base de nuestra humanidad. Un chamán de la escena que debe conectar las energías propias con las del personaje y transmitir las al espectador que, a su vez, las devolverá al actor. Este actor debe poseer siempre, desde su concepción, una función social que no debe estar situada solo sobre la escena, sino en cada uno de los espacios del cotidiano.

El actor es un comunicador y un transmisor, un ente energético que domina su cuerpo porque lo conoce, domina su alma porque la conoce y domina su pensamiento porque lo conoce. Por

⁵ Traducción libre de: "Teatro è partecipazione. Per noi, il teatro è un incontro. Una celebrazione del tempo presente, dell'ora e qui. Incontro implica comunicazione, parola che significa "mettere in comune". Spesso si confonde "comunicazione" con "informazione": l'informazione è unidirezionale, direttiva. All'informante non interessa il feedback dell'informato. L'informato non modifica il "messaggio", né l'informante. Nella comunicazione, invece, attore e spettatore scambiano segnali di vario tipo, ed è questo scambio l'essenza e il senso del fatto teatrale. L'attore lavora su di sé per conoscere i propri automatismi, il funzionamento del suo sistema emozionale, della memoria emotiva, della creazione di una gestualità coerente col personaggio. Nel nostro metodo, di derivazione stanislavskiana, il personaggio è un altro da te, con una propria biografia, un proprio inconscio in grado di manifestare una propria gestualità. All'incontro con lo spettatore l'attore porta il personaggio: se l'opera è Otello, lo spettatore si confronterà con "l'otellità" dell'attore, si stabiliranno scambi "energetici", emotivi, lo spettatore accompagnerà il personaggio nella sua vicenda, scoprirà insieme a lui gli arcani: bisogna tenere presente che se l'attore conosce esattamente tutta la partitura dall'inizio alla fine, al millimetro e al secondo, il personaggio invece no: va scoprendo le cose a mano a mano che accadono. In questo consiste per noi la finzione: non vita imitata, rappresentata, bensì vita sintetizzata e moltiplicata nell'intensità tanto quanto attore e spettatore riusciranno a generare attraverso l'incontro. Lo spettatore non è per noi soggetto passivo, terminale di un'informazione che arriva dal palcoscenico, bensì partecipante attivo a cui viene proposto lo spazio per produrre, anche lui, i fatti. Ne è altrettanto responsabile quanto i personaggi. Esigenza assai alta per l'attore, e quindi per lo spettatore. Nella civiltà contemporanea, la tecnologia ha inventato altri sistemi per raccontare storie, per fare e vedere spettacolo, dal cinema alle varie possibilità del web. Il teatro esiste solamente nel presente ed è incompatibile con la società di consumo, perché fuori dall'economia di scala. Utilizzarlo solamente come museo dello spettacolo o per raccontare storie è perdere di vista la sua enorme capacità intrinseca, di generare comunicazione, di generare umanità."

medio de este autoconocimiento, puede desafiar sus propias fronteras. Su entrenamiento es fundamental, durante éste, adquiere las características de un monje en meditación activa. Cada parte del cuerpo debe manejarse a la perfección para poder dar libertad al personaje. La voz se presenta como un componente multiregistro de experiencias para la utilización dramática del texto y de las canciones. La memoria emotiva es transformación del recuerdo en acción teatral y, sabemos, que todo recuerdo es siempre social pues nos enfrenta con el mundo y sus interacciones necesarias. Cuerpo, voz y memoria emotiva son los pilares del *training* de Teatro Nucleo, expuesto no solo en sus ensayos como compañía, sino en cada laboratorio de formación que imparte. El actor del Teatro Nucleo es un ser libre que utiliza el conflicto teatral como técnica de investigación de sí mismo y de su personaje.

En una entrevista que le realicé a Czertok en el Teatro Julio Cortazar de Ferrara en el año 2017, éste declaró que el actor es un ‘mentiroso’ profesional. El actor debe ser capaz de crear una realidad ficticia, es decir, inventada. Esta realidad la debe crear a partir de sus verdades, con sentimientos y emociones verdaderas que conducen a comportamientos verdaderos. A su vez, el actor, como recuerda Peter Brook, debe encontrar imágenes escénicas de un mundo invisible, pues estas imágenes no se hallan ni en nuestra experiencia ni en nuestra cultura viva. Czertok cita el texto de Brook⁶ y se pregunta: ¿cómo un actor puede crear éstas imágenes con verdad y organicidad? Su respuesta es: con fe, pues: “Si no creo [de fe], no creo [de creación]” (Czertok 108),⁷ y esta fe nos conduce inevitablemente al pensamiento mágico del hombre primitivo, al pensamiento primordial que poseen los niños y los místicos, también considerados locos. La locura es un elemento esencial que permite liberar las inhibiciones propias del ser humano social y entregarse al mundo mágico desde donde surgen las imágenes del mundo invisible.

Czertok se refiere a la fe como la confianza en uno mismo – *fidarsi, fidare se* – y esta confianza solo se aplica a las personas, no a los hechos que son impersonales: “Y entonces creemos en quién nos dice la verdad, en quién nos da esperanza; no en la verdad misma directa e inmediata, no en la

⁶ Anotaciones del cuaderno de dirección de la obra “La tempestad”, París, Centro internacional de Creaciones Teatrales.

⁷ Traducción libre de: “se non credo, non creo”

esperanza misma” (Unamuno en Czertok 108).⁸ Para Czertok, lo que Unamuno está proponiendo en este texto es la relación entre actores y espectadores en donde unos portan verdad y otros esperanza y se van intercambiando estos roles. El actor porta la fe como una voluntad de existir, como voluntad de expresión, y al mismo tiempo, como negación de sí mismo, de su ego. Es por ello que Czertok busca el ascetismo en el actor y no su habilidad, pues ésta es un instrumento para alcanzarlo. Contra el actor está siempre su ego, su enamoramiento por la técnica que lo hace perder el camino al ascetismo del artista. Un ascetismo que posee el niño y el actor que se vuelve niño. Sin embargo, volverse un niño quiere decir buscar el estupor primario, la capacidad de sorprenderse y no de sorprender con su técnica, pues son los misterios de la vida lo que debe develar y no exhibir la capacidad actoral (Ver Czertok). Un actor que camina hacia el ascetismo es aquel que enfrenta su labor con humildad frente a sus fracasos y principalmente, a sus logros.

En los siguientes puntos quisiera enfocarme en las formas de creación y preparación de actores que emplea Teatro Nucleo, partiendo por la construcción del texto escénico, que acude al componente cultural de Panofsky, y continuando con la particular visión de Czertok sobre el método Stanislawski y cómo logra ponerlo en jaque sin traicionarlo. Comprendiendo estos aspectos de la creación de esta compañía, que se encuentran dentro de un teatro híbrido y transcultural, se podrá analizar dos de sus obras: *Herodes* (1977) que representa la primera etapa de trabajo de esta compañía, y *Quijote* (1990) que va a marcar una nueva etapa que se caracteriza por una fuerte investigación en torno a la mente y al cuerpo como imprescindibles máquinas maravillosas.

1. *La construcción del texto escénico*

Con el grupo y teniendo siempre presente importantes referentes, Teatro Nucleo comenzó a idear una dramaturgia de espacios abiertos, creando personajes pedagógicos, como les llama Czertok (53), nacidos desde la experiencia de autodramaturgia de las afectividades, de la

⁸ Traducción libre de: “E così si crede a chi ci dice la verità, a chi ci dà la speranza; non nella verità stessa diretta e immediatamente, non nella speranza stessa.”

personalidad, de su psicología. Hasta la fecha, muchos textos que sirven de inspiración y pre-texto, pertenecen a obras clásicas de la dramaturgia universal, siendo re-creados, re-escritos con estos personajes que deambulan entre el estar y no estar del actor que los encarna-asume. Las obras son re-escritas con un claro sentido del desplazamiento físico (de plaza en plaza) y simbólico (artistas saltimbanquis, exiliados e inmigrantes). La dirección es otro desafío, pues la metodología de creación se asimila a la de la creación colectiva, sin embargo, Czertok asume el rol de director como un creador – guía que conduce y ordena, que facilita el proceso de puesta en escena y hace de nexo con el espectador.

En esta dramaturgia, el trabajo del fragmento es fundamental. Este se trabaja por medio de la improvisación. Es decir, cuando se encuentra un personaje creado desde la autodramaturgia, se inserta en las obras por medio de la improvisación de escenas en las que un fragmento del personaje destacará, guardando otros fragmentos para que el mismo personaje pueda desarrollarse en otra obra. Podríamos decir que son personajes de fragmentos reciclados. Un personaje fragmento junto a otro, forman secuencias que terminan conformando escenas de las obras: “La dramaturgia no nació en la mesa, no fue el resultado de una especulación racional, sino que surgió del trabajo de improvisación. La lógica intervino en un momento posterior, como una operación de limpieza, secado y síntesis” (Czertok 55).⁹ Con esta lógica del fragmento en la construcción dramaturgica, muchos personajes pasan de una obra a otra haciendo resaltar diversas características. Por ejemplo: en el espectáculo de calle *Luci* (1979-1990) el personaje “el cojo” guía las danzas de los actores con diversas acrobacias, bailaba el tip-tap y salta en trampolín, es alegre y vivaz. En cambio, en la obra *Eresia* (1980-1991), el mismo personaje es un ser dependiente, sumiso y esclavo. Así, muchos personajes del Teatro Nucleo se fueron creando, al más puro estilo comedia del arte, como arquetipos con una personalidad fragmentada que poseía una característica dominante y otras cambiantes que se adaptaban a las obras donde les tocaba intervenir. Dice Czertok (55): “una

⁹ Traducción libre de: “La drammaturgia non è nata a tavolino, non è stata frutto di una speculazione razionale bensì è scaturita dal lavoro di improvvisazione. La logica è intervenuta in un secondo momento, come operazione di pulizia, prosciugamento e sintesi”.

estructura dramaturgica construida a través de la realización de una historia que cobraba vida frente a los espectadores, pero en modo autónomo de ellos”.¹⁰

Un aspecto importante en la construcción del texto escénico del Teatro Nucleo es la mezcla de elementos provenientes de diversos referentes culturales. Las obras se van creando a partir de su ser y sentirse extranjero (textual y simbólicamente, pues como artistas todos somos extranjeros). Un actor trasplantado abruptamente en un contexto diverso, en una geografía diversa, en un paisaje diverso que asume la plaza pública como espacio de creación, de relación, de trueque de experiencias y afectos, que dialoga con espectadores de otras lenguas, es un ejemplo de cómo la transculturación se hace carne en la creación teatral de esta compañía. A su vez, la mezcla de elementos del *clown*, de la comedia del arte, del trueque barbiano, del *Living Theatre*, del circo, de la tragedia griega, entre otros, provocan una hibridación que marca aún más la presencia de un nomadismo teatral y cultural.

En resumen, la dramaturgia de fragmento que toma aspectos de la propia vida de los actores, su condición de exiliados, de inmigrantes, los motivos escénicos que aparecen en el enfrentamiento-relación con el espectador y de su proveniencia, el juego de lenguas y gestos de otras culturas, la mezcla de técnicas y disciplinas, todo ello pertenece al ámbito de la transculturalidad y la hibridez teatral, pues:

La transculturalidad, apela al uso de diversos elementos o fragmentos, cuyo origen provenga de un contexto cultural diferente al propio, ya sea en términos, étnicos, geográficos, lingüísticos, idiomáticos, identitarios, etc. De esta manera, el objeto se vuelve un campo de acción heterogénea. [...] Transculturalidad. Este recurso debería comprenderse como la apropiación y uso de elementos provenientes de otras culturas. A través de la translación, la puesta en escena podría mover cualquier objeto o persona desde su contexto de origen hacia otro absolutamente distinto. (Espinoza y Miranda 37, 57)

La hibridez. Es el movimiento que realiza la puesta en escena, para dejarse contagiar con cualquier elemento diferente al teatro en estado puro. El montaje se puede apropiarse de elementos de diversas culturas, sistemas, géneros, formas, tipos de expresión, proyecciones de video, diapositivas, danza, artes visuales, simulación, estrategias orales, etc. Todas estas

¹⁰ Traducción libre de: “una struttura drammaturgica costruita attraverso lo svolgimento di una storia che prendeva vita di fronte agli spettatori, ma in modo autonomo da essi”.

apropiaciones, deben ser analizadas para desentrañar el por qué y el para qué de su uso, puesto que no deben ser sólo efectos estéticos, sino que deben ser necesarias para sostener el contenido de la obra. (Espinoza y Miranda 51-52)

Si bien es cierto que la transculturalidad y la hibridez son conceptos que se hallan habitualmente en el teatro *de* exilio, es fundamental aclarar que, dentro de un nomadismo estructural, formal (de forma) y significacional característico de este teatro, muchas veces no es posible fijar, ni definir, mucho menos exigir características estables, pues va en contra de la estructura móvil de sus obras. En el teatro de exilio de Czertok, no existe ningún ‘debe’ frente a la incorporación de elementos sígnicos en su construcción escénica. Cada elemento puede o no ser solo un *efecto estético* (en el más común de los sentidos), ya que lo estético, como categoría ontológica, posee valor de contenido y forma. Lo estético conduce a una multiplicidad de significados y ‘contenidos’ muchas veces ocultos a los ojos del creador y abiertos a quién (quienes) decodifican el espectáculo, a su vez, permite la estructura rizomática sin control de sus referentes, de sus significados y significantes. Una ramificación que se escapa del dominio del director y de las fronteras de lo teatral y espectacular, como pintura que sale del cuadro y se pierde en los pasillos del museo y sale a las calles y continúa ramificándose sin que nadie pueda contenerla. El marco del cuadro no es más un componente que deje el arte solo en manos de los artistas y es ése el aspecto más interesante de las estructuras teatrales desplazadas.

La obra es un singular que funciona como universal no sólo por motivos lógicos: en la experiencia de lo bello encontramos más de lo calculado previamente [...] y permite la proyección de nuevas interpretaciones sobre una obra: sorprendente prefiguración por parte de Hegel de la estética de la “indeterminación” y la “obra abierta”. (*Estética* III.) [...] E. Panofsky, recoge la convicción de Cassirer según la cual el hombre no vive en un universo material, sino simbólico, y nada puede ver o conocer sino es a través de ese médium, fondo común a cada cultura. En “La perspectiva como forma simbólica”, sostiene que esta no se deriva de una configuración visual o perceptiva humana, ni de la “realidad objetiva”, sino de una concepción del mundo, que Panofsky entiende como la traducción del espacio perceptivo bajo una sensibilidad culturalmente determinada. Incluso cuando no hay “motivos” —abstracto— habría “síntomas” culturales formales o estilísticos. [...] La obra, por ello, no parece “hecha por alguien”; es un crecimiento en el ser, irrepetible. [...] Forma superior de aparición de lo verdadero, el arte nos expone

sin defensas conceptuales a la potencia. No nos quedará más salida que “construir” como espectadores lo que el artista ha pre-construido al “pronunciarse”, que es su propia “comunidad”. (Vidal 136, 137, 138)

El componente cultural de Panofsky abre las posibilidades de completar la obra con infinidad de interpretaciones, según cada espectador, cada cultura, cada individuo. Los motivos ocultos de los efectos estéticos van a invadir el mundo y ramificar sentidos insospechados, aunque la obra no busque sentido alguno. La libertad de esta estructura cartográfica no solo libera al arte de reglas rígidas y caducas, sino, al mismo espectador y su relación con la obra y el artista.

Es por ello que Czertok pone especial énfasis en el espectador como co-creador de la dramaturgia. Un espectador no-espectador al que es necesario robarle el tiempo con tácticas militares. A Stanislawski se suma Clausewitz¹¹ y Sun Tzu (y su *Arte de la guerra* de 1772) y Julio César. Las estrategias de guerra con un objetivo diverso, no la muerte y la destrucción, sino el amor y la vida. Para Czertok, la primera táctica es hacer entender al actor que un genio proviene de Dios, en cambio, un creador proviene de la dedicación y el estudio constantes de sí mismo y de los demás en una observación sensible. La segunda idea-fuerza – como le llama Czertok (59) – es la ética como responsabilidad moral del artista frente a la sociedad, la colaboración generosa y responsable con el compañero de teatro, la inexistencia de primeras figuras y el trueque cultural aprendido de Barba con quien aún mantiene una estrecha colaboración. A estas ideas-fuerzas se suman algunos elementos tácticos que del arte de la guerra, traspasa al teatro:

1. Número diminuto de soldados-actores frente a un ejército de espectadores. Esta dificultad resulta ser una fortaleza cuando los actores defienden lo que es suyo: su creación.

2. La fuerza moral concebida como formación de conciencia ética. El actor debe ser humilde, no sale a las calles a mostrar su habilidad técnica, está allí para despertar en el espectador sus deseos de poesía.

¹¹ Carl von Clausewitz fue un militar y filósofo alemán, autor de *De la guerra* (1832), texto inspirado en su experiencia en los campos de batalla durante las guerras napoleónicas (1816-1830) y la admiración que le causó la figura de Napoleón y su forma de inspirar a las tropas para enfrentar, en condiciones poco ventajosas, a los ejércitos prusianos.

3. No se combate al espectador, sino su resistencia a entregarse a la creación y a la belleza. El espectador debe ser conquistado para poder mantenerlo atento y entregado al espectáculo. Esto le permitirá abrir la mirada interior a nuevas formas de aprehender el mundo.

4. Audacia, perseverancia, astucia. Elementos que se hallan en el centro del trabajo del actor consigo mismo y que en los ensayos se comparte con los compañeros de escena.

5. Sorpresa como revelación. Frente a todos los estímulos de la calle, el actor debe mantener la atención del espectador. Una de las mejores tácticas es la sorpresa: escenas que cambian el foco de atención, música inesperada, cambio de ritmo, silencios, movimientos inesperados, aparición de nuevos personajes, etc.

6. Concentración de la fuerza en el espacio. Esto se logra dividiendo la acción en diversos momentos y focos para captar y mantener la atención del espectador.

7. Conocimiento del terreno: no solo por parte del actor, sino del espectador que, al elevar la mirada para ver al acróbata saltar en un trampolín, re-descubrirá su plaza, su calle, su arquitectura.

8. Las vías de comunicación. No solo lingüísticas, sino también, sonoro-gestuales y corporales. Cambios de volumen, de instrumentos musicales, de gestos, de movimientos.

Que una compañía teatral formada por exiliados políticos, utilice estrategias militares para organizar su *training* y puesta en escena resulta sorprendente. Sin embargo, Czertok ha sabido darle alma y sentido pedagógico a los escritos de guerra. Un aspecto a considerar cuando se habla de hibridación teatral ya que los métodos que se construyen y destruyen constantemente, se desplazan por diversas disciplinas, aunque éstas parezcan absolutamente contrarias al teatro.

2. *El método puesto en jaque*

Para Czertok, el método base para todo actor es y debe ser siempre el método de Stanislawski, en tanto es hasta ahora el único método de actuación que estudia en detalle el comportamiento humano en cada una de sus etapas, fuera y dentro de la escena, con el objetivo de

lograr una verdad escénica. Los demás métodos sirven para la puesta en escena. En este aspecto, su trabajo se centra en lograr que los objetivos y fuerzas de la escena se encarnen en las acciones físicas del actor, aunando las dos etapas de trabajo de Stanislavski, otorgando una especial atención a la polémica 'memoria emotiva'. Aspecto fundamental para Czertok y que permite introducirse en el estudio del cuerpo-mente del actor y en los principios de la psiquiatría y del psicoanálisis, centro de su trabajo pionero dentro de los hospitales psiquiátricos ferrareses. El Teatro Nucleo se basa en el método Stanislavski para entrenar a sus actores y para afrontar el hecho teatral.

El punto de partida del Teatro Nucleo es el 'Método', que es el conocimiento acumulado y transmitido por Stanislavskij traducido, reelaborado y difundido en Argentina por artistas exiliados o migrantes como William Lyton y Heddy Crilla. No es el stanislavskismo deshuesado como a menudo lo entendemos aquí, donde algunos persisten en pasarlo como indisolublemente ligado a la poética del naturalismo. Es un largo camino en el que se confía en un contexto imaginario para experimentar la posibilidad de escapar de los compromisos forzados y poner en práctica una subversión no violenta con respecto a la persona y las relaciones sociales en las que está inmerso. La confianza no es tener fe (sobre la base de algunas citas de Unamuno, Horacio Czertok arroja luz sobre esta coyuntura esencial), porque si el contexto en el que la confianza es imaginario no significa que también responda a acciones imaginarias. Sigue, por el contrario, la autodisciplina real, una ética de las relaciones que afecta a los compañeros, a los espectadores y también a los organizadores de espectáculos, y por lo tanto cambia las circunstancias, se traduce en política, economía, organización. (Taviani en Czertok 19)¹²

¹² Traducción libre de: "Il punto di partenza del Teatro Nucleo è il 'Metodo', cioè il sapere accumulato e trasmesso da Stanislavskij tradotto, rielaborato e diffuso in Argentina da artista esiliati o migranti come William Lyton e Heddy Crilla. Non è lo stanislavskismo disossato così come spesso lo si intende qui da noi, dove alcuni persistono a spacciarlo come indissolubilmente legato alla poetica del Naturalismo. È un sentiero lungo nel quale si dà fiducia a un contesto immaginario per sperimentare la possibilità di sfuggire agli obbligati compromessi e mettere in pratica una non violenta eversione rispetto alla propria persona e alle relazioni sociali in cui è immersa. Dar fiducia non è aver fede (sulla scorta di alcune citazioni da Unamuno, Horacio Czertok mette bene in luce questo snodo essenziale), perché se il contesto cui si dà fiducia è immaginario non vuol dire che a esso rispondano azioni immaginarie anch'esse. Ne consegue, al contrario, reale autodisciplina, un'etica delle relazioni che tocca i compagni, gli spettatori, e anche gli organizzatori di spettacoli - e quindi muta le circostanze, si traduce in politica, economia, organizzazione".

Esta concepción del método de Stanislawski permite mantener los objetivos, no solo escénicos, sino como grupo teatral que, como dice Taviani, construye lazos indestructibles entre todos los participantes del hecho teatral.

Sin embargo, el método del Teatro Nucleo es una construcción de diversos referentes en los que no solo figura Stanislawski. Siguiendo los principios de Barba y su Tercer Teatro, Czertok ha buscado un 'entre medio' de estas propuestas. Es decir, un aspecto técnico como el método, teñido de sentido ético y social para formar al actor en los márgenes del sistema cultural imperante.

El Tercer Teatro, propuesto por Eugenio Barba en un manifiesto publicado por primera vez en París por la UNESCO en el año 1976, consiste en dar valor y voz a los teatros marginados, aquellos que no se presentan ni funcionan dentro de los circuitos tradicionales, aquellos teatros autodidactas, que poseen una ética frente a su oficio y, por ende, una vocación social. Al respecto:

El Tercer Teatro vive en los márgenes, a menudo fuera o en la periferia de los centros y de las capitales de la cultura. Es un teatro de personas que se definen como actores, directores, gente de teatro, casi siempre sin haber pasado por las escuelas tradicionales de formación o por el tradicional aprendizaje teatral, y que, por tanto, ni siquiera son reconocidos como profesionales. Pero no son aficionados. Toda su jornada está marcada por la experiencia teatral, a veces a través de lo que llamamos el *training* o a través de espectáculos que deben luchar para encontrar su público. Según los cánones tradicionales del teatro, el fenómeno puede parecer irrelevante. Sin embargo, desde un punto de vista distinto, el Tercer Teatro hace pensar. [...] Sumergirse como grupo en el círculo de la ficción para encontrar el coraje de no fingir: el Tercer Teatro es esta paradoja. (Barba 203-204)

Diverso a lo que algunos grupos, guiados por la moda barbiana, comprendieron (y enseñaron por años en las escuelas de teatro), el tercer teatro no es ni un estilo ni una técnica, no es un catálogo de reglas, no fija tipos de *training* que se deben repetir, no es tampoco una ideología ni una religión. No es ni siquiera una estética particular. Es, como expone Barba, una actitud frente al teatro y a la propia creación y preparación como actor. No define nada, no busca sentido a su existencia ni en sus creaciones. Simplemente busca, investiga, suda y trabaja, continúa su camino tan preocupado de hallar/se en el teatro que no tiene tiempo de pensar en la fama de pasar a la historia

del teatro y, por ello, impulsa avances sin percatarse. Es el teatro humilde de Grotowski, el teatro del *Living*, el Teatro *delle Albe*, el Teatro *dell'Argine*, *Cantieri Meticci*¹³ y tantos otros.

La colaboración de Czertok y Barba ha permeado el pensamiento artístico del Teatro Nucleo y con ello, la preparación del actor como ente de cambio social. El método Stanislavski ha guiado la precisión de la observación sensible hacia una ética comprometida con lo social, con lo marginal, con el paciente psiquiátrico y el encarcelado.

El actor del Teatro Nucleo acoge el método como un punto de partida que se irá deconstruyendo, es decir, vivirá un proceso de retardar y diferir en el propio cuerpo, en el propio quehacer teatral. El método se va a leer e interpretar bajo un pensamiento mágico, que será la clave para abolir la concepción utilitaria, mercantilista y exitista del arte como 'productora de conocimiento'. El arte no debe producir, debe provocar. No debe producir conocimiento, debe provocar la curiosidad necesaria para cuestionarlo todo, para verlo todo y de ahí conocer y reconocer, debe provocar incertidumbres y dudas, no definiciones y esquemas, nuevos conceptos no son garantía de nuevos comportamientos. Este es el aporte del pensamiento mágico en relación con la constante presión que se ha ejercido sobre el arte 'profesionalizado' para justificar su importancia y existencia en el mundo que solo valora lo que es institucionalizado bajo las reglas de mercado. El arte, el teatro, debe salir de este esquema de producción, sobre todo cuando se insiste (paradojalmente) en la importancia del proceso artístico por sobre el resultado. La academia, el museo, el surgimiento cada vez más creciente de empresas teatrales, tendrán que comenzar a comprender este 'más allá' (siguiendo a Bhabha) del arte y del teatro en específico, para no matar su esencia y razón de ser y aprovechar su forma distinta de pensamiento, de investigación, de aporte para contagiar las otras disciplinas. El arte no necesita validar su existencia, necesita despertar la existencia de los demás.

Entendiendo el teatro de esta manera, bajo el prisma del pensamiento mágico, es posible comprender por qué el teatro sana, por qué restituye dignidades, por qué impone respeto entre los

¹³ Teatro *delle Albe*, Teatro *dell'Argine* y *Cantieri Meticci* son compañías italianas de teatro creole-transcultural. (Ver Cattaneo 2019)

seres que lo hacen y presencian. Esto no quiere decir que se deba desterrar la teoría de la práctica, significa que se debe comenzar a pensar en que la teoría y la práctica deben surgir desde un tercer espacio de investigación que no siempre (diría jamás) es el que impone el método científico por sí solo. Mestizaje, hibridación, transculturación, nomadismo, no deben quedarse como conceptos en el papel, deben hacerse carne en lo que tienen para aportar a la investigación teatral.



*Training durante un laboratorio de Teatro Nucleo.
Fotografía: teatronucleo.org*

Cuando Czertok habla de pensamiento mágico para la interpretación del método Stanislavski, abre las puertas a la diversidad de concepciones que posee el concepto. Comenzando por la psicología, que lo considera una característica de la mente infantil, supersticiosa o enferma, hasta la antropología que le otorga un valor en sí mismo para el desarrollo y conocimiento del hombre. El pensamiento mágico o conocimiento mágico, puede definirse como: “intuiciones o creencias que trascienden el límite usual entre la realidad mental/simbólica y la física/material, siguiendo el principio de *similitud* y *contagio*.¹⁴ Otra definición incluye la creencia en la habilidad de influenciar eventos a distancia, sin una explicación física” (Petra-Micu y Estrada-Avilés 29). En efecto, para

¹⁴ “Ley básica del pensamiento mágico que incluye los principios de *similitud* y *contagio*: *magia imitativa o de similitud* es la que construye una imagen (persona u objeto) sobre la cual se ejercen acciones, uso de poderes mentales, para influir sobre el creyente; y *magia contagiosa* es la que utiliza elementos de un cuerpo (como pelo, ropa, etc.) para someterlos a diversos tratamientos mágicos” (Petra-Micu y Estrada-Avilés 29).

Piaget (1961), el pensamiento mágico se presenta en la segunda etapa del desarrollo cognitivo de los niños (de 2 a 7 años) y está asociado a un apego a su propia visión del mundo desde su egocentrismo. Parece interesante para el arte y para el actor esta definición que habla de supuestos erróneos e informales, pues es justamente allí donde se crean las imágenes de mundos invisibles que el actor indaga para despertar los sueños en el espectador. Desde la antropología se puede apreciar una visión más positiva que valora este tipo de pensamiento. Mircea Eliade, por ejemplo, se refiere a éste como pensamiento simbólico y lo percibe como la forma más natural de conocer al ser humano en todas sus dimensiones:

El pensar simbólico no es haber exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado. Es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad –los más profundos– que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser. Por consiguiente, su estudio permitirá un mejor conocimiento del hombre. (Eliade 12)

Para Lévi-Strauss, este pensamiento, al que llama pensamiento salvaje, posee el mismo valor e importancia que el pensamiento científico y, por ende, no se deben oponer:

En vez de oponer magia y ciencia, sería mejor colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento, desiguales en cuanto a los resultados teóricos y prácticos [...], pero no por la clase de operaciones mentales que ambas suponen, y que difieren menos en cuanto a la naturaleza que en función de las clases de fenómenos a las que se aplican. [...] El pensamiento mítico, ese *bricoleur*, elabora estructuras disponiendo acontecimientos, o más bien residuos de acontecimientos, en tanto que la ciencia, "en marcha" por el simple hecho de que se instaura, crea, en forma de acontecimientos, sus medios y sus resultados, gracias a las estructuras que fabrica sin tregua y que son sus hipótesis y teorías. (Lévi-Strauss 30, 43)

Fundamental resulta este concepto de *bricoleur* que elabora Levi-Strauss, pues considera que cada fragmento de acontecimiento posee información suficiente como para tener valor propio, aquellos fragmentos constituyen un reciclaje de memorias, a su vez, expone que el pensamiento mágico parte por el acontecimiento para crear estructuras que serán independientes y móviles

justamente por ser fragmentadas. El pensamiento mágico realiza conexiones entre diversos objetos y realidades que, en su apariencia, no están relacionadas, pues, “el pensamiento mítico es el pensamiento humano que concibe la realidad por analogía. Pensar por analogía significa establecer relaciones de equivalencia entre distintos objetos [...] la capacidad de establecer equivalencias es prácticamente ilimitada y genera, fundamentalmente, ilusiones, la ilusión es hija de la analogía” (Colmenares, González *et al* 18).

Interpretar el método a través del pensamiento mágico implica crear estructuras ilusorias desde fragmentos de acontecimientos y experiencias equivalentes, provenientes de distintos contextos y culturas. Así, la observación, parte fundamental del método, será vista como una construcción subjetiva que elige aquello que desea ver e invisibiliza aquello que no se desea ver. Para Teatro Nucleo, existe una diferencia entre ver y observar que se descubre al privar al actor del sentido de la vista para que los otros sentidos aparezcan con fuerza en la verdadera observación del espacio por medio de coordenadas temporales. También permite que el actor acepte que siempre habrá en su labor una división de sí mismo: el que realiza la acción y el que observa a aquel que realiza la acción. Podríamos decir que habla del alerta stanislavskiano, aquel “duendecito” que está tras el oído del actor cuando se halla en escena.

El gesto posee también otro significado bajo este pensamiento, pues, responde a la precisión que es parte del instinto de supervivencia. Czertok propone el ejemplo de un cazador, si éste no es preciso, no podrá comer. O el de los hombres primitivos al encender una fogata, si el gesto no es preciso, no podrán calentarse. Así, el gesto se vuelve una necesidad de supervivencia más que un mecanismo de comunicación. Lo mismo propone con la máscara facial que ayuda a acceder a las zonas oscuras de cada actor. La máscara facial que trabaja Czertok en el entrenamiento del actor es la neutral, desde una neutralidad de la expresión se logra partir de cero y elaborar expresiones nuevas que nacen de gestos orgánicos (extra cotidianos) conscientes o inconscientes.

Czertok cita a Piaget para definir el gesto orgánico. Comenta que para el psicólogo existen dos imágenes mentales en la base de todo gesto: aquellas reproduccionistas, que se limitan a evocar aquello que se ha percibido anteriormente; y las imágenes anticipadoras que son aquellas que

sugieren movimientos o transformaciones que no poseen precedente en nuestra mente. Para que un gesto sea orgánico es necesario que se active un camino necesario: “imagen interna-estímulo-gesto” (Czertok 123),¹⁵ siendo, la imagen interna, una proyección que proviene de la memoria o de la imaginación y que induce sentimientos en el ser humano y éstos, estimulan emociones que se proyectan por medio de los músculos que conducen finalmente al gesto. De esta manera, la memoria cobra relevancia material, adquiere cuerpo a través de las imágenes que nos permite articular en fragmentos. El trabajo del gesto se lleva a cabo dentro de improvisaciones que ayudan a encontrar su emergencia. Es decir, el por qué y para qué se lleva a cabo ese gesto. Idéntico principio que propone el creador chileno Alberto Kurapel en su interpretación del método y al que llama fuerza motriz (Ver Cattaneo 2014).

Czertok también propone trabajar el gesto invisible anclado en la memoria corporal. Este gesto, estudiado inicialmente por Barba, fija sus principios en oposiciones y desequilibrios, es decir, a cada tensión le corresponde otra de sentido contrario y cuanto mayor es el desequilibrio, mayor es la atención que se provoca en el observador. A estos principios se suma el de residuo que economiza la energía de cada gesto para usar solo la necesaria. Estos principios se aplican no solo a la composición de la escena, sino a la regeneración de los personajes que el actor encarna. Czertok propone el ejemplo de un actor ateo que interpreta a un sacerdote. El actor debe encontrar alguna equivalencia en su propio sistema cultural y de creencias para re-generar la solemnidad y sacralidad de los gestos del sacerdote. De esta manera, el actor podrá abrir las puertas al espectador para entrar no solo en el alma del personaje, sino en la zona oscura del actor y, desde allí, navegar en sus propias oscuridades creando mundos invisibles pero posibles.

De la interpretación del método, Czertok pasa a su práctica, por medio de ejercicios que el actor debe realizar en torno a la construcción de la historia de su personaje dividido en las siguientes partes: Relaciones sociales, relaciones emocionales, relaciones ético-filosóficas, relaciones ambientales, por qué sí secreto/abierto y por qué no secreto/abierto (las motivaciones internas y externas), razón de las motivaciones (y su urgencia), el telón o cortina (un *stop* a las emociones para

¹⁵ Traducción libre de: “immagine interna-stimolo-gesto”.

razonar por un instante y dominar las emociones), el vestuario, el estado de ánimo. Cada una de estas partes se trabaja en improvisaciones individuales y grupales que ayudarán al actor a encontrarlas en su interacción con el espacio y con los conflictos de las circunstancias dadas. Los ejercicios no siempre poseen una estructura determinada, va a depender de las necesidades de la obra, del personaje y del actor. Aquí, la improvisación se comprende en todo su amplio significado, interno y externo.

3. La violencia de los cuerpos: Herodes o il massacro degli innocenti (1977)

Czertok se refiere a la violencia a partir del pensamiento de Lacan. Lo cita diciendo: “Necesitamos profundizar la noción de violencia, de la cual hacemos un uso brutal. Se cree que la agresividad sea la agresión. Esta no tiene absolutamente nada que ver con eso. Solo en el límite, virtualmente, la agresividad se vuelve agresión. Pero la agresión no tiene nada que ver con la realidad vital; es un acto existencial vinculado a una relación imaginaria” (Lacan en Czertok 157).¹⁶ Czertok desprende de este texto que en el teatro también se tiende a confundir el conflicto con la violencia, sin embargo – aclara –, el conflicto es una condición humana necesaria para darle expresión a nuestro instinto de sobrevivencia. Fisiológicamente, la violencia se halla en el sistema límbico, encargado de regular las respuestas a los diversos estímulos, en él se hallan los instintos humanos. Cuando los estímulos alcanzan el límite normal soportado por la conciencia, se produce la llamada explosión de violencia, provocando un desdoblamiento de la personalidad en el que se perciben los propios actos como espectadores. El sentimiento del desdoblamiento se experimenta como una posesión del cuerpo, en la que otro toma el control absoluto de las acciones durante la explosión.

¹⁶ Traducción libre de: “Bisogna approfondire la nozione di violenza, di cui facciamo un uso brutale. Si crede che l'aggressività sia l'aggressione. Questa non ci ha assolutamente nulla a che fare. Solo al limite, virtualmente, l'aggressività si risolve in aggressione. Ma l'aggressione non ha nulla a che fare con la realtà vitale; è un atto esistenziale legato a un rapporto immaginario”.

José Sanmartín, experto en estudios sobre la violencia de la Universidad de Valencia, explica que no se debe confundir agresividad con violencia, pues agresividad es una conducta humana que surge automáticamente frente a estímulos determinados y desaparece ante inhibidores precisos. La agresividad es biológica. En cambio, la violencia: “es agresividad alterada, principalmente, por diversos tipos de factores (en particular, socioculturales) que le quitan el carácter indeliberado y la vuelven una conducta intencional y dañina. En ese sentido entenderé en lo sucesivo por violencia cualquier conducta intencional que causa o puede causar un daño” (Sanmartín 2007 9).

Si la violencia es comprendida por Sanmartín como un acto intencional, es necesario indagar, entonces, ¿cómo es posible representarla en el teatro sin que la obra se transforme en otro acto de violencia? Esta interrogante es la que comienza a responder Czertok luego de años de estudio y experimentación escénica en torno a la puesta en escena de los actos violentos de la dictadura argentina y el exilio, ambas situaciones que él mismo ha experimentado. Sin embargo, algunos montajes de Teatro Nucleo poseen una gran carga de violencia que se manifiesta a través de los cuerpos de los actores, de sus acciones, de los temas. En este sentido, es posible afirmar que Czertok acusa el impacto que la dictadura provocó en él y en sus compatriotas y utiliza la violencia para denunciar la violencia de la tortura y desapariciones forzadas que su país estaba viviendo.

Un montaje en particular hizo ruido en la prensa y televisión italiana en el año 1977, no solo por su magnífica realización y brillantes actuaciones, sino por la violencia explícita del espectáculo. Entre el 18 y el 20 de marzo de 1977 se realiza, en Casciana Terme, Italia, el Festival de grupos de base (*Festival dei gruppi di base*), es decir, grupos emergentes de jóvenes creadores, al que Teatro Nucleo es invitado. Deciden presentar *Herodes o il massacro degli innocenti*, obra creada en Buenos Aires entre los años 74-75 y basada en la experiencia personal de Czertok con la tortura. Cabe recordar que el secuestro, tortura y simulacro de fusilamiento que experimentó Czertok en Argentina provoca que la compañía Comuna Baires se desintegre y que sus miembros emigren a Italia. En Buenos Aires permanecen Cora y Horacio, quienes fundan Comuna Nucleo y continúan trabajando por dos años hasta partir al exilio. En Italia, continúan su labor teatral con un objetivo

urgente: denunciar las atrocidades de la dictadura. Serán tres los actores que formarán el primer elenco de Teatro Nucleo: Cora Herrendolf, Horacio Czertok y Hugo Lazarte. Los tres remontan *Herodes* y la presentan bajo una carpa en un día de lluvia en el marco del festival. “*Herodes* es un espectáculo simple, una metáfora visual física y directa de lo que estamos experimentando. Llega la escena de la tortura. Hugo y yo somos torturadores ahora, corremos hacia el torturado cuerpo de Cora. En este punto, algunos de nuestros espectadores ya no pueden más, de los gruñidos y protestas pasan a la acción: invaden el espacio escénico, interrumpiendo el espectáculo. Uno salta sobre mí: bruscamente lo empujo fuera de mi "prisión”” (Czertok 41).¹⁷ Aquel día, las cámaras de la RAI, que estaban prontas a retirarse del festival, ingresan a la pequeña carpa y comienzan a grabar el espectáculo y las reacciones de los espectadores.



*Herodes en la portada de la revista Vogue Italia de la época.
Fotografía: teatronucleo.org*

¹⁷ Traducción libre de: “*Herodes* è uno spettacolo semplice, una metafora visiva fisica e diretta di quello che stiamo vivendo. Arriva la scena della tortura. Hugo e io siamo adesso dei torturatori, ci accaniamo sul corpo straziato di Cora. A questo punto alcuni nostri spettatori non ce la fanno più, dai mugugni e dalle proteste passano all’azione: invadono lo spazio scenico, interrompendo lo spettacolo. Uno mi salta addosso: bruscamente lo spingo fuori dal mio “carcere””.

La obra se inicia con un presentador circense que anuncia, como número principal para divertir al público, la tortura de una mujer gitana que ha cometido el error de enamorarse. Es una obra con poco texto, casi ninguno, son los cuerpos los que hablan, gritan, golpean al espectador desde la crueldad más profunda de las imágenes. La energía y fuerza con que las acciones se ejecutan, hacen pensar a los espectadores que se trata de una sesión real de tortura. Los espectadores europeos, muchos de ellos ajenos a los sucesos que acontecen en América Latina, no logran permanecer como observadores. La escena de la tortura es larga y cruel, los dos torturadores arremeten una y otra vez contra el cuerpo frágil y desnudo de Cora. Golpes, humillaciones, violación. Ésta pasa del dolor al estado de *shock*. Su mirada transmite el horror que no puede ser expresado con palabras. Los espectadores gritan, intentan detener la obra, lloran, intentan salir de la carpa. La RAI, posteriormente, hará un reportaje sobre el grupo teatral, entrevistando a Czertok y Herrendorf sobre la obra y la denuncia de los crímenes en Argentina y Latinoamérica. Entre los espectadores se halla Eugenio Barba, quien escribirá una carta al grupo al finalizar el espectáculo:

de pie sobre una silla desvencijada en el barro de esa tienda, los miraba allí en Casciana durante su espectáculo y era como un cuchillo en mi estómago, como toda la otra cara de la luna que nosotros desde Europa ni siquiera sospechamos, no logramos materializarnos con nuestros sentidos, y veía a las chicas que lloraban -eran las mismas que la tarde anterior habían hecho ese sketch feminista- y me parecían niños que habían querido escaparse de casa para ser libres y cuando cae la noche, comienzan a llorar ¿de miedo? ¿De soledad? ¿De las amenazadoras sombras que caen sobre ellos? Después todos los ríos de palabras que comenzaron a fluir, mientras los veía allí y pensaba que el día siguiente volverían a vuestras vidas diarias de exiliados, con vuestros recuerdos más allá del océano, vuestros afectos vuestras esperanzas, que triste continente el nuestro, triste porque no podrán nunca más abandonarlo [...] no se rindan, no se dejen estar, no permitan que los comentarios de los demás les roben toda la fuerza, un fuerte abrazo de todos nosotros. (Barba en Czertok, 2010 41,42)¹⁸

¹⁸ Traducción libre de: “in piedi su una sedia traballante nel fango di quella tenda, vi guardavo lì a Casciana durante il vostro spettacolo ed era come un coltello nel proprio stomaco, come tutta l'altra faccia della luna che noi dall'Europa appena sospettiamo, non riusciamo a concretizzarci con i nostri sensi, e vedevo le ragazze che piangevano – erano le stesse che la sera prima avevano fatto quello sketch femminista – e mi sembravano dei bambini che avevano voluto scappare di casa per essere liberi e quando la sera cala, si mettono a piangere dalla paura? Dalla solitudine? Dalle ombre che calano minacciose su di loro? Poi tutti i fiumi di parole che hanno cominciato a confluire, intanto vi vedevo lì e

En aquel momento, Teatro Nucleo pasa a ser una compañía de renombre en Italia y en varios países de Europa. Giran con la obra por Italia, provocando al espectador y conmocionando el teatro italiano con una forma experimental de creación escénica. Muchas fueron las críticas que recibieron por el violento espectáculo, en donde golpes y vejaciones sexuales no eran ficcionadas. Los actores, inspirados en el trabajo del *Living Theatre*, imponían la más dura realidad de las acciones al espectador. Luego de esta primera función, acapararon a la prensa y los medios de la época en todos los lugares donde se presentaron. En el festival se hallaba un grupo de jóvenes actores peruanos, el grupo ‘Cuatrotablas’ que fue invisibilizado por el suceso provocado por Teatro Nucleo. Sin embargo, se preguntará posteriormente Czertok, ¿se debe a la calidad de la propuesta teatral o al impacto que provoca el tema o al burdo hecho de mostrar descarnadamente la violencia? Para muchos teatristas y críticos, era una propuesta de Tercer Teatro que cambiaba el curso de la escena italiana. Para otros, un hecho impresentable e inadmisibile de la escena local. Un destacado crítico teatral de la época, Ugo Volli, escribirá el 6 de junio de 1977 en el diario “La Repubblica” lo siguiente:

Una metáfora elemental del poder, de hecho, la imagen más inmediata de la opresión que el teatro puede realizar: el teatro mismo como un lugar de dominación, no la representación del mundo sino su doble. Esta es la inspiración temática más vívida de *Herodes*, el espectáculo que el grupo argentino Comuna Nucleo trajo a Italia, presentándolo ampliamente en circuitos alternativos. Un presentador-domador dirige el trabajo de los actores, asegurándose de divertir al público, pero sobre todo de mantener su poder socavado por la conciencia de un político y, aún más, por la humanidad de una gitana, dos actores que cometen el error de amarse. Para mantenerlos a raya no es suficiente el látigo, no sirve la adulación de los consumidores, el presentador debe involucrar en una lógica fascista a los otros actores que llegan a torturar y violar a la gitana hasta la muerte. E incluso la última revuelta del político es reprimida por la fuerza. El espectáculo se lleva a cabo con extrema pobreza de medios, sin escena [sin escenario ni escenografía], con algunos trapos, pero a un nivel muy significativo, con

pensavo che il giorno dopo sarete ritornati alla vostra quotidianità di esiliati, coi vostri ricordi al di là dell’oceano, i vostri affetti le vostre speranze, che triste continente questo nostro, triste perché non potrete più abbandonarlo [...] non cedete, non lasciatevi andare, non permettere che i commenti degli altri vi rubino tutta la forza, un forte abbraccio da noi tutti?”.

una áspera y trágica violencia gestual, que está a la vez unida a la consciente geometría del cuerpo y a una impresionante capacidad de interpretación y acción, recordando a momentos el mejor Living. El tormento al que está sometido el cuerpo desnudo de la protagonista, por poner solo un ejemplo, involucra al espectador hasta la conmoción, siendo, sin embargo, estructurado como una rigurosa coreografía. La naturaleza elemental del espectáculo es sólo un dato superficial, o más bien el resultado de una opción política para un público no especializado y no politizado: pero, en efecto, es el fruto del difícil equilibrio de una investigación formal que tiene presente la experimentación más avanzada, de la elección de hacer política, es decir, de referirse a la realidad, en particular a aquella realidad trágica que es la violencia del poder en América del Sur, y de una concepción del teatro como una implicación emocional del espectador. (Volli *on line*)¹⁹

Los espectadores salen conmocionados de la función, tanto así, que algunos acusan a la compañía de violencia extrema e innecesaria. La obra finaliza con una intervención de Cora Herrendorf calmando a los espectadores y explicando que el motivo de la obra es la denuncia de lo que está sucediendo en Argentina: “¿Cómo les explico? ¿Cómo hago para explicarles lo que está sucediendo en Argentina en este momento?, que lo que han visto aquí hoy es solo una pequeña pista” (Herrendorf en Czertok 42).²⁰ En reflexiones posteriores, Czertok declarará que luego de esta presentación comprendió que el teatro está para encargarse de otras cosas, no de la denuncia que

¹⁹ Traducción libre de: “Una metafora elementare del potere, anzi la più immediata immagine dell’oppressione che a il teatro possa realizzare: il teatro stesso come luogo di dominio, non rappresentazione del mondo ma suo doppio. Questo è lo spunto tematico più vivo di *Herodes*, lo spettacolo che il gruppo argentino Comuna Nucleo ha portato in Italia, presentandolo largamente nei circuiti alternativi. Un presentatore-domatore comanda il lavoro degli attori, badando a divertire il pubblico, ma soprattutto a mantenere il proprio potere insidiato dalla coscienza di un politico e soprattutto dalla umanità di una zingara, due attori che hanno anche il torto di amarsi. Per tenerli a bada non basta la frusta, non servono le lusinghe dei consumi, il presentatore deve coinvolgere in una logica fascista gli altri attori che giungono a torturare e violentare a morte la zingara. E anche l’ultimo conato di rivolta del politico viene stroncato con la forza. Lo spettacolo è condotto con estrema povertà di mezzi, senza scena, con qualche straccio, ma a un livello davvero notevole, con una ruvida e tragica violenza gestuale, che è insieme consapevole geometria corporea e impressionante capacità di raffigurazione e di azione, ricordando a momenti il miglior Living. Lo strazio a cui è sottoposto il corpo nudo della protagonista, per fare solo un esempio, coinvolge lo spettatore fino alla commozione essendo però strutturato come una rigorosa coreografia. L’elementarità dello spettacolo è quindi solo un dato superficiale, o piuttosto il risultato di una opzione politica per un pubblico non specializzato e non politicizzato: mas in effetti è il frutto del difficile equilibrio di una ricerca formale che ha presente la sperimentazione più avanzata, della scelta di fare politica e cioè di riferirsi alla realtà, in particolare a quella tragica realtà che è la violenza del potere in Sudamerica, e di una concezione del teatro come coinvolgimento emotivo dello spettatore”.

²⁰ Traducción libre de: “Come vi spiego, come faccio a spiegarvi cosa sta succedendo in Argentina in questo momento, che ciò che avete sentito qui oggi non è che un lieve accenno?”

traumatice al espectador en lugar de sensibilizarlo con el tema propuesto (42).²¹ Este aspecto, que fue decisivo para Czertok, es una problemática compleja de abordar incluso para el teatro actual. Al respecto, Gino Luque comenta:

La representación de los hechos de violencia no es menos problemática, pues tiene que ver con la mostración en escena de actos crueles, degradantes e inhumanos. Ello demanda crear un código que permita representar la comisión de un acto atroz de un modo verosímil sin incurrir en la reproducción de aquella violencia a la que se desea aludir. Para ello es necesario crear una teatralidad que, sin transitar por caminos sórdidos ni caer en el morbo, no resulte demasiado lejana para la sensibilidad de un público saturado de imágenes de violencia por los medios masivos de comunicación, pero que tampoco resulte tan impresionante como para (re)traumatizar a los espectadores. (Luque *on line*)

Encontrar aquella teatralidad intermedia es lo que impulsará las indagaciones escénicas de las creaciones de Teatro Nucleo a partir de las reflexiones que la obra y su recepción generaron. Es interesante que el mismo Luque proponga la performance como uno de los caminos para resolver el dilema de la representación de la violencia en el teatro: “El reto, entonces, reside en, mediante la performance, volver inteligible un conjunto de hechos que resultan oscuros justamente por su carácter traumático. Ello implica construir un espacio, con una adecuada distancia entre individuo y hecho abismal, para que el espectador enfrente, de manera intensa pero sin sentirse amenazado, un trauma colectivo, y para que el espectáculo dialogue con este sin convertirse en un hecho traumático más (Luque *on line*). Este espacio lo encuentra por medio del uso de máquinas teatrales, pues la máquina y la multimedia, como prótesis, logran distanciar sin alejar. Recordemos por un instante al teatro griego y su *deus ex machina* o al teatro del siglo de oro con su revolución de las máquinas teatrales, que servían tanto para entretener como para intervenir los hechos más violentos sin la necesidad de mostrarlos. Las máquinas eran un poder superior cuya función se hallaba en el campo discursivo que servía para dominar las dinámicas de la naturaleza, pues, “La máquina - como

²¹ “Impariamo in questo modo che la nostra capacità di coinvolgimento si dimostra inefficace, qui in Europa, ai fini che ci siamo preposti. Per fare conoscere quello che sta accadendo in Argentina bisogna utilizzare altri media: con il teatro si può e si deve fare altro.” [Traducción libre: “Aprendimos de esta manera que nuestra capacidad de implicación demuestra ser ineficaz, aquí en Europa, para los fines que nos hemos propuesto. Para dar a conocer lo que está sucediendo en Argentina, se necesita usar otros medios: con el teatro se puede y debe hacer otra cosa”] (Czertok 42).

concepto teórico - se sitúa en el centro de la tentativa de transformar la naturaleza caótica en un sistema controlable” (Friedrich *on line*).

El espacio que estos elementos crean, este intersticio entre la persona y el hecho violento, entre el espectador/actor y el hecho violento, impone la distancia necesaria para denuncia sin el trauma. Luque propone, a su vez, añadir otro elemento: la postmemoria, concepto abordado por Marianne Hirsch al estudiar la transmisión de recuerdos de familiares de sobrevivientes del Holocausto. La postmemoria alude, precisamente, a esta transmisión de memoria traumática que va pasando desde los que vivieron un hecho violento o lo presenciaron, hacia aquellos que no. En términos de Hirsch: “Postmemoria describe la relación de la segunda generación con las poderosas, a menudo traumáticas, experiencias que precedieron a sus nacimientos pero que sin embargo fueron transmitidas a ellos tan profundamente que ya parecen constituir recuerdos por derecho propio [...] Al mismo tiempo, -así se supone-, esta memoria recibida es distinta de la memoria de testigos contemporáneos y participantes” (Hirsch 1).²² Ahora bien, ¿Cómo se puede abordar este concepto en la práctica teatral, es decir, en la representación de la violencia en escena? Según Luque, la dinámica que ofrece la postmemoria implica un trabajo desde el espectador, que debe transformarse en un espectador-testigo y desde el espectáculo, que debe elaborar estrategias escénicas para crear a este tipo de espectador. El espectador-testigo es “aquel espectador que presencia un hecho de una manera, fundamentalmente, ética; siente el peso de aquello que observa y asume una posición frente a ello” (Phelan 9). Este espectador, así, asumirá una responsabilidad frente a lo que presencia y, a su vez, el espectáculo asumirá la responsabilidad de introducirlo “en una experiencia estética, ética y política” (Luque *on line*). Para ello, el espectáculo no debe abandonar la ficción, debe desbordarla por medio de la performance:

en la medida en que le permita establecer analogías con hechos de su realidad inmediata y le delegue una responsabilidad [al espectador]. Así, frente a lo puesto en escena, resultaría imposible la indiferencia. De este modo, bajo esta concepción de la

²² Traducción libre de: “Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right [...] At the same time, -so is assumed-, this received memory is distinct from the recall of contemporary witnesses an participants”.

actividad teatral, la performance se convierte en una forma de conservar la memoria colectiva que permite, a su vez, reexaminar el pasado y el presente desde nuevas perspectivas, así como imaginar, prever y ensayar el futuro. (Luque *on line*)



*Escena de la obra "Herodes" (1977). En la fotografía: Hugo Lazarte y Cora Herrendorf.
Fotografía: teatronucleo.org*

El significado de la postmemoria es anterior al concepto mismo y es introducido por medio de los signos escénicos del exilio atravesando cada uno de sus componentes, principalmente, el espacio-exilio que crea en todas sus obras. Y por Czertok, por medio de la resignificación del espacio público europeo cargado de historia, ejercitando en él, el palimpsesto y el rizoma. Czertok crea, con *Herodes*, una comunidad de espectadores traumatizados, al mostrar la tortura de manera

directa y realista (comprendiendo hoy que su objetivo en aquel momento era provocar al espectador dentro de lo que esto significaba en los años 70's), sin embargo, este suceso lo lleva a reflexionar y buscar otras estrategias que le permitan comunicar aquello que siente urgente. En sus siguientes obras va a introducir la máquina teatral, la marioneta, la parodia, los personajes arquetípicos, el circo, la fiesta, el rito, entre otros, para crear una comunidad de espectadores-testigos que, como plantea Karine Schaefer, serán espectadores que no solo vean, sino que, cuestionen aquello que se les muestra y “cuyo sistema moral de juicio, al confrontarse con un espectáculo que implique un evento político, representado de manera que conserve su fuerza, complejidad y ambigüedad original, haya sido afectado de forma tal que sea capaz de cuestionar sus ideas acerca del mundo y la manera en la que asume sus responsabilidades morales” (Schaefer 5-6).



*Detalle de la escena de la tortura. En la fotografía, Cora Herrendorf durante la presentación de “Herodes” (1977)
Fotografía: teatronucleo.org*

La propuesta de Czertok, luego de analizar el suceso de *Herodes*, fue estudiar los mecanismos y características de la violencia en el cerebro humano para su representación no traumática, creando obras como “*Tempesta*” (1997), cuyo tema está inspirado en *Il Ghetto di Varsavia* (El *ghetto* de

Varsovia”) de Mary Berg y que es llevado a escena con elementos que provocan una distancia de reflexión: máscaras, máquinas, fuego, cantos, danzas. O la obra *Quijote* (1990), inspirada en la célebre obra de Miguel de Cervantes y que impactó a espectadores de todos los continentes con su visión/interpretación de la violencia solapada en el gesto cotidiano hacia el diferente.

4. *La máquina teatral como poética de la utopía/exilio: Quijote (1990)*

*En un lugar de la Mancha
de cuyo nombre no quiero acordarme...*

(Quijote. Parte I, Capítulo I)

En 1990, Teatro Nucleo realiza la adaptación del clásico de Miguel de Cervantes, “*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*”, para convertirlo en una pieza de teatro de calle. La puesta en escena, dirigida por Cora Herrendorf, pone de manifiesto el valor de la existencia de las utopías y de los sueños y hace visible la violencia existente en las relaciones sociales con el Otro, el diferente. Este espectáculo de calle, introduce la máquina como elemento de conexión con el espectador por medio de su significación como utopía del cuerpo, de la sociedad, de las relaciones humanas (en el sentido físico, filosófico y social). La puesta en escena y la adaptación de la novela de Cervantes (realizada por Czertok), ponen en estado crítico el ideal contemporáneo de sociedad y proponen una revolución.

La obra inicia con la inauguración de la nueva estatua del Quijote en una plaza central de un país cualquiera, que luego de unos minutos, cobra vida y comienza a buscar a su fiel escudero Sancho Panza. El espacio escénico elegido es la plaza pública, en la que se erige una estructura monumental que servirá como castillo, cárcel, molino, iglesia. Es una máquina de grandes dimensiones, operada por los actores frente al espectador. Don Quijote y Sancho se desplazan en grandes máquinas: un caballo-bicicleta y un asno-barril, a su vez, los aldeanos manejan máquinas portátiles que lanzan fuego, se desplazan en monopatines, manipulan el gran molino, etc. Todas

estas máquinas creadas para el *Quijote*, evocan una época pasada, transportan al espectador a un mundo que se encuentra en los intersticios del sueño y la utopía.

La máquina ha sido usada por el teatro desde sus inicios, ha expuesto los avances de la tecnología y ha maravillado a muchos, sin embargo, para Pavis, lo maravilloso de la máquina teatral pertenece más bien al mundo lúdico:

La máquina es siempre una materialización escénica, antaño aterradora y en la actualidad irrisoria, del principio de lo maravilloso (volar, desplazarse, desaparecer), un “maravilloso” que complace sobremanera a los espectadores crédulos o “infantiles”, pero que molesta a los doctos y racionalistas. [...] La máquina escénica lleva necesariamente la marca de la materialidad del teatro, de su carácter constructor y destructor y de la artificialidad de la ilusión y de los fantasmas a que induce. (Pavis 297)

Una materialidad que pareciera proponer un diálogo intersubjetivo entre el espectador, el actor y la máquina (como puente entre ambos), en donde la artificialidad de la ilusión, que menciona Pavis, induce a una problematización de los constructos sociales como consensos asimilados y por ello, aporéticos. Entre estos constructos se halla el de la imposibilidad e inutilidad de las utopías y los sueños y la significación de la máquina como símbolo del progreso de la sociedad. Cuando la estatua del Quijote cobra vida y sale pedaleando en su caballo-bicicleta en busca de Sancho, se le presenta al espectador la primera utopía, pues es obligado a entrar en el juego del personaje y del actor, en donde la máquina es la que introduce al mundo onírico y otorga valor ontológico a la utopía del hombre por medio de la poesía que transporta.

Las máquinas son un signo y un síntoma de avance y de búsqueda de rentabilidad y perfección. Y muchas de las utopías del hombre parten o desembocan en la máquina y su funcionamiento móvil; son utopías como símbolos del progreso, y del deseo de asunción de una sociedad mejor asentada en las bondades del desarrollo tecnológico (“las utopías son –a veces sin quererlo– un punto de encuentro entre la especulación libre y la ciencia o la razón aplicadas, entre el pensamiento racional y el poético, entre lo que se tiene y lo que se desea”). (Covadonga 10)

Tanto el texto de Cervantes como la adaptación de Czertok utilizan el potencial simbólico de la máquina, Cervantes como elogio al potencial tecnológico que le permite al Quijote leer sus libros de caballería y al mismo autor dar a conocer su novela (gracias a la invención de la imprenta por Gutenberg (1400-1468), poco tiempo antes del texto de Cervantes) y como expresión del temor del hombre frente a los monstruos gigantescos de las máquinas autónomas (progreso deshumanizado) que el Quijote combate ferozmente (haciendo alusión a Turriano (1500-1585) y su máquina hidráulica que subía el agua a la ciudad de Toledo) (Ver Cánovas, González *et al*). Por su parte, Czertok las presenta como proyección de un tiempo añorado, artesanal, rudimentario y, por lo tanto, poético, rebelde, provocador para los tiempos de la tecnologización avanzada que ha reducido las posibilidades de una comunicación intersubjetiva²³ y ha cambiado el curso de nuestros deseos. En este sentido, Czertok construye una ciudad utópica en cada plaza donde presenta la obra y desconstruye la utopía del progreso como un valor social y humano. Plantea, a su vez, una crítica a la máquina del deseo contemporánea que deshumaniza, que no deja espacio ni tiempo para los sueños, las locuras, los imposibles. Aquella máquina del deseo que distrae de lo fundamental. El espectador viaja en el tiempo hacia la aldea del Quijote y percibe que la utopía, en la comunicación, se da por medio de la imagen poética. El caballo-bicicleta, el asno-barril son proyecciones de un exoesqueleto precario, cargado de lo maravilloso, en el sentido de Pavis, y el espectador es convencido dulcemente de volverse un niño para asombrarse frente a la apología del artificio, concebido como constructo de una utopía posible, que se ha perdido de vista por la ceguera de las luces de nuestro tiempo. Cervantes hace visible la maravilla y el peligro de la tecnología de su

²³ “La intersubjetividad refiere al acuerdo, al sentido común, a los significados compartidos; significados derivados de la construcción colectiva que emerge de las interacciones cotidianas entre los sujetos. Desde este punto de vista, la intersubjetividad permite interpretar los múltiples significados de los elementos del entorno. Esta idea pone énfasis en que las construcciones colectivas de significados y los consensos derivados de estas son imprescindibles para la formación de las ideas de los sujetos sobre el mundo. [...] la comunicación intersubjetiva –con la intersubjetividad al centro– se fundamenta en relaciones basadas en la búsqueda de consensos y acuerdos, en construcciones colectivas de sentido, algo que no se observa en ningún momento en las aproximaciones a la comunicación interpersonal, que como ya se comentó anteriormente, es un hecho dado cuya ejecución no requiere de decisiones racionales deliberadas. [...] la comunicación intersubjetiva es la base para la construcción de los significados sociales, orientada al entendimiento y la comprensión e, idealmente, posibilitadora de los consensos necesarios que permitirían, en último término, un tejido social democrático basado en argumentos racionales propios de hombres libres que actúan por el bien colectivo” (Rizo 13, 26).

tiempo. Czertok visibiliza la idea de que, incluso sin ellas, es posible vivir un sueño cargado de humanidad.



*Horacio Czertok como el Quijote en su caballo-bicicleta.
Fotografía: teatronucleo.org*

A su vez, la máquina es presentada como objeto de arte, son artesanías bellas, trozos de una historia, objetos extrañados de su contexto y resignificados por el teatro de calle, por la plaza, por la ciudad.

Pero las máquinas en tanto que objetos y materiales artísticos son otra cosa bien distinta a las máquinas a las que estamos acostumbrados. [...] son siempre disfuncionales –en el sentido productivo del término y en el marco de un sistema capitalista– y actúan como sistemas de pensamiento capaces de activar mecanismos metafóricos y de significación. Definitivamente, estos objetos mecánicos improductivos o máquinas “productoras de nada”, cuestionadas en principio por retar las ideas clásicas de belleza y subjetividad, descubren para el arte todo su potencial estético, innovador y emocionante, al mismo tiempo que reivindican su imperfección basándose en el movimiento como una de sus características y atractivos principales. Así, máquinas inútiles, de funcionamiento real o simbólico, pueblan los territorios del arte contemporáneo convertidas en auténticos mecanismos de reflexión que abordan cuestiones capitales como el amor, la vida y la muerte. (Covadonga 11)

Es precisamente lo que hace Czertok con las máquinas del Quijote. En ellas se reflexiona el amor, la vida y la muerte. El Quijote es engañado y burlado por su Dulcinea, quien le arroja un muñeco idéntico a ella para que sea su compañera soñada (¿un avatar tal vez?), el Quijote lucha con los molinos y las bestias para reivindicar su derecho a la vida, para reafirmarse como existencia en la diferencia y es asesinado de la manera más brutal por los aldeanos, apaleado hasta quedar reducido a un bulto de huesos quebrados. Pero sale triunfante, su fantasma se alza y sale en busca de aventuras, es guiado por Sancho, ambos dejan esta vida para devenir utopías reales en otra vida muy distinta. Son, en cierta medida, exiliados, inmigrantes, vagabundos, para quienes el constante desplazamiento forma parte de su constitución como sujetos²⁴ en busca de la libertad: “La máquina es un instrumento que me permite ser poeta. Si tienes en cuenta a la máquina (la respetas), si entras en un juego mutuo con ella, entonces quizás, puedas construir una, completamente espontánea, por espontánea quiero decir libre” (Tinguely en Covadonga 13). Para Czertok y Herrendorf, la obra abre la posibilidad a una existencia poética, pues, ver a través de los ojos de la imaginación y no cesar en la búsqueda de ideales sociales, se logra solo por el camino poético, no solo desde la literatura, sino desde su puesta en práctica.

El poeta no se limita a descubrir el presente; despierta al futuro, conduce el presente al encuentro de lo que viene: *cet avenir* será materialista. La palabra poética no es menos «materialista» que el futuro que anuncia: es movimiento que engendra movimiento, acción que trasmuta el mundo material. Animada por la misma energía que mueve a la historia, es profecía y consumación efectiva, en la vida real, de esa profecía. La palabra encarna, es poesía práctica. (Paz 1995 96)

La poesía²⁵ es el acto creador de territorios sagrados, donde la utopía no solo es posible, sino, deseable. La poesía es deseo, dice Octavio Paz, “Mas ese deseo no se articula en lo posible, ni en lo

²⁴ Entendiendo el concepto de sujeto desde las ciencias sociales como: “actor social, como individuo en interacción constante con lo otro. El sujeto es activo, y su esencia es la relación, pues no puede entenderse desde la individualidad. Un sujeto es tal en tanto se relaciona con sus semejantes, con quienes interactúa en la vida cotidiana” (Rizo 13).

²⁵ “La poesía ha dicho Rimbaud, quiere cambiar la vida. No piensa embellecerla como piensan los estetas y los literatos, ni hacerla más justa o buena, como sueñan los moralistas. Mediante la palabra, mediante la expresión de su experiencia, procura hacer sagrado al mundo; con la palabra consagra la experiencia de los hombres y las relaciones entre el hombre y el mundo, entre el hombre y la mujer, entre el hombre y su propia conciencia. No pretende hermohear, santificar o idealizar lo que toca, sino volverlo sagrado. Por eso no es moral o inmoral; justa o injusta; falsa o verdadera, hermosa o

verosímil. La imagen no es lo «imposible inverosímil», deseo de imposibles: la poesía es hambre de realidad. El deseo aspira siempre a suprimir las distancias, según se ve en el deseo por excelencia: el impulso amoroso” (Paz 1972 23). Y, sabemos que el deseo es parte integral de las utopías.

Cabe señalar que la utopía se ha definido, comúnmente, como un no-lugar²⁶, un lugar imposible, un lugar soñado, una quimera. Sin embargo, con Zizek podemos ver que la utopía es más bien una necesidad cuando no existe una salida, por ello, es parte de una cartografía teatral de exilio, pues comparten símiles características y surgen como una posibilidad de continuar viviendo, de ver la luz en medio de las sombras del destierro.

la verdadera utopía no es algo que uno se imagina, un sueño, sino que es algo que en realidad surge de un impulso, de una necesidad pura y autentica de sobrevivir, una necesidad de supervivencia cuando uno se encuentra en una situación en la que ya no es posible una salida dentro de las coordenadas de lo habitual, entonces nuevamente destaco que la utopía es algo que uno se ve obligado a imaginar, uno se ve forzado a imaginarla y no es algo que surja libremente de una fantasía sino que es un imperativo de una urgencia de una situación. (Zizek 2003)

El exilio experimentado por Czertok y, en cierta medida, por su personaje el Quijote, es aquella situación urgente, límite, de la que no es posible salir sin inventarse utopías necesarias. Por ello, la utopía forma parte de la construcción del sujeto-límite, otorgándole una identidad (estable o provisoria) que le permite crear una sociedad alternativa. Este no-lugar²⁷ del exilio, que poco a poco va adquiriendo el estatus de lugar por su durabilidad (que no guarda relación solo con el tiempo cronológico, sino, con el tiempo “sentido”), es también el no-lugar utópico por su imposibilidad de

fea. Es simplemente poesía de soledad o de comunión. Porque la poesía que es un testimonio del éxtasis, del amor dichoso, también lo es de la desesperación. Y tanto como un ruego puede ser una blasfemia” (Paz en Salazar).

²⁶ “(Del griego: “u” no; “topos”: lugar; que no se encuentra en ninguna parte; irrealizable). La palabra ‘*autopía*’ empezó a emplearse después de la aparición del famoso libro de Tomás Moro, “Utopía”, en el que se describe un Estado ideal y la vida social racionalmente organizada de los hombres en la inexistente e imaginaria isla de “Utopía”. Desde entonces, la palabra “utopía” sirve para señalar una teoría fantástica sobre el régimen estatal ideal, sobre la sociedad ideal, una teoría carente de toda base real” (Rosental e Iudin 311).

²⁷ Marc Augé ha definido ampliamente el concepto de no-lugar. En resumen, “un lugar es un espacio en donde se pueden leer la identidad, la relación y la historia, propuse llamar no-lugares a los espacios donde esta lectura no era posible” (Augé 105). Si bien, en el espacio del exilio es posible leer cierta historia, ésta se ve alterada por la inestabilidad de las relaciones y de las identidades difusas.

conformarse como lugar y por el limbo en el que coloca al individuo dentro de un territorio otro. Exilio y poesía poseen conexiones paradójicas que los hacen ser espacios de utopía y, por ello, espacios políticos, pues la utopía es un acto político crítico que posee el componente de la revolución, la rebeldía y el desenmascaramiento.

y aunque la utopía se funde en su imposibilidad, no por ello desaparecerá. Martin Hopenhayn nos habla de la utopía abierta, capaz de reformularse, pero no por eso de desaparecer por imposible, pues en sus contradicciones está su vitalidad, lo que le impide fosilizarse y morir. Como una tierra nunca vista o un lugar ideal, la utopía toma el lugar de la esperanza en la colectividad, siempre presente e indestructible, instancia de unión [...] La utopía como crítica y negación del presente circundante es una oportunidad para proponer y conocer, para construir a partir de la persecución de un deseo colectivo aparentemente imposible. Forjar la utopía es rememarlo todo, social y espacialmente, es una innovación mental, política, estética y científica (Jameson). [...]. El ser utópico es un ser político que llama a no quedarse en la utopía como discurso, sino llevarla a una acción cotidiana, política y simbólica. En su forma teatral, este ejercicio se presenta como una alternativa a la historia y a la revolución, las que acontecen como ensayo. La utopía solo podría ser real como sátira o como crítica, luchando contra la amnesia, contra no saber, contra no recordar, contra no reflexionar sobre el estado de la dignidad humana. (Martínez 43, 44)

Así, por medio de las máquinas maravillosas que propone Teatro Nucleo en el *Quijote*, la utopía se vuelve un territorio en devenir, un desplazamiento perenne entre los sueños y el deseo de una sociedad mejorada, con derecho a rememarlo todo para que surjan nuevos caminos, aquellas sendas alternativas que se nos aparecen en los sueños, pues en el *Quijote*, “La máquina resulta ser una metáfora explicativa y exploratoria para una solución completa de los problemas y cuestiones virulentas contemporáneas” (Lazardzig 10-19). Una metáfora política y social, filosófica y psicológica física y virtual, siempre lúdica de aquella revolución que quiere devolver al ser humano su derecho a la dignidad humana, en donde sea posible imaginar un lugar mejor, por medio de la experiencia comunitaria y la comunicación intersubjetiva.



*Escenas del "Quijote" de Teatro Nucleo
Fotografía: teatronucleo.org*

Conclusiones

Los artistas exiliados de todas las épocas, en un intento por estabilizar su identidad particular y colectiva, han encontrado diversas estrategias creativas para configurar territorios conocidos y cercanos en donde habitar la diferencia y volverse entes radicantes por excelencia. El exilio es una lucha constante por pertenecer, ya sea en el aquí o en el allá, por ello, el teatro se configura como un

territorio común donde la diferencia y la fragmentación identitaria cobran valor vital en el espacio de la *différance*, aquel diferir, desplazar el significado hacia un futuro móvil y, por ello, incierto. Al desplazar el significado en un continuo movimiento, éste se vuelve rizomático, abierto e inconcluso. El origen se ha perdido o transformado, convirtiéndose en memoria desplazada. La memoria, por lo tanto es un movimiento no lineal que viaja en las diversas dimensiones del tiempo-espacio, en donde el significante queda revoloteando como huella material de la materialidad que fue y que lo compuso.

En este panorama, una parte importante del teatro ha asumido la memoria desplazada en sus formas, recorriendo un largo trayecto hacia la hibridación disciplinaria, acercándose a la performance hasta hacerla parte de su actual configuración, así, el teatro y la representación (propia de este topos) se han agrietado para dejar entrar la presentación performativa. Es el caso de Horacio Czertok, quien asume el método Stanislawski como base del trabajo del actor, concibiendo el laboratorio como un espacio de creación e intercambio, dejando al actor proponer escenas y diálogos para los espectáculos. Su *training* se centra en sacar del actor aquello que no suele mostrar en su cotidianidad, para que desde ahí comience a convertir el sentimiento en imágenes creadoras de realidades. Czertok utiliza el espacio público como fractura a la institucionalidad y como medio de llegar con el teatro al espectador improvisado, aquel que deambula por las calles o plazas sin saber que se convertirá en espectador. Para el creador, este aspecto constituye un actuar político, una rebelión frente a las jerarquías que imponen las salas teatrales convencionales. A diferencia de otros teatros *de exilio*²⁸, el espacio es comprendido como lugar de y para la terapia del actor y del espectador, pues, simboliza el desplazamiento del artista hacia el lugar extrañado, la plaza que deviene escenario, el espectador que deviene soldado del arte al estar frente al espectáculo extrañado, decodificando los signos escénicos para purgar los males sociales y humanos. Czertok concibe la relación espectador-actor como un campo de batalla en donde se deben utilizar tácticas de guerra para convertirlo en parte de un nuevo ser humano, que no permanezca en silencio frente a las injusticias y atrocidades del mundo. Así, propone el exilio como medio para desestabilizar al actor y al espectador, poniéndolos en igualdad

²⁸ Como el teatro de Alberto Kurapel (Cattaneo 2014).

de condiciones. Los signos del exilio los incorpora en las materialidades de la escena: las máquinas, el fuego, las voces traficadas por micrófonos, grabaciones, los cuerpos violentos en medio de un contexto violento. A su vez, el exilio se muestra en la fractura que ejerce a los textos dramáticos canónicos que sirven de inspiración para sus espectáculos. Czertok asume el exilio como posibilidad creadora y la resistencia como fuerza de lucha escénica. Czertok, podríamos afirmar, es un transculturado, en los términos de Ortíz (1940), pues ha incorporado las características de la nueva cultura en su ser y en sus creaciones, sintiendo el exilio como un dolor que solo el aspecto terapéutico del teatro puede sanar.

© Claudia Andrea Cattaneo Clemente

Bibliografía

- Augé, Marc. “Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana”. *Revista Contrastes: Revista cultural*, N° 47, 2007, pp. 101-107.
- Barba, Eugenio. *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. Catálogos, 1996.
- Cattaneo, Claudia. “Hacia una cartografía teatral *de* exilio: Análisis de las experiencias de Teatro performance Latinoamericano (chileno y argentino) y de Teatro creole-transcultural italiano para una propuesta de cartografía teatral *de* exilio”. Tesis doctoral. Prof. Guía: Patricio Rodríguez-Plaza, co-tutor: Marco de Marinis. Pontificia Universidad Católica de Chile, Alma Mater Studiorum de la Università di Bologna, 2019.
- . “La performance como neoritualización del hecho teatral en la concepción escénica de Alberto Kurapel”. Tesis para la obtención del grado académico de Licenciada en Artes Escénicas. Prof. Guía Miguel Valderrama, Facultad de Arte, Universidad Mayor, Santiago de Chile, 2014.
- Colmenares, I., F. González; H. Ruiz; F. Valtierra; M. A. Gallo. *Teoría de la Historia: De los mitos a la ciencia*. Tomo I. Ediciones Quinto Sol, 1994.
- Covadonga, María. “Utopía y disfuncionalidad: aproximación a la máquina a través del arte”. Seminario: Dispositivos na práctica artística contemporânea, Grupo de Arte e Estudos Críticos, Centro de Estudios Arnaldo Araújo, 2014.
https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/21367/1/Dispositivos%20na%20prática%20art%C3%ADstica%20contemporânea%202_MCB.pdf (Consultado el 22 de enero de 2018)
- Czertok, Horacio. *Teatro In Esilio. Appunti e riflessioni sul lavoro del Teatro Nucleo*. Ediciones Teatro Nucleo, 3° ed., Ferrara, 2010.
- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Taurus Ediciones, 1955.
- Espinoza, Marco; Raúl Miranda. *Mutaciones escénicas Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. RIL editores, 2009.
- Friedrich, S. “La performance teatral de las máquinas maravillosas. Configuraciones ambivalentes de la técnica y el teatro en los siglos XVI y XVII”. *Revista Olivar*, Vol. 16, N° 23, 2015, pp. 1-14.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7063/pr.7063.pdf (Consultado el 03 de marzo de 2017)
- Hirsh, Marianne. “The generation of postmemory”. *Poetics Today* Vol. 29, N° 1, 2008, pp. 103-128.

- Lazardzig, Jan. *Máquina de teatro y fortificación. Paradojas de la producción de conocimiento en el siglo XVII*. Akademie Verlag, 2007.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. FCE, 1964.
- Luque, Gino. “Escenificar el abismo: teatro, memoria y violencia. Violència i Teatre”. *Revista Pausa* N° 30, 2008. <http://www.revistapausa.cat/escenificar-el-abismo-teatro-memoria-y-violencia/> (Consultado el 22 de enero de 2018)
- Martínez, Marcia. “Formas de utopía y teatro chileno”. *Revista Apuntes de Teatro* N° 133, 2011, pp. 42-56 (Consultado el 22 de enero de 2018)
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Jesús Montero Editor, 1940.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós, 1980.
- Paz, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Ediciones Altaya, 1995.
---. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Peloso, Paolo. “Teatro e deistituzionalizzazione. Intervista con Horacio Czertok (Parte I)”. 08 de julio. (Parte II) 26 Julio, 2017. <http://www.psychiatryonline.it/node/6859> (Consultado el 16 de mayo de 2018)
- Petra-Micu, Ileana; Alfredo Estrada-Avilés. “El pensamiento mágico: diseño y validación de un instrumento”. *Revista de Investigación en Educación Médica* Vol. 3, N° 9, 2014, pp. 28-33. <http://www.scielo.org.mx/pdf/iem/v3n9/v3n9a5.pdf> (Consultado el 02 de septiembre de 2020)
- Phelan, Peggy. “Performing question, producing witnesses”. En Etchells, Tim. *Certain fragments: contemporary performance and forced entertainment*. Routledge, 1999.
- Piaget, J. *La formación del símbolo en el niño*. Editorial Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Rizo, Marta. “Comunicación interpersonal y comunicación intersubjetiva. Algunas claves teóricas y conceptuales para su comprensión”. Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social. *Disertaciones* Vol. 7, N° 2, 2014. <https://revistas.urosario.edu.co/index.php/disertaciones/article/view/3732> (Consultado el 04 de noviembre de 2017)

- Rosental, M.; P. Iudin. *Diccionario filosófico marxista*. Traducido del ruso por M. B. Dalmacio, Ediciones Pueblos Unidos, 1946. <http://www.filosofia.org/enc/ros/utopia.htm> (Consultado el 17 de mayo de 2018)
- Salazar, Ina. “De la búsqueda del hombre perdido a la revelación del mexicano: o cómo el *Laberinto de la soledad* traza su camino desde la poesía”. *Revista digital L'Âge d'or* N° 8, 2015. <http://journals.openedition.org/agedor/301> (Consultado el 17 de abril de 2018)
- Sanmartín, José. “¿Qué es violencia? Una aproximación al concepto y a la clasificación de la violencia”. *Revista de Filosofía* N° 42, 2007. <http://revistas.um.es/daimon/article/view/95881> (Consultado el 02 de enero de 2017)
- Schaefer, Karine. “The spectator as witness? Binlids as case study”. *Studies in theatre and performance* Vol. 23, N° 1, 2003, pp. 5-20. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/stap.23.1.5/0> (Consultado el 02 de enero de 2017)
- Vidal, José. “Ontología del arte y estética postmetafísica. Sobre la filosofía del arte de H. G. Gadamer”. *Anales del Seminario de Metafísica* N° 31, 1997.
- Volli, Ugo. “La frusta uccide la zingara che ha la colpa di amare”. *La Repubblica* 6 giugno, 1976. https://www.youtube.com/watch?v=06fdq_ehUDE (Consultado el 15 de abril de 2018)
- ZIizek, Slavoj. “La estructura de dominación y los límites de la democracia”. Conferencia. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2003. <http://www.lacan.com/zizek-buenosaires.htm> (Consultado el 11 de mayo de 2018)