



Voz, crítica y teatralidad: Os sertões de Teatro Oficina¹

José Da Costa

(Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro – CNPq, Brasil)

1. Intento enfocar aquí la construcción dramaturgica y escénica de la obra *Os Sertões* del Teatro Oficina, conocida compañía brasileña liderada por su director José Celso Martínez Corrêa. El sesgo de mi abordaje pretende llamar la atención especialmente sobre el aspecto relacionado con el vasto campo de la sonoridad, de la voz y de la musicalidad. El proyecto teatral que aquí considero es un extenso ciclo de cinco espectáculos, de aproximadamente 5 a 6 horas de duración cada uno, por medio de los cuales se realizó, a lo largo de casi toda la primera década de este siglo, la teatralización de *Os Sertões*². El libro homónimo, que dio origen a los espectáculos, es la obra más conocida del escritor brasileño Euclides da Cunha (1866-1909)³. Publicado originalmente en 1902, el texto, que tuvo numerosas ediciones, adquirió crucial importancia en la cultura brasileña del siglo XX, en gran medida, porque ya resonaban las creaciones fundamentales del modernismo literario y artístico nacional, surgidas posteriormente. Entre las obras que desdoblán rasgos de un mismo universo temático de *Os Sertões*, podríamos incluir, para dar apenas algunas de las referencias más importantes, los romances *Vidas Secas*⁴ (1938) de Graciliano Ramos (1892-1953) y *Grande Sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa (1908-1967), así como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963),

¹ Texto traducido para el español por Rosana Reátegui Nieto.

² Siguen los títulos completos de los cinco espectáculos del ciclo *Os sertões* con las respectivas fechas de estreno: *A Terra* (estreno: diciembre de 2002); *O Homem - primeira parte: Do pré-homem à revolta* (agosto de 2003); *O Homem: da revolta ao trans-homem* (octubre de 2003); *A Luta I: 1ª, 2ª. e 3ª. expedições + Rua do Ouvidor* (abril de 2005); y, *A Luta II: 4ª expedição* (mayo de 2006). Todos estos espectáculos tuvieron dirección de José Celso Martínez Corrêa y fueron creados por el equipo del Teatro Oficina y se exhibieron inicialmente en la sede de la compañía en el barrio de Bexiga, São Paulo. El ciclo fue también presentado en el exterior y, en el año de 2007, en varios estados del país. La gira finalizó con las presentaciones en la actual ciudad de Canudos.

³ Ingeniero de formación militar, el escritor Euclides da Cunha recibió fuertes influencias de las ideas del positivismo filosófico y del determinismo en el estudio e interpretación de la realidad social. Entre sus obras, se encuentran los siguientes títulos: *O Rio Purus* (1906), *Contrastes e Confrontos* (1907) y *À Margem da História* (1909).

⁴ Ndt: Los títulos de las obras literarias y artísticas de autores brasileños se mantienen en lengua portuguesa y se traducen al español solamente los títulos de obras extranjeras.



film paradigmático del nuevo cine brasileño, realizado por Glauber Rocha (1939-1981), poco antes del inicio de la dictadura militar, que se instaló en el país en 1964. En todos estos ejemplos, encontramos diferentes representaciones de los *sertões* (regiones vastas, secas, pobres y poco pobladas), que enfocan el abandono de ciertas poblaciones y asumen un lenguaje crítico y una perspectiva de análisis de la formación social brasileña, basadas en aspectos culturales, políticos y económicos de la vida rural, con énfasis en los sufrimientos, en la mentalidad y en el imaginario de los habitantes de determinadas partes del interior de Brasil.

El Teatro Oficina, cuyo origen como grupo se remonta a 1958, es una de las referencias más importantes de la escena moderna y contemporánea de Brasil, no solo como consecuencia de espectáculos de contenido realista y épico-brechtiano presentados durante los años 60, sino, principalmente, por las propuestas contraculturales abrazadas por su líder José Celso Martínez Corrêa y por el grupo, a partir de 1967, en espectáculos como *O Rei da Vela* (1967), obra de Oswald de Andrade; *Galileu, Galilei (La vida de Galileo)* de Bertolt Brecht (1968) y *Gracias Señor* (1972), creación colectiva liderada por Zé Celso. En el período de recrudescimiento de la dictadura se exiliaron en Portugal y, después, a Mozambique. De retorno en Brasil, con la apertura política de fines de la década de los 70, Zé Celso pasa a dedicarse, durante los años 80 y a comienzos de los 90, a la reestructuración arquitectónica y teatral de su compañía. Enfrenta una serie de luchas junto al poder público para recuperar la propiedad del edificio que fue sede del Teatro Oficina en los años 1960, en la ciudad de São Paulo, para garantizar, además, la preservación del Teatro y de su entorno como patrimonio histórico cultural. En ese aspecto, el director se opone directamente al proyecto de construcción de un grande shopping cultural (con teatros, cines, etc.) en las inmediaciones del Teatro, proyecto abrazado por el empresario Silvio Santos.

Las realizaciones artísticas y culturales más importantes de la etapa actual de Oficina surgen a partir de la década de los 90; entre ellas, los espectáculos dirigidos por Zé Celso: *Ham-let* (1993), a partir de la obra de Shakespeare (1993); *Las Bacantes* de Eurípides (1996); *Para dar un fin en el juicio de Dios* de Antonin Artaud (1997) y *Cacilda* (1998), texto original escrito por el director. Todas estas



producciones y, todavía más fuertemente *Os Sertões*, tienen un importante peso en los embates políticos de la actualidad, en el ámbito local o internacional.

Antes de exponer aspectos relativos a la voz, a la elocución y a la sonoridad en los espectáculos del ciclo, me gustaría detenerme brevemente sobre el escritor Euclides da Cunha y, principalmente, sobre su libro de inicios de siglo XX, llevado a la escena por el equipo del Teatro Oficina cien años después. *Os Sertões* tienen una conocida dimensión monumental, no solo a causa de la gran extensión del libro, sino también, de la ambición que mueve al escritor en el sentido de abarcar un análisis global de la formación social brasileña, asociada de manera totalizadora a los aspectos geográficos e históricos. El monumentalismo también hace referencia a la gran complejidad estructural, lexical, sintáctica y marcadamente polifónica del texto, que cita y parafrasea a innumerables autores. Hay una acumulación de voces autorales que resuenan en el texto euclidiano. El escritor, en su libro, se dedica a describir la guerra que el ejército nacional declara a los seguidores del líder religioso popular, conocido como Antônio Conselheiro, como consecuencia de la suposición, totalmente equivocada, de que dicho grupo ocupacional desvalido servía a un proyecto -articulado, amplio y con el apoyo de sectores más fuertes de la sociedad- dirigido a la restauración de la monarquía. La proclamación de la República se dio en 1889 y la Guerra de los Canudos es de 1896-1897, es decir, a menos de una década del cambio de régimen político⁵.

El libro de Euclides da Cunha no comienza con la narración de las embestidas militares contra el campamento de Canudos y de la resistencia opuesta por los canudenses a los soldados. Presenta, primero, dos largos capítulos introductorios, de carácter fuertemente descriptivo, reservando para la parte final de la obra los enfrentamientos propiamente bélicos, las razones políticas inmediatas que llevaron

⁵ Antes de hacer público su libro en 1902, redactado después del desenlace de la Guerra de Canudos, y en el cual considera un crimen la masacre realizada por el Ejército en Canudos, Euclides da Cunha publicó en el Periódico O Estado de São Paulo, aún durante el período de los enfrentamientos, dos artículos sobre el agrupamiento popular liderado por Antônio Conselheiro. En estos artículos, ambos bajo el título "A Nossa Vendéia", el autor compara a los seguidores de Conselheiro con los integrantes del movimiento de restauración de la monarquía ocurrido en la ciudad francesa de Vendéia un siglo antes del advenimiento histórico de la república en Brasil. La voz de Euclides da Cunha en ese momento (1897) clamaba por la represión a los seguidores de Antônio Conselheiro (CUNHA, Euclides, *Diário de uma expedição*, org. Walnice Nogueira Galvão; São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2000; p. 43-61).



a su eclosión, las estrategias abrazadas por los líderes militares y el contra-ataque que les opusieron los seguidores de Antônio Conselheiro. En las dos partes introductorias, tituladas respectivamente *A terra* y *O homem*, el discurso marcadamente digresivo hace, en un primer momento, una presentación minuciosa de aspectos hidrográficos, climáticos y de la vegetación de las variadas regiones del Brasil, concentrándose en las zonas áridas del noreste, para elaborar, luego, un detallado análisis biológico, cargado de prejuicios científicos propios del siglo XIX, sobre el hombre brasileño de los distintos lugares del territorio nacional, enfocando los diferentes procesos de mestizaje racial y los consecuentes resultados étnicos verificados en diversas localidades.

El abordaje antropológico tiene también un tenor histórico significativo, por medio de la asociación de cuestiones étnicos-biológicas referidas a los modos de poblamiento y de exploración económica del periodo colonia; a la constitución de una clase dominante en el litoral y, principalmente, en el sureste del país; al papel de este sector en la pacificación del interior, muchas veces de forma bastante brutal y catastrófica para las poblaciones locales. Así, por medio de un panorama más amplio, el autor prepara las condiciones para el abordaje específico del evento histórico que se conoció como la Guerra de los Canudos. En la parte final de la obra, que tiene una extensión de aproximadamente el doble de la sumatoria de las dos partes introductorias, el escritor describe los modos en que se organizaron cada una de las cuatro expediciones militares realizadas contra Canudos, transcribe innumerables documentos oficiales, los analiza y los discute, criticando las estrategias desarrolladas por el ejército. En ese fragmento final de la obra, el escritor expone también la resistencia de los guerrilleros seguidores de Antônio Conselheiro, describe los lugares recorridos por los batallones antes de llegar al campamento de Canudos (el frente de batalla), narra las reacciones de las poblaciones de esas distintas localidades afectadas por los militares, además de evidenciar el carácter de genocidio de la acción bélica organizada, que llevó al exterminio completo de la población pobre por parte del ejército nacional. Todas esas informaciones narrativas y descriptivas se distribuyen a lo largo de los espectáculos del ciclo de Teatro Oficina, con énfasis no solo en los significados



lingüísticos, sino también en los ritmos textuales y en la materialidad sonora del habla.

En su escritura, el autor dota de movimiento vivo e intenso la relación entre los lugares, los suelos, las temperaturas, los vientos, el sol, la humedad o la sequedad del aire y de la vegetación de las localidades enfocadas. En la parte inicial de la obra, las dinámicas y las mutaciones de esos objetos discursivos son, en parte, presentadas apenas como una transformación natural, ambiental y orgánica. Ejemplo de ello son las explicaciones minuciosas del escritor sobre el influjo que la mayor o menor sequedad del aire, en las varias localidades mencionadas en el texto, ejerce sobre las vegetaciones, permitiéndoles un desarrollo más o menos acentuado. Pero, más allá de sus incidencias orgánicas, la relación entre los distintos elementos de la naturaleza es presentada como interacción agonística que implica tácticas y estrategias de lucha, alianzas y elecciones específicas hechas por cada uno de los elementos naturales descritos y percibidos como contendientes, enfrentados en una especie de campo de batalla permanente, que es la naturaleza, anticipando así los fragmentos introductorios a la guerra que será relatada en la parte final de la obra. Esos rasgos agonísticos y teatrales de las primeras descripciones son ampliamente explorados en los tres espectáculos iniciales del ciclo, tanto en las canciones como en el discurso del coro y en las imágenes construidas por el colectivo de los actores y actrices en sus evoluciones en el espacio escénico.

Al describir, en el fragmento titulado *O homem*, los modos de vida del *sertanejo*⁶ así como las condiciones y procesos históricos que, a lo largo de los años, fueron definiendo las características de la sociedad de los vaqueros humildes del noreste brasileño, Euclides da Cunha también dramatiza parcialmente el discurso, como hiciera con la descripción de las vegetaciones, de los climas, de los suelos y de las redes hidrográficas en la parte anterior, *A terra*. El escritor crea luego una serie de juegos de contraposiciones, confrontando entre sí una serie de factores socio-históricos y biológicos. El autor nos muestra que, en la lucha entre las razas y culturas, el *sertanejo* está en evidente desventaja, pero, en el choque

⁶ Ndt: El adjetivo "sertanejo" aparece en la forma que tiene en la lengua portuguesa usada en Brasil. Se optó por no buscar una palabra correspondiente en español. El término se refiere al sujeto que nació o que vive en las áreas secas de los *sertões*, en el interior de Brasil.



mismo con las condiciones desfavorables de la vida, a las cuales están habituados desde pequeños, los hombres y las mujeres del *sertão* desarrollan, conforme podemos percibir por medio del texto euclidiano, una fuerza y una inteligencia sorprendentes para enfrentar las condiciones difíciles en que se encuentran (falta de recursos técnicos, carencia económica y aislamiento frente a las regiones más prosperas y desarrolladas del país, etc.). El modo en que los *sertanejos* se organizan para superar los sufrimientos derivados de las sequias y otras adversidades; la forma en que establecen lazos de solidaridad con los semejantes, para intentar la supervivencia de cada día; el gran conocimiento de la naturaleza de la cual sacan todo el provecho que pueden; todos esos, en fin, son aspectos destacados por Euclides da Cunha, en *O homem*, como elementos que ayudan a constituir la fuerza admirable y espantosa del *sertanejo*, que el escritor entiende, en su libro, como el núcleo substancial o, en la conocida metáfora utilizada por el autor, la roca viva de la nacionalidad brasileña.

Los espectáculos realizados por el Teatro Oficina a partir de *Os sertões* tienen un elenco y un equipo muy numerosos. Son aproximadamente ochenta personas en el equipo que corresponde a la realización de cada una de las presentaciones, incluyendo en este número el elenco, los músicos y los técnicos, sin contar a un conjunto de otros colaboradores que participan en la creación y no en las presentaciones⁷. La estructura formal de las obras es fuertemente musical⁸. Es así que se representan de forma narrativa, coral y cantada, las descripciones de los ambientes, así como la larga exposición euclidiana de los modos de vida del *sertanejo*. Pero hay también fragmentos dramatizados, en los cuales personajes individuales dialogan entre sí. Asimismo, cuando eso ocurre, hay, sin embargo, una especie de manifestación coral, que enfatiza el hecho de que la colectividad resuena y amplifica las acciones individuales y el sentido de lo que ocurre en la interacción intersubjetiva. En los innumerables fragmentos danzados por el elenco, las escenas

⁷ Para que se pueda leer las sinopsis de los espectáculos y las fichas técnicas y artísticas de los mismos, se puede consultar la página virtual: <http://teatroficina.uol.com.br/plays/8>.

⁸ Las letras de las canciones de los espectáculos del ciclo fueron publicadas en los programas de las obras, dando a los espectadores la oportunidad de conocerlas mejor y hasta de acompañar el canto de los coros en algunas escenas. Ese material, también rico en fotografías, está disponible on line en la dirección <http://www2.uol.com.br/teatroficina/novosite/sertoos/sertoos.htm>.



ganan, en varios momentos, la adhesión del gran número de espectadores que se disponen a integrar los coros representativos de los batallones militares o de los guerrilleros canudenses, recorriendo, bajo la orientación de los intérpretes, el espacio escénico singular del Teatro Oficina.

En el conjunto de los espectáculos del ciclo *Os sertões*, una banda de músicos toca en vivo, en una formación razonablemente compleja de instrumentos (guitarra eléctrica, guitarra, bajo, bandolín, violín, cavaquiño, acordeón e instrumentos de percusión de tamaños, estructuras y timbres variados). Junto con la ejecución en vivo, se evidencia también el recurso de la música ejecutada en *playback*. Los programas de las obras indican que la música está compuesta colectivamente por un grupo integrado por músicos-instrumentistas y actores-músicos. En los programas de mano, puede leerse asimismo la indicación de los nombres del director musical y del responsable de la creación de la banda sonora⁹. El uso de la música en vivo y en *play back* junto a la frecuente utilización, en diferentes momentos, de la voz en *off* de los actores son aspectos que ejemplifican los procedimientos acumulativos, de yuxtaposición de medios y técnicas diferentes, en el ciclo aquí analizado, que permite verificar una permanente pluralidad fragmentaria de referencias dispares. Pluralidad ésta constituida por todos los canales expresivos: el texto verbal hablado y cantado, la música, los videos, los elementos de vestuario etc. En todos estos aspectos se delinean referencias tanto a los hechos históricos, a los contextos geográficos y a las realidades antropológicas mencionadas por Euclides da Cunha, como a los momentos diversos de la cultura y del arte en Brasil y a las situaciones variadas de la vida contemporánea.

El teatro está dotado de numerosas pantallas que, en los espectáculos de la compañía paulista, proyectan imágenes de varios tipos. En cada una de las puestas en escena de *Os Sertões*, se advierte un énfasis particularmente significativo en las proyecciones. Hay un gran número de imágenes pre-grabadas; otras, recogidas del periodismo televisivo, están referidas a los hechos de actualidad, que entran en una serie de asociaciones semánticas y referenciales más o menos fragmentarias con el tema de la Guerra de Canudos. Se añaden a este conjunto las partes extraídas de las obras cinematográficas conocidas, como así también numerosas imágenes

⁹ Marcelo Pellegrini, en los cuatro primeros espectáculos del ciclo, y Lira Paes, en *A luta II*.



captadas y proyectadas en vivo por los camarógrafos que se suman a los coros o a las escenas individuales de los actores o actrices, para registrar, desde dentro del espacio escénico, ciertos momentos y reproducirlos inmediatamente en las pantallas, recortándolos, destacando detalles, puntos de vista, orientaciones para la percepción del espectáculo por medio del video.

Es muy singular la arquitectura del edificio¹⁰, cuya planta tiene forma de pista o pasarela de escuela de samba, con galerías de espectadores dispuestas a lo largo de los dos laterales del espacio escénico central. Pero esa forma general es solo una parte: hay trampilla, entresijos, jardín y una especie de pequeña piscina o tanque en el cual puede caer un fuerte chorro de agua cuando se abren las cañerías, cuya salida de agua se encuentra a una altura considerable, cercana a los pisos superiores de las galerías. En todas estas estructuras internas (entresijos, jardín, piscina, trampilla o subsuelo) se desarrollan escenas, tránsito de coros, actuaciones individuales habladas o cantadas, frecuentemente captadas por las cámaras y proyectadas en vivo en las pantallas, dando así visibilidad a los lugares menos centrales o menos visibles para el conjunto de los espectadores. Es evidente que esas diversas localizaciones de las escenas generan la necesidad de movilización de diferentes tipos de energía vocal, corporal y de actuación de los intérpretes, dependiendo también la intensidad y cualidad de la energía que éstos generen en otros aspectos de la representación otros aspectos. Me refiero, por ejemplo, a las diferentes tecnologías de captación y de producción de sonido y de imágenes utilizadas -en cantidad, grado y escalas diferenciadas, en los varios momentos- para ampliar el acceso del público a las escenas producidas en partes menos centrales del complejo y múltiple espacio escénico. Recordemos que los espectadores, también están ubicados en sectores muy diferenciados en la estructura interna del edificio, para que puedan, en la propia dinámica de los espectáculos de *Os Sertões*, moverse libremente en el interior del teatro.

¹⁰ El proyecto de teatro es de autoría de la arquitecta modernista ítalo-brasileña Lina Bo Bardi (1914-1992) en colaboración con Edson Elito. Sobre la construcción del proyecto, se puede consultar el libro publicado en Lisboa y en São Paulo, con los diseños, acuarelas, plantas, así como textos de Lina Bo Bardi, de Edson Elito y de José Celso (BARDI, Lina Bo; ELITO, Edson; CORRÊA, José Celso Martínez; Teatro Oficina / Oficina Theater, 1980-1984; Lisboa, Editora Blau / São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999).



El edificio de Teatro Oficina está dotado de una serie de aperturas: el techo móvil, la inmensa pared de vidrio llena de ventanas y balcones en varias alturas, el gran portón que se abre en varios momentos en medio de las puestas en escena, creando una relación directa entre el interior del teatro y el espacio urbano en el que se encuentra emplazado. Esa estructura es intensivamente explorada por el numeroso elenco y por el resto del equipo durante las presentaciones de los espectáculos del ciclo *Os Sertões*. Varias veces, los actores y las actrices realizan escenas en la parte externa próxima al portón del teatro. Eso ocurre en ciertos momentos específicos: al comienzo de algunos de los espectáculos, cuando el público aún no entró al edificio, como así también en determinadas escenas a lo largo de las obras, cuando los espectadores ya se encuentran dentro del edificio.

Las escenas en el exterior pueden ser extremadamente ruidosas, como se da en un fragmento del prólogo de *A luta II*, en el cual se representa una intervención policial violenta en un espacio urbano, en la que los espectadores son tratados como si fueran terroristas y forzados, de forma agresiva, a penetrar en el teatro. Hay gritos autoritarios y agresivos de los intérpretes que representan a los policías, como así también se percibe la manifestación vocal intensa de los que representan a la población reprimida, que grita su miedo, y los sonidos de explosiones y de tiros en la reconstrucción material de un instante de turbulencia y caos social que se instaura repentinamente. La aproximación del sentido que se hace en ese instante remite, por un lado, a la idea actual de terroristas o bien de sectores de la población acusados como tales o como traidores del orden legal y estatal, por ejemplo de los traficantes de drogas o, más sencillamente, de grupos de pobres y desfavorecidos como los habitantes de las favelas latinoamericanas, y, por otro lado, a la representación de los seguidores de Antônio Conselheiro que, a fines del siglo XIX, resistieron fuertemente, con tácticas comparables a las de una guerrilla rural, al reciente Estado Republicano y, principalmente, a las fuerzas del Ejército brasileño encargadas de reprimir al grupo de los seguidores de Conselheiro. Otra asociación inmediata se plantea entre los batallones del Ejército que se desplazaron hasta el Campamento de Canudos para reprimir y atacar a aquella población pobre y las fuerzas policiales actuales, en el modo de enfrentar determinados conflictos urbanos y experiencias más o menos externas al orden



hegemónico. La sonoridad exacerbada, el inicio abrupto de la escena de represión, el rudo arrinconamiento de los espectadores prácticamente empujados para adentro del teatro, la fuerza física, el tipo de energía movilizada por los intérpretes en ese momento generan, para el espectador, una percepción sensible y corporal, que no tiene tiempo de constituirse como análisis e identificación intelectual de situaciones, pero que trae a la memoria sensible, entre otros aspectos fragmentarios, la imagen de momentos relacionados con las dictaduras latinoamericanas de los años 1960 y 1970 y a la represión militar violenta movilizada contra las manifestaciones de la calle y protestas populares en varios países.

Esa expresión teatral agresiva y violenta es antecedida, en la calle, por un cuadro que vincula una doble citación. En primer lugar, aparece la parodia al género conocido como teatro de revista, que hizo suceso en Brasil desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX y que se caracterizaba por la teatralización leve y burlesca de hechos importantes del momento en que el espectáculo era exhibido, hechos tratados dramáticamente en cuadros fragmentados vinculados entre sí por escenas musicales. Había siempre, en las llamadas revistas del año, la participación de cantantes solistas, de un coro frecuentemente numeroso y de una orquesta de músicos de una dimensión también considerable. Vemos en la escena inicial de *A luta II*, la presentación de un grupo de simpáticas coristas (como se llamaban las actrices que danzaban y cantaban en los cuadros musicales de los espectáculos de revista) junto a un coro que está caracterizado como soldados que vuelven heridos y andrajosos de la guerra. Hay también una banda de músicos que representa las orquestas de las obras de revista. Los vestuarios de las mujeres recuerdan a los que poblaban el imaginario del teatro de revista, valorizando siempre la sensualidad del cuerpo femenino y dejando ver la belleza de las piernas torneadas de las bailarinas. En ese momento, el coro de las mujeres y el grupo de soldados andrajosos canta una estrofa extraída de la obra de Artur Azevedo (1885-1908) titulada *O jagunço*, revista escrita en 1898, que aborda el tema de la Guerra de Canudos. Por medio de la canción entonada, los coros del Teatro Oficina claman por una reacción militar vigorosa contra los guerrilleros canudenses que desafiaban al ejército y al gobierno republicano y que impusieron una terrible derrota a los



soldados de la Tercera Expedición, liderada por Moreira César. La nacionalidad ofendida demanda una venganza de los que son mostrados como los viles renegadores de la patria y de la República. De esta forma, se representa en una parodia musical, el sentimiento de patriotismo y de revanchismo contra los canudenses, sentimiento que Euclides da Cunha relata que se habría difundido, por medio de los periódicos, en los grandes centros, como Río de Janeiro, São Paulo y Salvador, capital de Bahía. Después también se parodian los programas populares de televisión con trazos melodramáticos donde las personas queridas y alejadas entre sí se reencuentran. Vemos la escena burlesca en que un soldado tomado por muerto en la Tercera Expedición reaparece para susto de la viuda, que, al contrario de alegrarse, protesta, como si aquello fuera una humillación y una afrenta para ella, que ya se había vuelto famosa como la viuda del héroe desaparecido en la guerra. Tanto la parodia del teatro de revista, como la de los programas populares de televisión o de radio se relacionan con una teatralidad espectacular y con una fuerte apelación al gusto de las masas menos cultivadas. Esa teatralidad es tratada de modo carnavalesco y casi auto-irónico, como si se tratase de una materia cultural e histórica de la cual los actores y actrices que vemos ahora son, también ellos, contruidos. Así, la sátira a las practicas espectaculares masivas y acriticas no pasa por su rechazo a partir de un punto de vista que es enteramente exterior, sino tiene una dimensión de auto-reflexión de la teatralidad brasileña percibida tan mixturada y compleja como la propia formación étnica y cultural del país. El momento agresivo y violento anteriormente descrito interrumpió, como peligroso y alborotador, exactamente el espectáculo popular de carácter carnavalesco y paródico.

En oposición al momento de represión (es decir, de una teatralidad violenta y terrorista de Estado) que interrumpe la manifestación de teatralidad popular, alegre y jocosa que sigue al cuadro de apertura del espectáculo *A luta II*, tenemos una escena externa al teatro de naturaleza muy distinta al inicio de *A terra*, primera obra del ciclo. Ahora, los espectadores que aguardan el momento de entrada para asistir el espectáculo, comprueban, para su sorpresa, la apertura de los portones del teatro que da lugar a la salida de los intérpretes (actores y músicos) hacia la calle. Inicialmente, el elenco entona alegre, con entusiasmo y sensualidad, una



canción, cuyo encanto reside también en la simpatía de los intérpretes. Los versos hablan de los deseos de actuación, de las ganas de realización teatral por medio de las cuales se potencializará el imaginario. Los actores se dirigen al lado opuesto de la calle en donde se localiza el Teatro Oficina. Constituyen así una especie de alineación, si bien poco rígida y sin ningún tipo de diseño escénico formalizado y ordenado. Después de atravesar la calle, los intérpretes se colocan de frente para los espectadores, que están a su vez en la puerta del teatro, del otro lado de la avenida. Repentinamente, los artistas se callan. Se oye apenas el sonido de los autos que pasan o algún otro ruido urbano. Los artistas comienzan a realizar una secuencia de movimientos muy lentos y totalmente silenciosos. Inician un desplazamiento en el espacio. La caminata se desanda paso a paso. Uno de los aspectos que torna la escena impactante es un rasgo de cuidadosa celebración ritualista que se produce sin que se haga la mimesis de algún ritual propiamente dicho. Hay algo sagrado que se instaura como una especie de exigencia previa a ser cumplida para la entrada en el Teatro. Cabe destacar también la absoluta concentración de energía (opuesto al momento anterior, de canto alegre y, también, muy distinto de la explosión de agresividad que describí anteriormente y que ocurre en el inicio de *A luta II*).

En el comienzo de *A terra*, son muy numerosos los artistas que practican el movimiento marcadamente lento de caminar en dirección al teatro. Hay una especie de contradicción entre el gran número de actores y actrices que está ante el espectador, que constituyen una imagen de multitud (aunque alineada, en la medida en que sigue el diseño de la calzada y de la calle), y, por otro lado, el carácter de una actuación de tipo introspectiva, concentrada, al mismo tiempo densa (precisamente, porque es contenida) y leve (debido a la cualidad de movimientos que el inmenso coro realiza, en cámara lenta, desde la calzada de la calle en que se localiza el teatro, en el centro de una gran metrópolis como es la ciudad de São Paulo).

Las escenas que se producen en el exterior del edificio ocurren también a lo largo de los espectáculos, en otras zonas liminares entre lo interno y lo externo: además del hall de entrada al frente del portón, los balcones existentes en las ventanas dispuestas en los distintos segmentos (o pisos) de la gran pared de vidrio



del Teatro. En esos balcones, vemos, por ejemplo, varias escenas en medio del espectáculo *O homem II*. Ya mencioné que la voz, la elocución y el trabajo de los intérpretes ganan cualidades específicas y diferenciadas de acuerdo, entre otros aspectos, con los distintos sectores de la estructura arquitectónica interna del edificio. Es evidente, del mismo modo, que los actores y actrices, tal como se verifica en su propia actuación, desarrollan una conciencia corporal con diferentes tipos, naturalezas e intensidades de energía cinética y vocal, relativas no a lo propiamente interior, sino a las diversas partes claramente fronterizas entre el dentro y el fuera del teatro. En el caso de los balcones, los cuerpos están sobre las superficies pegadas a la pared de vidrio, pero proyectadas hacia el zona exterior del teatro. La mirada del espectador es llevada a traspasar el volumen interior del edificio.

De ese modo, el estudio de la sonoridad, del ambiente musical y de los modos de comprensión y de utilización de la voz, en un emprendimiento artístico complejo, como el conjunto de espectáculos del Teatro Oficina hechos a partir de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, necesita considerar aspectos muy distintos. Entre esos aspectos a ser considerados, figuran, sin duda, los diferentes tipos de intensidad corporal de los actores. Al hablar de los tipos de intensidad corporal pienso en cualidades como, por ejemplo, dulce, sensual, afectuosa, agresiva, de confrontación y contraposición o de alegre afirmación de identidad colectiva, etc. Al referirme a los grados de intensidad, tengo en mente la evaluación acerca del trabajo de los intérpretes realizado con movimientos más o menos fuertes, más o menos contenidos, más o menos abiertos, más o menos circunscritos en relación al número de espectadores a ser alcanzados por la energía que emana de los intérpretes, conforme ellos se dirigen a un pequeño sector del público más cercano o bien a la platea como un todo. Por más difícil que sea separarlos, estos diferentes tipos de intensidad tienen que ver fundamentalmente con cualidades o naturalezas y con los grados de cantidad o tamaño. Además de los diferentes tipos y grados de intensidad corporal movilizadas a cada momento, la sonoridad, el ambiente musical y principalmente el uso de la voz se asocian a las diversas formas de utilización del espacio físico en los varios cuadros de cada uno de los espectáculos del ciclo, como así también a la diferenciación entre actuación coral y



actuación individual, a lo largo de las obras. Por más que la atención otorgada a esos aspectos en las reflexiones sobre la voz en los espectáculos teatrales no se refieran exclusivamente al ciclo del Teatro Oficina aquí discutido, llamo la atención acerca de todos esos puntos en conexión con la voz, para destacar que en *Os Sertões* tenemos una variedad de formas de elocución que se asocia con la complejidad arquitectónica del edificio, de la dramaturgia, del equipo marcadamente numeroso y de los variados recursos técnicos movilizados para la realización de los espectáculos.

Otro punto fundamental sobre el cual pretendo detenerme, si bien brevemente, es la dimensión crítica (en el sentido de la crítica literaria, de la reflexión metateatral y de la postura política de los artistas frente al mundo y a la sociedad) del ciclo *Os Sertões* asociada con la actuación, con el uso del cuerpo, con la dimensión de acción colectiva que se valoriza en la obras. Las líneas, los planos, las aperturas para el exterior y la sintaxis interna del edificio teatral del Teatro Oficina pueden ser percibidos como laboratorio de resonancia de voces y de discursos, de experimentación de diferentes modos de estar en el mundo, de distintas maneras de tomar la palabra en el tiempo histórico y social en el que se vive y en medio a los conflictos y tensiones políticas globales del presente

La propia arquitectura del teatro -en su amplitud espacial y en los equipamientos técnicos asignados al edificio, en las múltiples aperturas de que lo dota, en la referencia al carnaval, como así también a todo tipo de desfiles y de culturas populares asociadas a las procesiones- establece la territorialidad y el ambiente propicio al tipo de experimentación teatral, de inspiración social colectivista, centrada en la dimensión coral de los espectáculos, como así también en la destacada interacción de los actores con los espectadores, en el carácter festivo similar a los happenings de las presentaciones. Es la arquitectura que establece las primeras condiciones de posibilidad para las experimentaciones corporales, musicales, vocales y de proyección de imágenes que los integrantes del Teatro Oficina se entregan en un ciclo como *Os Sertões*, pero también en los demás trabajos de la Compañía. Es la arquitectura del edificio que hace viable la territorialidad necesaria a la intensa polifonía y a la marcada plurivocalidad constituidas por diversos factores: el carácter intertextual y citacional de los



guiones y de los espectáculos, la gran cantidad de medios expresivos (proyección de imágenes, música al vivo, banda sonora en *off*, etc.) y de los artistas movilizados para responsabilizarse por la creación en tales medios, las contribuciones expresivas de no-profesionales insertados en el equipo como consecuencia de las actividades del Proyecto Bexigão¹¹ que se realiza en el Teatro Oficina.

2. Podemos encarar la teatralización del libro de Euclides da Cunha, en el ciclo de montajes dirigidos por José Celso Martinez Corrêa y realizados por el Teatro Oficina, como una lectura crítica específica. Es evidente que aquello que llamo una *lectura* para referirme al abordaje teatral de *Os Sertões* no se constituye bajo la forma de un metatexto crítico, con procedimientos apropiados a una crítica argumentativa y analítica, dirigida a la comprensión del libro (ya sea visto como discurso literario, ideológico o historiográfico, o bien evaluado por su impacto en la cultura y en el sistema intelectual brasileño, etc.). Quiero aclarar que, a pesar de llamar *lectura* la teatralización de la obra de Euclides da Cunha hecha por José Celso Martinez Corrêa y por el Teatro Oficina, no se trata (por lo menos, no de un modo literal) de un texto de comentario, texto ese que, a veces, citaría la obra que discute o mencionaría las lecturas con las que está en desacuerdo o con las cuales concuerda, sustentándose por raciocinios lógicos, causales y persuasivos, orientados hacia ciertos fines a los que se desea llegar o hipótesis que se pretendan corroborar, en cuanto a la explicación de los contenidos y discursos presentados.

Esa característica aproximaría la teatralización de Zé Celso a una conferencia, generando posiblemente un teatro de poco interés artístico. Pero sería también posible que implicase un tipo de performance que tomase a la conferencia como género discursivo, rescatando solo ciertas características formales, articulándolas de modo inteligente y escénicamente expresivo con discusiones estéticas pertinentes al campo teatral (cuestionamiento del modelo dramático, experiencia de auto-exposición de los actores precisamente por medio de lo que ellos exponen, etc.). Sin embargo, yo afirmaré que *Os sertões* del Teatro Oficina no

¹¹ El proyecto está constituido por una serie de actividades culturales y de formación artística ofrecidas para jóvenes de poblaciones desfavorecidas. Esas actividades incluyen clases de música, teatro, acrobacia y capoeira, danza-lucha brasileña.



son, con relación a su estructura, un posible proyecto de teatro-conferencia ni, de modo explícito, un tipo cualquiera de teatro-crítica-literaria en el sentido estricto del término.

Os Sertões del Teatro Oficina no son tampoco una ficción, que, siguiendo el ejemplo de la película *Deus e o diabo na terra do sol*, dialoga con ciertos contenidos del libro de Euclides da Cunha, en un lenguaje artístico que se inspire en la utilizada por el autor (en que se refiere a los rasgos barrocos del cúmulo de elementos, de intensificación de estilo, de uso abundante de antítesis, etc.), constituyéndose, sin embargo, como una fábula enteramente independiente del relato presentado por Euclides da Cunha. El trabajo de Zé Celso Martínez Corrêa no es, de hecho, el de construir una ficción, al mismo tiempo inspirada en el libro y decididamente autónoma en relación a él. Tampoco es el de dramatizar apenas algunas situaciones específicas, recogidas a lo largo del libro por su potencial de conflicto, de modo que se pudiera enfatizar el choque directo entre personajes y las acciones individuales mostradas en su inmediato desarrollo temporal, generando como resultado una estructura discursiva fundamentalmente dialogada, propia del género dramático, teniendo en cuenta las obras teatrales escritas en la línea de una concepción ortodoxa de la dramaturgia.

Podríamos, al contrario de esa alternativa dramática, aproximar la lectura teatral de Zé Celso a la mera vocalización, a la elocución en voz alta de un texto cualquier para ciertos oyentes. Esa percepción del trabajo teatral de Oficina con *Os Sertões*, casi como la de una pura lectura en voz alta, se ve favorecida por el hecho de que, en muchos momentos, es el propio texto de Euclides da Cunha el que los espectadores oyen, en la medida en que es hablado o cantado a lo largo de los espectáculos del ciclo. Otras veces, el texto euclidiano sufre intervenciones específicas (inclusiones mayores o menores, substracciones y, aún más, cambio de estructura en prosa para la forma versificada, rítmica y musical que predomina en los guiones dramáticos). Aún así se sigue, prioritariamente, la línea del relato, de los cuadros, de las escenas y de los análisis del libro de Euclides da Cunha. Sin embargo, no se puede entrever, en la teatralización de Zé Celso y de su equipo, ninguna intención de neutralidad, de no intervención del horizonte cultural de los artistas-lectores sobre los sentidos de la obra leída. Vocalizar también es, en este



caso, posicionarse delante de lo que se vocaliza, delante de lo que ya se dice a propósito del texto vocalizado, delante y dentro de las realidades actuales posibles de asociarse a aspectos de lo que se afirma en ese texto. Vocalizar, por lo tanto, es también, comentar y criticar.

De hecho, al vocalizar el texto de Euclides e incorporarlo teatralmente, el elenco de Teatro Oficina no tiene pruritos en hender el texto, en mostrarse así mismo (sus visiones y posicionamientos) al lado de la obra original, como otro texto paralelo e intermediario en relación al primero; en contrapunto con el texto leído. Este último, recíprocamente, también es tomado como plataforma contrapuntística para que, por su vez, el texto u horizonte cultural de la lectura (horizonte constituido por los puntos de vista de los creadores del espectáculo) se extraña a sí mismo. Este segundo texto no es siempre -ni necesariamente- construido a lo largo de los montajes del ciclo de *Os Sertões*, por palabras y discursos que se suman al texto vocalizado. A pesar de que algunas veces se hace a partir de añadidos discursivos explícitos, se puede decir que el texto paralelo no se limita a tales inclusiones verbales, pudiendo asimismo ser percibido como una especie de resonancia, por medio de la cual se interponen insistentemente voces y perspectivas, que no son ni las del narrador del libro de 1902 ni las de los personajes ni de los sujetos a los cuales el autor les otorga voz en su obra. Esas otras voces (explícitas o no en enunciados de tipo verbal añadidos al texto vocalizado), esas perspectivas y horizontes por medio de los cuales se realiza la vocalización de la obra leída, se refieren a los propios componentes del equipo que teatraliza *Os Sertões*.

Sus visiones del mundo, perspectivas político-ideológicas y existenciales (constituidas por una cierta asociación entre solidaridad a los movimientos sociales, luchas relativas al espacio urbano, cuestionamiento de la institucionalización o mercantilización neo-liberal de las prácticas de producción teatral e impulsos libertarios en el campo personal), que llevan inevitablemente a ciertas correcciones críticas frente a los puntos de vista raciales y, supuestamente, científicos asumidos por Euclides, son aspectos constituyentes de ese texto paralelo que aparece en el mismo acto de vocalizar el anterior. Ese texto, que con cierta libertad podemos llamar *en perspectiva* con relación al discurso euclidiano, se revela -además de los



incrementos verbales (importantes en cantidad y en su factura semántica)- por las actitudes corporales de los actores, por el tono de la vocalización propuesta en cada momento, por las imágenes proyectadas, por la musicalidad y por los movimientos colectivos de los intérpretes en el espacio escénico.

Pero, es preciso insistir en que, si el horizonte cultural de los realizadores aparece como visión crítica sobre las posiciones euclidianas, ocurre también que la mirada crítica de los actores-vocalizadores se dirige a sí misma. Ejemplos de eso son los momentos en que los artistas, por medio de las posturas físicas y de las intenciones del sentido asumidas por la propia elocución teatral, parecen, irónicamente, identificarse a sí mismos y a los espectadores con los que Euclides de la Cunha llama de *mestizos del litoral*. Estos, según el autor de *Os Sertões*, son aquellos que, en el cuadro social diseñado en Brasil desde el período colonial, vivirían parasitariamente de los principios civilizatorios de Europa y, por eso, serían responsables directa o indirectamente del desconocimiento y abandono del interior, de la incompreensión en relación a las poblaciones sertanejas y hasta de la masacre efectuada en Canudos. El gesto de los actores de colocarse como paulistas (que para Euclides no serían nada más que los nacidos en São Paulo, sino las poblaciones de los centros hegemónicos del país, localizados principalmente en el sureste del país), como los *bandeirantes*¹² o como los mestizos del litoral, ese gesto, en fin, se constituye, en términos de actitud corporal y vocal, como postura irónica y crítica frente a los sectores de las elites políticas o culturales del país. Pero los actores no se excluyen de lo que critican. Sarcásticos, se ríen también de sí mismos, aproximándose, parcialmente, a esas elites que critican, para, de ese modo, ejercer mejor la crítica y la ironía en ciertos momentos.

Otras veces (posiblemente la mayoría), el segundo texto, constituido como intervención insistente del horizonte cultural de los propios realizadores teatrales establece y consolida, en una especie de discurso indirecto libre actoral, los helos, de identificación y de solidaridad que, de modo nuclear, mueven el propio proyecto de teatralización de *Os sertões*. Esos helos jubilosamente tejidos y casi que ostentados como opciones político-culturales preferenciales son los que aproximan

¹² *Bandeirantes* era el nombre dado, en el período colonial, a los hombres principalmente de São Paulo, que seguían en misión de remoción de tierra y población del interior de Brasil, buscando metales preciosos e intentando esclavizar a los indígenas.



los intérpretes y el equipo de Oficina, no en relación a los mestizos del litoral o a los *bandeirantes* del pasado, sino a los mestizos del interior, a los *sertanejos* y a los seguidores de Antônio Conselheiro.

Pero, evidentemente, no se trata, en el trabajo de Teatro Oficina, de retomar un proyecto de tenor nacional-populista como el que movió a algunas iniciativas artísticas del país a inicios de los años 1960 (a ejemplo del Teatro de Arena, del cine nuevo y de los centros Populares de Cultura, los CPCs, de la Unión Nacional de Estudiantes, UNE). Tampoco se trata de cualquier esfuerzo de representación totalizadora y sintética de la formación social y política brasileña (inclusive por el inquietante sesgo de la estética del hambre que un Glauber Rocha opuso a cualquier dictamen puramente realista o de confirmación de las expectativas habituales de los espectadores). El proyecto del Teatro Oficina con *Os sertões* no se asocia a la esperanza de los intelectuales de sentirse *pueblo*, por medio de la imagen de lo que llamaban, a inicios de los años 1960, de *hombre brasileño*, imagen con la cual los artistas del periodo pueblan sus obras. A través de la solidaridad en relación a los *sertanejos* de Antônio Conselheiro, de la identificación con aquel grupo socialmente oprimido, desprovisto de recursos materiales, pero resistente y dispuesto al enfrentamiento y a la lucha, José Celso Martínez Corrêa y su equipo se dirigen antes que nada a una discusión del propio teatro y de las ideologías que conducen a las prácticas artísticas y culturales contemporáneas a un marcado liberalismo político-económico en las concepciones de arte y sus relaciones con el mercado y el público. Diría, inclusive, que, el hecho de hender el texto de Euclides es usado como instrumento para, a su vez, hender (cuestionar, transformar) el texto paralelo, constituido por el contexto u horizonte cultural en que el elenco está inevitablemente inserto, horizonte de los artistas urbanos que viven problemas distintos y límites de visión diferentes de aquellos experimentados, ya sea por los *sertanejos* de Canudos (en su aislamiento geográfico y cultural descrito por Euclides da Cunha), como por un intelectual que, como Euclides, vivió a fines del siglo XIX bajo fuerte influencia del positivismo científico y de tesis evolucionistas raciales que pretendían explicar la sociedad.



Entonces, a pesar de no constituirse preponderantemente como un metatexto argumentativo y de no asemejarse a un tono de conferencia como opción escénica -más o menos ingenua o sofisticada en términos estéticos-, la alegre vocalización del texto de Euclides da Cunha por los risueños y pícaros actores y actrices del Teatro Oficina¹³ es también un marcado ejercicio de reflexión crítica, definido por un fuerte tenor auto-reflexivo, y constituido más como vocalidad y como rítmica que como un discurso lógico-argumentativo. Ese último, sin embargo, no está totalmente excluido, una vez que pueden desprenderse de los espectáculos ciertos planos argumentativos plurales, pero coordinados entre sí, a favor, por ejemplo, de ideas libertarias, colectivistas, anti-opresivas en el campo y en la ciudad. Pero, a título de ejemplo de los procedimientos priorizados, basta recordar que los contenidos fuertemente descriptivos de la presentación científica desarrollados en la primera parte del libro (i.e., *A terra*) con respecto de aspectos climáticos, de la vegetación, de la topografía, etc., son casi que enteramente vocalizados de modo coral por el numeroso elenco del Teatro Oficina, recibiendo un tratamiento escénico que enfatiza el abordaje rítmico y coreográfico. Puede verificarse también, en los otros montajes del ciclo *Os sertões*, que ciertas partes del libro son musicalizadas y cantadas. De hecho, son intensamente explorados, de modo general en los espectáculos del ciclo, el ritmo, y la métrica de los versos incluidos en la prosa euclidiana¹⁴

Esa rítmica no es apenas vocalización y canto. También es danza, efectuada por pasos dados en el suelo, por pulsos e impulsos multi-direccionados, por los tensos o bien apenas dulces trazos coreográficos en el espacio. En el espectáculo relativo a la primera parte del libro (*A terra*), los actores utilizan inmensas telas de varios colores, cauchos o mangueras por donde corre el agua, tierra y barro. Ellos

¹³ Me refiero, con el adjetivo pícaros, a la sensación de que los intérpretes parecen jugar todo el tiempo, sensualmente, disfrutando del juego de fingimientos, ambivalencias y equivocidades: por un lado, incorporación de personajes, aproximación en relación al narrador y sus visiones de los hechos relatados; por otro lado, distanciamientos sucesivos, más o menos irónicos, frente a los relatos, descripciones, personajes, situaciones y conclusiones presentadas por en todo momento, por la risa y por interposición de sentidos sexuales, cualquier prioridad del discurso serio, científico, de puro entendimiento lógico de las realidades mencionadas.

¹⁴ El poeta brasileño Augusto de Campos examinó los versos que pueden ser destacados dentro de la prosa euclidiana de *Os sertões*, en ensayo publicado en conjunto con estudio de Haroldo de Campos sobre la misma obra (Augusto Campos; Haroldo Campos, *Os sertões dos Campos - duas vezes Euclides*; Rio de Janeiro, Livraria Sette Letras, 1997).



mismo se transforman en los ambientes, en las condiciones hidrográficas y atmosféricas a las que aluden e instauran en su juego escénico (rítmico, melódico, coreográfico). Pero ellos apenas manipulan (como sujetos de la acción) esos materiales (telas, agua, tierra), ya que esos últimos están supuestamente restringidos a la condición de objetos de la acción (artística e intelectual) de los primeros, sirviendo pura o prioritariamente a diseños representacionales (como elementos de un vocabulario teatral accionado para reconstruir miméticamente aspectos y situaciones a los que se refiere el texto escenificado).

Es diferente de eso lo que vemos. En los flujos y trazos multidireccionales de su movimiento colectivo (coreográfico) en el espacio, los actores y actrices redefinen parcialmente, por un lado, los límites de sujeto y objeto entre ellos y, por otro, los materiales con que se relacionan. La sensación del espectador es que esos materiales (a ejemplo de las grandes telas que se mueven) evolucionan por sí mismos, danzan, ocupan el espacio, se potencializan en fuerzas. Las inmensas telas de distintos colores -en cierto momento, estiradas en todo el espacio escénico- producen viento con sus movimientos, hasta que ya no importe y casi no sea posible distinguir, a cierta altura de la representación, si son o no los intérpretes quienes accionan esos movimientos de las telas, generando, por la vibración de los mismos, los flujos del aire. Parece, al contrario, que son ellos mismos, los actores y actrices, quienes son accionados, provocados, movidos por aquellos movimientos (ondas cinésicas sin dueño; flujos que, una vez instalados, siguen por sí mismos en una reproducción de intensidades libres y sin origen con respecto a cualquier núcleo individual de subjetividad, intencionalidad y conciencia de algún sujeto determinado).

Es ejemplar a propósito de los procedimientos escénicos más generales de la teatralización de *Os sertões*, la configuración escénica de las plantas y raíces que Euclides da Cunha llama de sociales, es decir, las que enfrentan colectivamente las adversidades climáticas de las sequías. Euclides afirma con respecto a dichas plantas que "se unen íntimamente abrazadas" y que "se disciplinan, se congregan, se reclutan". Al respecto también señala que:



(...) estrechamente solidarias a sus raíces, en el subsuelo, en apretada trama, retienen las tierras que se desagregan y forman, al cabo, en un largo esfuerzo, el suelo arable en que nacen, venciendo, por la capilaridad del inextricable tejido de radículas enredadas en mallas numerosas, la succión insaciable de los extractos y de las arenas. Y viven. Viven es el término -porque hay, en el hecho, un trazo superior a la pasividad de la evolución vegetativa.¹⁵

Para concretizar en escena esas imágenes, en determinado momento del primer espectáculo del ciclo, el elenco utiliza una inmensa cinta de elástico que va entrelazándose por el espacio escénico, formando una red y envolviendo, en un inmenso juego reticular, a los actores y a los espectadores que dejaron sus lugares en las gradas, en medio del canto y de la danza con los cuales el elenco despliega sensualmente la elocución del texto euclidiano. Este juego, que ya no parece, a partir de cierta etapa de su desarrollo, un puro objeto de manipulación por parte de sujetos individuales determinados, se configura como fuerza rizomática que absorbe a los actores y a los espectadores, mezclándose con sus cuerpos, haciendo de ellos meros puntos de apoyo para la tésitura del rizoma, de la danza y del halo del enorme grupo de personas envueltas por la cinta elástica en toda la extensión del escenario-pista, en la "capilaridad del inextricable tejido de radículas enredadas en mallas numerosas"¹⁶.

En otro momento, la tierra es el material constituido por el barro y también es el cuerpo embarrado de la actriz (Luciana Domschke) que se hace tierra, siendo llamada de tierra, como así también el cuerpo desnudo del actor-indio-también-tierra (Fioravante Almeida), igualmente cubierto de barro. Los intérpretes, en su vocalización y corporalización de *Os sertões*, se convierten en cuerpos-tierra, cuerpos-ríos, cuerpos-vientos, cuerpos-catingas, cuerpos-ambientes-resequidos,

¹⁵ Euclides da Cunha, *Os sertões*, ed. y notas de Leopoldo M. Bernucci; São Paulo, Ateliê Editorial, 2001, p. 122. Ndt: Todas las citas del libro de Euclides da Cunha y de los guiones dramáticos del Teatro Oficina serán presentados aquí ya traducidos para el español.

¹⁶ Es curioso pensar cómo esa imagen del propio Euclides parece adecuada a la noción de rizoma como trabajada en el texto de apertura de *Mil mesetas* (Gilles Deleuze; Félix Guattari "Introdução: Rizoma"; in: *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol.1, trad. de Aurélio Guerra Neto y Célia Pinto Costa; Rio de Janeiro, Editora 34, 1995; p.11-37). En este texto, ciertos principios como el de la conexión, el de heterogeneidad, el de multiplicidad definen el agenciamiento rizomático como lo que extrapola el ámbito de lo que es comandado por la intencionalidad y por el sujeto individual, rompiendo también la unidad de significados y los puntos fijos que puedan funcionar como centros determinados de referencia. El rizoma es línea de fuga, que desterritorializa la centralización subjetiva y la unidad del significado. El punto en el rizoma nunca es fijo o idéntico a sí propio. Nunca es actualidad temporal determinable. Es siempre instante de paso en el movimiento del múltiplo.



cuerpos-plantas, cuerpos-puntos-en-red, en el movimiento continuo de sus evoluciones vocalizadoras y danzantes, amorosas y eróticas por el espacio de Teatro Oficina.

Las transmutaciones climáticas (atmosféricas, luminosas, energéticas) vividas por los actores y actrices –operadas, instauradas por ellos mismos junto a los músicos que tocan en vivo, a los iluminadores y operadores de luz, como así también junto a los responsables por las imágenes de video y proyecciones realizadas en los espectáculos –son transmutaciones musicalmente dadas por la vocalización, por la rítmica general del montaje (como luz, imagen, movimiento), por la libre coreografía desarrollada por el elenco y acompañado por el equipo. Elenco y equipo estos que lidian con el texto de Euclides da Cunha como *partner* (colega de juego), más de que como rígida partitura (señalamiento anticipado de ese juego).

Pero las transmutaciones (traducciones o translaciones) de las situaciones, contenidos referenciales y formas discursivas del libro de Euclides da Cunha en ritmos escénicos, en intensidades corporales, en vibraciones teatrales accionadas en el espacio del Teatro Oficina son también procedimientos por los cuales las posiciones y visiones del mundo asumidas en el texto, y por el texto euclidiano, son destacadas, iluminadas no solo por esa rítmica general (colectivizante, rizomática) de la escena, sino también por la crítica vocal, corporal y coreográfica con que la rítmica se ejerce. Esa dimensión de crítica que se ejerce como rítmica o de una rítmica que se vuelve crítica, todavía más que el montaje de *A terra*, resulta clara en los dos espectáculos (*O homem I* y *O homem II*) que teatralizan la segunda parte de la obra. De hecho, las explicaciones raciales ahí desdobladas se señalan como posiciones euclidianas específicas, de las cuales inequívocamente se alejan los actores. También se destaca, en el espectáculo, a través de la vibración o vitalidad que puede repentina y sorprendentemente manifestar, aunque de modo general se muestre propenso a la falta de vigor y de energía), la admiración que el autor siente por el sertanejo, ya que, para Euclides, este es, “antes que todo, un fuerte”.



Las posiciones textuales (perspectivas y contenidos expresos en el texto) reciben tanto la adhesión solidaria, como el cuestionamiento o la ironía de parte del equipo del Teatro Oficina, que también se coloca en jaque en el interior del juego crítico, rítmico, de visiones confrontadas (las de Euclides, las de los artistas del Teatro Oficina, las otras que se insinúan o a las cuales se recurre explícitamente a lo largo del espectáculo, por medio de una clara citación o de una breve alusión a otros discursos).

Así, el equipo rechaza para sí mismo cualquier posición de neutralidad o de inmunidad en relación a lo que afecta el objeto, o de superioridad jerárquica (científica o hermenéutica) frente a ese objeto (el libro de Euclides da Cunha y sus análisis del Brasil como formación étnica y social, formación esta cuyo problemas se habrían expresado de manera especialmente dramática en la Guerra de Canudos) o frente a las perspectivas intelectuales del autor de *Os sertões* (con respecto de Brasil, de la racionalidad política, de la instituciones republicanas, de las relaciones entre los centros hegemónicos y las regiones del territorio nacional empobrecidas y abandonadas del Estado). Posición (punto de vista, lugar asumido, intención, dirección intelectual) y movilidad (nomadismo, devenir, multi-direccionalidad temporal, experimentación artística de la atenuación de los límites de las subjetividades individuales, desconstrucción de la dicotomía entre sujeto y objeto como parámetro de la relación de conocimiento de hombre con el mundo): ni una sola en particular ni, simplemente, la otra. No es en vano que nos usemos ahora una frase sin verbo (repito: ni una sola en particular ni, simplemente, la otra.), sin destacarse ni asumir la posición central concedidos a la acción como extroversión del sujeto (también auto-centrado), sin cualquier otro tipo de jerarquización de la intencionalidad de ese sujeto auto-consciente en dirección a un objeto. Posición y movilidad como elementos simultáneos, inter-agentes e inter-comunicantes (sin límites de identidad o de significación enteramente fijados): he aquí lo que se explora como principio y como operador artístico e intelectual básico en los varios montajes del ciclo de *Os sertões* del Teatro Oficina y de Zé Celso Martinez Corrêa.



3. Me gustaría, ahora concentrarme principalmente sobre el espectáculo *A luta II*, para investigar brevemente las concepciones y los presupuestos del director y de la compañía paulista con respecto del teatro. También pretendo analizar, aun superficialmente, algunos de los modos en que, en el ciclo *Os sertões*, la teatralidad es cuestionada, en asociación auto-reflexiva con algunos aspectos técnicos del hecho teatral (intensidad mayor o menor, representación más externa y abierta o más contenida e interiorizada, actuación individual o de coral, etc.), como también en asociación con aspectos políticos, sociales y éticos que permean la realización dramática y escénica.

Es preciso aclarar que el espectáculo *A luta II* escenifica la parte del relato euclidiano correspondiente a la cuarta y última expedición del Ejército Nacional contra los fieles de Antônio Conselheiro sitiados en el Campamento de Canudos. Las tres primeras expediciones militares fracasadas en su intuito de reprimir al grupo de *canudenses* (los que viven en Canudos) son representadas en *A luta II*, obra que termina mostrando la espantosa derrota sufrida por las tropas al mando de Moreira César, conocido y respetado líder militar, que muere en la batalla contra los seguidores de Antônio Conselheiro. Como se representa en el prólogo de *A luta II*, ya mencionado aquí, realizado en el exterior del teatro, fue intenso el impacto que esa derrota tuvo sobre la opinión pública nacional y, en especial, la de las grandes capitales. Eso lleva al gobierno a organizar la Cuarta Expedición liderada por Artur Oscar. Esa expedición también estaba sufriendo numerosos fracasos en las batallas sucesivas, con gran cantidad de oficiales y soldados heridos y muertos, por lo cual se necesitaron refuerzos definitivos en términos de recursos y de estrategias. De hecho, las dificultades enfrentadas hicieron que Prudente de Moraes, el presidente de la República, determinase la organización de lo que se conoció como División salvadora, dirigida por el propio Ministro de Guerra, el Mariscal Carlos Machado de Bittencourt. Fue justo en ese momento final de la Guerra de Canudos, que el escritor Euclides da Cunha acompañó al Ejército como agregado de prensa. Las impresiones del escritor fueron inicialmente registradas en su cuaderno de viaje y también en los reportajes que envió para el periódico *O Estado de São Paulo*¹⁷.

¹⁷ Las observaciones iniciales del autor aparecerán en el siguiente libro: Euclides da Cunha, *Caderneta de Campo*, ed. y notas de Olímpio de Souza Andrade; São Paulo, Editora Cultrix, 1975. El otro volumen



El segundo acto de *A luta II* se inicia con la representación del momento en que el presidente Prudente de Moraes (interpretado por el actor Rodolfo Dias Paes) decidirá formar la División Salvadora al comando del Mariscal Bittencourt (el actor Auri Porto). Los espectadores, luego de volver a sus lugares después del intervalo ocurrido en la mitad del espectáculo, comienzan a ver en las pantallas la imagen que es captada dentro de uno de los entresijos, en el que una cortina blanca impide la visión directa del espacio por parte de los espectadores. Ahí adentro, el actor que representará al presidente de Moraes está siendo preparado para el discurso oficial. La preparación se da de modo deliberadamente anacrónico en relación al momento (final del siglo XIX), en que se dieron los hechos históricos ahora teatralizados. Esa preparación simula, de forma paródica y burlesca, los instantes que anticipan a una transmisión televisiva en vivo, fenómeno solo conocido en una cuadra avanzada del siglo XX. En el guión, el primer cuadro del noveno acto tiene, brechtianamente, por título: "Sobre cómo la amenaza de Canudos se expande y sobre cómo organizar la expedición del General Arthur Oscar, Prudente se prepara". Luego después del título, aparece, en el guion, la siguiente parte didascálica:

Presidente Prudente leyendo el texto del *briefing* preparado por su *ghost writer*. Conoce la pauta y la estudia mientras va siendo preparado en la intimidad por Doña Adelaide, por Maquillador, Camarero y Peluquero, etc. para el acto oficial. La escena se va montando; el Presidente está listo; la luz va creando el ambiente y, de repente, sin que se perciba, ya se está en pleno espectáculo de la nominación del comandante General de la Guerra de Canudos¹⁸.

es el que reúne los reportajes hechos por el escritor y ya fue mencionado en nota anterior (Euclides da Cunha, *Diário de uma expedição*, org. Walnice Nogueira Galvão; São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2000). Al lado del libro principal de Euclides da Cunha sobre la Guerra de Canudos, esas otras dos publicaciones también fueron importantes fuentes para la investigación dramática realizada por el equipo del Teatro Oficina.

¹⁸ Las citas de los guiones fueron extraídas de los textos digitalizados, que, como archivos digitales, me fueron enviados inicialmente por Tommy Pietra, uno de los integrantes del equipo de dramaturgia, a quien agradezco la gentileza de poner siempre a disposición los materiales necesarios para mi investigación sobre las creaciones del Teatro Oficina. Como las obras no fueron publicadas, ni las consulté como documentos impresos o disponibles en bibliotecas y archivos públicos, yo no haré indicación ni de volumen y ni de página, sino apenas mencionaré, en el cuerpo del texto, el cuadro o el acto en que aparece la citación, para facilitar su futura localización por algún eventual investigador interesado.



Como ya he dicho, la escena prescrita por la didascálica citada es transmitida exclusivamente por imágenes proyectadas en las pantallas y por la voz captada por los micrófonos. La escena se da enteramente en *off*. Nada se agrega ni se oye a partir de las acciones llevadas a cabo en el espacio escénico visible. La parte didascálica especifica los elementos y la construcción de la teatralidad y del espectáculo de los actos vinculados al poder político. Ese mismo tipo de dimensión espectacular, en sus procedimientos, su semántica y sus efectos políticos, como así también su uso a favor de los aparatos de estado totalitarios con el objetivo de controlar y de manipular las poblaciones, son temas que ya fueron estudiados en el célebre libro de Guy Debord¹⁹, que es referido en algunos momentos de los guiones de *Os sertões* del Teatro Oficina. Hay, entonces, una conciencia de Zé Celso Martínez Corrêa, compartida por su equipo, con respecto a una teatralidad del orden y del poder, teatralidad dotada de un carácter espectacular específico asociado al sometimiento de los individuos y de los grupos humanos, a la alienación de los pueblos por las clases dirigentes y dominantes.

Después de un tiempo dedicado a los momentos preparatorios del pronunciamiento, la tela blanca que cierra el entrepiso se va abrir y el actor que representa al presidente de Moraes, vistiendo un elegante terno negro, va a hablar directamente al público desde el balcón. La escena es ritualizada por la música introductoria, por la atmósfera pomposa, por la actuación intencionalmente acartonada y, asimismo, por los otros signos visuales que ayudan a definir el carácter altivo de la ceremonia oficial, que está siendo captada en vivo por las cámaras. Lo que se expresa materialmente en la escena, junto a muchas otras de tenor igualmente metalingüístico, es la concepción de que la teatralidad no es única ni está internamente unificada, sino que es, ante todo, prismática, diversificada, en la medida en que, para servir a propósitos distintos, echa mano de procedimientos concretos y diferenciados. La teatralidad del poder es identificada aquí con altivez, con elocución impostada, con la postura envarada y artificialmente erecta del personaje que pronuncia la alocución. Es una teatralidad que, al pretender carecer de lagunas, demanda una elocución sin fisuras internas, sin espacio para los flujos

¹⁹ Guy de Debord, *A sociedade do espetáculo*, trad. Estela dos Santos Abreu; Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.



subjetivos no preparados, no armados previamente. La teatralidad del poder es, entonces, apriorística en sus principios y procedimientos. Es exhibición del control ejercido anticipadamente sobre el acaso y es, también, producción de control sobre la recepción y sobre los receptores. Es la construcción pre-moldeada en su totalidad artificial y construida, que se requiere, pero, también expresión verdadera, por medio de la omisión de los momentos preparatorios. Recuerde que la cortina solo se abre después del Presidente está *listo* para el "espectáculo de la nominación", como dice la didascálica. Las acciones privadas del presidente son captadas y difundidas por las cámaras, en una especie de invasión ilegal, en *off*, de aquello que estaría, en principio, reservado al secreto de Estado, para que el pronunciamiento elaborado se diera, posteriormente, como expresión verbal natural y verdadera.

Lo que el personaje anuncia como discurso presidencial es lo siguiente:

Yo, presidente de la República del Brasil,
No busco formar una otra expedición,
pues la Cuarta está dentro de Canudos,
necesitando de refuerzo, lanzas y escudos.
Entonces, la Presidencia decidió enviar,
no solamente una Salvadora División:
agrupando a los últimos batallones dispersos por los Estados de la
Unión, sino, principalmente, a un Comando General a la altura de Iso
acontecimientos, para controlar la situación.
En lugar de la opción por la Garra, Raza, Violencia, Euforia,
opta por la sabiduría,
la técnica de la revolución, no del atraso,
sino la del medio plazo.
Por eso, nombro para dar fin a este conflicto planteado,
al propio Secretario de Estado de los Negocios de la Guerra:
el Mariscal Carlos Machado de Bittencourt.

Después de esa réplica dirigida, de modo amplio y general, a la audiencia, el guión dramático incluye la siguiente didascálica:

la computadora, se levanta, mira al público aunque desinteresado de los aplausos; Prudente pasa una *laptop* al Mariscal, lo saluda. El Estado Mayor y los soldados lo aplauden y hacen que el público aplauda con entusiasmo.

¿Qué escena se construye? El Mariscal no es consultado y desprecia los aplausos recibidos. ¿Por qué razón? ¿Por ser un sujeto reservado, maduro, que no tiene necesidad de las adulaciones y de las manifestaciones de aprecio mundanas y



superficiales? No se trata exactamente de eso. El Mariscal es, ante todo, construido por la dramaturgia y por el intérprete, como un sujeto cerrado en sus convicciones, en su férrea disciplina militar. Es mostrado también como un hombre profundo, auténtico en sus valores y en sus principios. Por eso, él desprecia las adulaciones y prefiere ir siempre directo al asunto y a las tareas que deben ser realizadas. Está delante de la computadora en su mesa de trabajo. Pero ganará una *laptop* para poder desplazarse por el frente de la batalla y hacer allá, en el propio lugar de los acontecimientos, sus planos estratégicos, provisto debidamente de los instrumentos modernos de que se pueda disponer para escribir el guión anticipado de las acciones bélicas.

Hay, en esa escena, una ironía en relación a los signos de la hipermodernidad capitalista contemporánea. Sin embargo, no hay discursos de negación de ningún tipo de aparato tecnológico en defensa ya sea de una vida percibida como más auténtica y libre de los efectos de la dominación ejercida por el capital, ya sea de una teatralidad supuestamente pura y no contaminada por los recursos no genuinamente teatrales. Recuérdese aquí, y apenas al pasar, que lo que se acostumbra a tomar como genuina y ontológicamente teatral tiende a ser un conjunto de prácticas y concepciones que se centra exclusivamente en la relación directa y no mediada entre actores y espectadores, verificada en el presente del evento que los reúne. No existe la perspectiva de una supuesta pureza teatral en el trabajo de Oficina. Al contrario, todos los recursos tecnológicos del sonido y de la imagen utilizados en los espectáculos de la compañía, son, muchas veces, transmitidos en vivo por internet en algunas de sus exhibiciones. Frecuentemente, los actores utilizan micrófonos y la voz es amplificada. En muchos momentos la voz en *off* es oída apenas por las cajas de sonido, mientras el intérprete, visto en escena, no hace uso de ningún tipo de emisión vocal en el momento en que actúa. Lo que parece ser característico en el uso de los variados recursos técnicos de la compañía paulista es que estos están en función de la particular teatralidad abierta, popular, carnavalesca, política, que las experimentaciones de la compañía Oficina quieren convertir en una teatralidad de multitud²⁰. Quiere decir, los recursos

²⁰ Antônio Negri y Michael Hardt, en el libro *Multidão* escrito en conjunto por los dos autores, llaman la atención sobre la diferencia de noción de multitud, como concepto operacional para la formación de



tecnológicos, a pesar de ser muy utilizados, no son valorizados en sí mismos, no son objetos de nuevos procesos de mitificación de la mercadería, de nuevos modos de fetichismo de la supuesta forma artística *up to date*, a partir de paradigmas dictados por los propios medios de una híper-modernidad técnica de la vida contemporánea. Se trata más de una apropiación creativa, desautorizada y libre, de que de un uso ingenuo, acrítico o sumiso de las tecnologías disponibles.

Es curioso el raciocinio dicotómico que la dramaturgia coloca en boca del presidente Prudente de Moraes, pues, la oposición al "garra, raza, euforia", por un lado, y, por otro lado, a la técnica y la racionalidad parece expresar una reflexión metateatral, y no meramente, una mera referencia al contenido interno de la ficción y de la narrativa escenificada. La auto-reflexión del propio teatro también tiene un carácter de indagación político-cultural sobre el sentido de la actuación. Hablar de hacer algo *en la garra y en la raza* es, de acuerdo con el uso corriente de la lengua portuguesa en Brasil, una forma connotativa de decir que algo es hecho de manera espontánea, no racionalizada, no preparada teniendo por base la energía vital y la voluntad inmediata del agente, sin que se disponga de recursos materiales o de planificaciones anteriores. Hacer algo *en la garra y en la raza* es depender fundamentalmente de los propios deseos del sujeto y de los objetivos o principios éticos y vitales que mueven la acción. Al contrario del discurso del Presidente y al revés de lo que el personaje dice, se hace, en la escena y en la obra, casi una defensa de las prácticas del Teatro Oficina. Prácticas esas que valorizan tipos de procedimientos de actuación y de construcción escénica que se organizan fundamentalmente a partir de las propias subjetividades de los actores y actrices, de sus visiones del mundo, de sus percepciones de la realidad, de sus eventuales limitaciones técnicas o de otros tipos, de sus deseos e ideas colectivas con respecto a la vida, en sociedad y en la función, que puede tener el teatro. Se enfatizan, en el trabajo, las metodologías y procedimientos teatrales que se producen en el interior de la convivencia artística de los creadores, en la experiencia de aspectos comunes

colectividades de resistencia política en el contexto contemporáneo en relación a categorías modernas como pueblo, clase operaria y otras, que fueron importantes en momentos cruciales de las luchas políticas en el siglo XX. La idea de multitud se relaciona con la articulación de deseos y necesidades comunes, sin la creación y la imposición de esquemas generales, de identificaciones orgánicas y unificadoras, y sin la exclusión de las múltiples diferencias y singularidades (Michael Hardt e Antônio Negri *Multidão*, trad. Clóvis Marques; Rio de Janeiro, Record, 2005).



a las múltiples singularidades subjetivas, a las perspectivas plurales que se conjugan en el proceso de creación.

De ese modo, no se adoptan principios *a priori* con respecto a la buena actuación escénica o al buen teatro. Los consensos fáciles y no cuestionados con respecto de lo que se constituye el profesionalismo y la supuesta cualidad técnica del trabajo teatral son desestabilizados en pro de la construcción de nuevas plataformas de entendimiento para la acción artística profesional, a partir de las prácticas colectivas en que se inserte. Prácticas estas que, en el caso del Teatro Oficina, son frecuentemente criticadas por quienes adoptan la perspectiva de valorización excesiva de la técnica individual del actor y del llamado profesionalismo artístico, que se revela en el supuesto buen acabado de los espectáculos comerciales y en ciertos patrones más o menos convencionales y consensuales con respecto de la calidad requerida a los productos teatrales vendidos al público en el mercado cultural. Prácticas y concepciones estas que, por lo tanto, no son de ningún modo priorizadas por el Teatro Oficina, que los cuestiona como propios del contexto neo-liberal y burgués de la producción teatral profesional en nuestros días.

Pero no piense con eso que no hay fuertes exigencias y desafíos hechos al elenco de espectáculos como los del ciclo *Os sertões*. No se trata, de ningún modo, de valorizar cualquier espontaneidad, como tampoco se adopta una postura anti-intelectualista, ni de rechazo a la conciencia cada vez más apurada en relación a las metodologías y a los procedimientos técnicos específicos a ser producidos y dominados colectivamente, aunque siempre a partir de las necesidades artísticas, políticas y existenciales singulares que mueven cada proyecto en que se está involucrado. La construcción y la adopción de procedimientos específicos y de modos particulares de actuación tienen que ver, entonces, con las actitudes políticas y existenciales adoptadas, con las formas de sentir individuales y colectivas, con los modos de producción de subjetividad experimentados, con la producción de ámbitos diferenciados de pertenencia.

En otra escena de tenor auto-reflexivo, todavía en la parte inicial de *A luta II*, vemos a la actriz Camila Mota representando a un personaje llamado Cabo Stanislavki (alusión al mismo tiempo jocosa y admirativa al maestro ruso del teatro moderno). La actriz viste una ropa militar de camuflaje para batallas en la selva. En



su actuación, firme y convincente, la actriz –con la postura y la seriedad de una militante de izquierda o de una líder guerrillera (más que simplemente con comportamiento y disciplina de un soldado del Ejército Nacional), en un tono de crítica y exhortación, y en una réplica bellamente cantada, explícita, de un modo claro y directo, ciertas censuras y observaciones para los soldados en el interior del contexto ficcional, refiriéndose también, en otro nivel de enunciación, a los propios artistas del Teatro Oficina y a los espectadores del ciclo *Os sertões* en lo que atañe a la gravedad de la experiencia de realización y de recepción artística en la cual están todos insertos en ese preciso momento:

No se tiene ejército; si tiene está enfermo
Ni compañía, en la significación real del término
No vale nada
Esa gente amontonada
Con escopeta.
Más vale una dirección
Una línea continua de acción
Una técnica, una táctica
Encontrada por nosotros mismos en la práctica
Democrática, con un Estado-mayor
Planeando quehaceres, guiones de memoria
Totalidad inspirada en vivo
Acción de un súper objetivo
Órganos sin órganos
De operaciones militares para el acto,
De Te-Acto.

Es de notarse que, por más fragmentaria que sea la estructura general de los espectáculos, por más que el procedimiento de construcción dramaturgica de las escenas sea el de yuxtaposición de múltiples referencias y el de asociación libre de ideas, en todo momento se busca, aún así, una cierta continuidad (“una línea continua de acción”) y una totalidad, aunque se trate de una totalidad particular, la que es “inspirada en vivo”, la que implica tanto en la acción de un “súper objetivo” naturalista y stanislavskiano, en cuanto al “cuerpo sin órganos”, de que habló Artaud²¹ y que fue pensado y teorizado libremente por Deleuze y Guattari²² en algunos de sus textos escritos en conjunto. Hay, entonces un sentido de disciplina,

²¹Antonin Artaud, “Pour en Finir avec le jugement de Dieu”, en Évelyne Grassman (ed.) *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2004; p. 1639-1654.

²²Gilles Deleuze; Felix Guattari, “Como criar para si um corpo sem órgãos”, trad. de Aurélio Guerra Neto, en *Mil mesetas*, ob.cit.; p.9-29.



de organización, de programación de acciones para la realización del acto teatral percibido como acto riguroso en la vida. La idea del te-acto viene de las prácticas escénicas de carácter performático desarrolladas por Zé Celso y por los actores con quienes está relacionado desde fines de los años 1960 e inicios de los años 1970. Con este nombre (te-acto), el director se refería, en la ocasión, a un teatro que tenía características de evento improvisado, de *happening*, y que buscaba, en primer lugar, enfatizar la relación directa entre los actores (o actuadores) y, por otro lado, los observadores-participantes de la realización artístico-teatral, en el interior de experiencias en las cuales las fronteras entre el arte y la vida se tornaban cada vez más tenues y porosas²³.

Las referencias musicales en los guiones de *Os sertões* son numerosas. De hecho, el trabajo sonoro-musical es intenso y permanente en las obras. Aparece tanto en las elocuciones cantadas individualmente y en coro, como en la participación de los instrumentistas, que hacen intervenciones musicales en todo momento. En la continuidad del segundo acto de *A luta II*, un poco después de la escena de nombramiento del Mariscal Bittencourt para dirigir la División Salvadora, acompañamos la representación del momento en que el navío, que viene de Rio de Janeiro y trae a Euclides da Cunha y a algunos de los soldados liderados por el Mariscal Bittencourt, ancla en el puerto de la ciudad de Salvador, en el Estado de Bahía. De allí los batallones de la División Salvadora seguirán en tren y rumbo hacia la ciudad de Monte Santo, desde la cual marcharán, en el momento adecuado, hacia el frente de batalla, en las proximidades de la pequeña ciudad de Canudos.

Una de las localidades por donde pasa la tropa es la ciudad de Queimadas. Hay un cuadro en la obra titulado *Introdução forte do trenzinho caipira para Queimadas*, que se inicia con un personaje colectivo, llamado en el texto dramático de Coro Villa-Lobos de La División Salvadora. La réplica coral que se presenta bajo esa rúbrica es una referencia múltiple. Hace mención principalmente en términos rítmico-poéticos, al poema *Trem de ferro* del poeta modernista brasileño Manoel Bandeira; a la composición conocida como *Trenzinho Caipira*, que integra la obra titulada *Bachianas Brasileñas Nº 2*, del compositor Heitor Villa-

²³ Armando Sérgio Silva, *Oficina: do teatro ao te-ato*; São Paulo, Editora perspectiva, 1981; p. 197-214.



Lobos; y, de modo indirecto, trae a la mente también el poema que el escritor Ferreira Gullar compuso en un período posterior, para la melodía anteriormente creada por Villa-Lobos. La escena ilustra, desde el punto de vista poético y musical, el procedimiento de composición dramática por yuxtaposición y acumulación de referencias, que es recurrente en toda la estructuración de los guiones y de los espectáculos del ciclo. La música, en la escena en cuestión, cantada en unísono por el "Coro de soldados de la División Salvadora", se organiza en dos estrofas:

Tierra extraña
Otros hábitos
Otros cuadros
Otra gente
Otro pueblo
Otra lengua
Me siento fuera de Brasil.

Patria nosotros tus hijos
Armados hasta los dientes,
Buscando nuestra Tierra
A los sonidos de nuestra nueva guerra
Despedazando
Tus montañas
Abriendo
Tus entrañas.
Desmontando,
Quemando, quemas
Quemas, quemando
Quemas quemas...
Quemas.

El ritmo de los versos y la repetición de las palabras con pequeña variación de sentidos (Quemando, quemas/Quemas quemando/Quemas, quemas.../Quemas.../Quemada) hace mención al nombre de la ciudad de Queimadas; a la práctica de las quemas como modo de limpiar la tierra y eliminar la hierba, produciendo el efecto de la esterilización del suelo; y se refiere también a la sensación de fuerte calor (que quema la piel) provocada por la irradiación intensa del sol en los sertões del norte y noreste brasileños.



La referencia musical prosigue en la didascalia que, en el guión, da continuidad a los versos arriba citados y que vale la pena transcribir aquí:

Bajen del tren. El órgano nuevamente resuena en el espacio. Mariscal Bittencourt sonríe orgulloso de su generosidad religiosa, de Santo de la Orden, para el público. Música bella y respetuosa del órgano, enaltecedora de la figura que se confiesa al órgano, al público de las galerías. Habla con el público. VIDEO MUESTRA SU CUADRO OFICIAL EN EL VATICANO MILITAR.

Resulta notorio que la escena que se sigue a esa rúbrica tiene, en el espectáculo, un tono bastante solemne. El actor Aury Porto enuncia una réplica individual de manera discreta y contenida, aunque manteniendo un ritmo y una vitalidad de la actuación, de modo de evitar cualquier obviedad en la composición del personaje (mostrado como pacífico, disciplinado y compenetrado) del Mariscal y de modo, también, de garantizar, simultáneamente, una tonicidad, una vibración y una variación interna en la elocución con que da voz al personaje rígido, severo y cerrado, que el actor interpreta. Esa réplica, entre varias otras, es interesante para ilustrar la discusión de los diferentes tipos de teatralidad que los espectáculos parecen poner en juego en todo momento, recordando al espectador que, más allá de los contenidos extraídos del libro de Euclides da Cunha y de los hechos históricos que él relata, el ciclo del Teatro Oficina quiere enunciar una indagación urgente sobre el propio teatro en el contexto del presente, confrontando, en cada cuadro escénico, distintos modos de concebir y de vivenciar el arte y la profesión teatral, de pensar el sentido del evento espectacular, su adhesión al orden y a la forma del espectáculo burgués o, alternativamente, su dimensión de resistencia (colectiva, plural, popular y carnavalesca) a los diferentes modos de opresión social, de encuadramiento formal del arte y de ordenamiento del ejercicio profesional. En medio a la réplica del Mariscal Bittencourt, el personaje afirma:

Soy el director de la escena, el productor,
El incansable administrador,
El humilde diputado del Cuartel Maestro-General
De una campaña en que es Jefe supremo
Mi inferior jerárquico, el General Arthur Oscar.



Después de esos versos en que se asocia el trabajo estratégico del oficial militar al de un director de escena y de un productor o administrador teatral persistente y serio ("incansable"), oímos, en continuidad del texto, el Mariscal decir, de modo orgulloso y auto-complaciente en relación a sus méritos como jefe militar, lo que sigue: "(...) Reina la armonía en mi campamento / Porque nadie discrepa de mi planificación". Inmediatamente, después, surge, en contraposición irónica a ese discurso individual, de carácter solemne e impostado, el cuadro titulado por el guión dramático como *Palimpsestos ultrajantes*. En él, el tono formal y altivo de la voz de la autoridad individual es substituido por la voz colectiva, enteramente desigual o diversificada. El coro entona una canción que recuerda ciertas manifestaciones musicales caracterizadas por el ritmo fuerte, más que por variaciones o líneas melódicas y armónicas, que son típicas de ciertas juventudes urbanas actuales, principalmente las que se concentran en barrios periféricos y marginales. La escena se da en el subterráneo, después de que se abren las puertas de la trampilla y por ella bajan para el sótano del escenario-pista un grupo de actores acompañados de espectadores que participan de la manifestación libre de *grafitteros* urbanos desobedientes, que practican su escritura ilegal y subversiva en los muros de la ciudad y en horas tardías y oscuras de la noche.

La didascálica que abre el cuadro arriba descrito prescribe lo siguiente:

Video:

PERO LA INSATISFACCIÓN IMPERA EN EL CUARTEL,
EL ÚNICO MEDIO DE COMUNICACIÓN: SECRETA BADERNA.

Vienen bastones fuertes de carbón que el público y la tropa pueden utilizar, dentro de una ceremonia solemne, que la *música sacra furiosa* mantiene; el suelo se abre y los muros del subterráneo se transforman en las TELAS de expansiones de que está retenido, de la furia del tabú queriendo cambiar tótem.

Como yo dije antes, la teatralidad del poder es solemne; es importante llamar la atención aquí para que también la escena de los *Palimpsestos ultrajantes* sea igualmente solemne, en conformidad con la didascálica arriba transcrita. En efecto, lo que ocurre es que hay, de una forma general, una dimensión ritual singular en la práctica teatral de Oficina, dimensión que se constituye a través de cierta solemnidad. Sin embargo, no se trata siempre de la misma solemnidad. Hay un cierto sentido de gravedad, eso sí, en los espectáculos de Oficina, de un modo



general, aunque se trate de una gravedad plena de contenido carnavalesco, alegre y profano. En la escena de los *Palimpsestos ultrajantes*, vemos un corifeo que, en respuesta a la afirmación del Mariscal Bittencourt sobre la armonía en el campamento de los soldados, anuncia los versos que siguen: "¿Armonía en el Campamento?! / ¡Está viajando el Elemento! / Grafittar, rebelados, cuanto antes / Palimpsestos ultrajantes!"

Después de esa parte del corifeo, en la que se niega como ilusoria la percepción del Mariscal del campamento militar, al que ve como armónico y pacífico, aparecen, entonces, cantos fuertemente ritmados y muy próximos al habla, que encierran cierta dureza, en tono de rebeldía anarquista, por medio de varias estrofas corales y solos, conforme lo que sigue:

En las capillas: telas, amurados
Descarreguemos nuestros pecados.
Literatura ruda de soldado.

Tatuar lo que venir en la veneta,
¡A carbón, a la bayoneta!
Tatuar lo que venir en la veneta,
¡A carbón, a la bayoneta!

Grafía ruda,
Toma en flagrante
El sentir de este instante
En los palimpsestos ultrajantes!

Blasfemias fulminantes,
Brados retumbantes!
Onda oscura de rencores,
Retenidos amores.
Cora, tatúa tus muros
Y entra es las casas, hace huecos.

Grafía ruda,
Toma en flagrante
El sentir de este instante
¡Nosotros palimpsestos ultrajantes!

Pornografías hondas,
Arrancadas de los traseros,
Poesía de Baño
¡Gloria del mundo entero!



Memoria, brasileños
Grabada en los inmundos baños
Son Pauta de la Acción
De dirección, de producción.

La musicalidad tiene algo de rock, con la participación de bajo y de guitarra eléctrica. La actuación es de una espontaneidad dura, no pulida, llena de aristas. En esa especie de rock, hay también un tono de funk o de rap. Hay percusión electrónica. La voz del actor (Rodolfo Dias Paes), en los solos que entona, tiene una marca predominantemente gutural y próxima del habla prosaica, aunque dotada de ritmo y de tonicidad destacables que dan, en general, la sensación de una expresión visceral e inmediata. Así, esa manifestación vocal y musical se contrapone a la planificación, a la acción mediada por una racionalización y ordenamiento previos, hechos en nombre de metas claras y definidas, de acuerdo con lo que el Mariscal Bittencourt imagina que es el presupuesto de buena acción militar como la que lidera y conforme al personaje refiere en réplica anterior al cuadro de los palimpsestos ultrajantes. El Coro de los *Palimpsestos*, al contrario, revela la energía no contenida y la revuelta de los jóvenes soldados; da libre cauce al flujo anárquico y rebelde en oposición a las barreras que pretenden contener y ordenar la energía, disciplinarla y racionalizarla.

De ese modo, podemos decir que se atraviesan sentidos contrapuestos entre sí, en el interior mismo de la teatralidad militar representada en escena (la del Mariscal y sus planos estratégicos y, por otro lado, la de los soldados productores de los *palimpsestos ultrajantes*). Del mismo modo, hay también múltiples direcciones, sentidos y sensaciones en la teatralidad de los grupos sertanejos, a medida que son representados a lo largo de los espectáculos del ciclo. A esos grupos se une la imagen de la persistencia y de la sagacidad guerrillera, de la agitación y de la agilidad, de la actividad intensa de resistencia en las batallas, como también la imagen de la pereza, de la lentitud, del placer de entregarse a cierta contemplación religiosa (en las misas rezadas por Antônio Conselheiro, con la presencia de sus seguidores fieles y en los varios momentos de oración) y al ocio, en contraposición a los negocios burgueses, a la valorización de los ritmos progresistas y acelerados que la República parece querer imponer en nombre de la



ciencia y de la promoción de la vida en un sesgo, digamos, capitalista, desarrollista y, supuestamente, moderno, avanzado.

La imagen de alegría de vivir en comunión colectiva y según los principios propios y singulares, autónomos y diferenciados, frente a los valores defendidos por los "republicanáticos"²⁴, se adhiere a la representación que el Teatro Oficina hace del anti-republicanismo o del monarquismo popular y católico de los grupos sertanejos fieles a Antônio Conselheiro. La teatralidad y el ritmo sertanejos, de buen grado, promueven en varios momentos y de formas variadas (inclusive por medio de acciones de ritmo intenso y vigoroso), una discontinuidad en el ritmo lineal y acelerado de la teatralidad republicana, iluminista y racionalista.

A los grupos sertanejos, el director y dramaturgo José Celso Martínez Corrêa atribuye también, en numerosas escenas, un sentido de libertarismo comportamental, corporal y amoroso, que no condice exactamente con lo que sería una representación realista y coherente de la comunidad popular y supersticiosa que vivió bajo el mando de Antônio Conselheiro, considerado santo por sus seguidores y fieles. El anti-republicanismo de los *conselheristas* es, así, representado como un movimiento joven de carácter contra-cultural, típico de fines de los años 1960 y de la década 1970 en los países occidentales.

De hecho, en la representación de la población de la pequeña ciudad de Canudos –como en el conjunto de las representaciones políticas, sociales e históricas construidas en el ciclo *Os sertões*–, se produce una acumulación de referencias dispares y anacrónicas. Acumulación de referencias que sirve al análisis teatral de aspectos cruciales de la historia de Brasil como nación y, simultáneamente, sirven para que el elenco se posicione en relación a las luchas del presente; a la línea del relato euclidiano e, igualmente, cuestionando de forma alegre y carnalizada el propio teatro y sus funciones en nuestro presente histórico.

Es en ese entramado que se puede pensar el funcionamiento de la voz en el interior del ciclo. La voz no es nunca un instrumento al servicio de la representación

²⁴ *Republicanáticos* son llamados, en algunos momentos de *A luta II*, los republicanos, en asociación con el adjetivo plural "fanáticos" y en referencia al límite de visión de aquellos que, fanatizados, no consiguen relativizar los valores que abrazan y defienden, asumiendo posiciones unilaterales, dogmáticas y cerradas.



y de la caracterización coherente de los personajes ficticiales y de su época. La voz es, al contrario, la del actor, con la edad que tiene, con las marcas de pertenecimiento social y urbano que porta, con los rasgos de las singularidades que aparecen en ella y que son, deliberadamente, mezcladas a la voz del personaje, que resulta siempre prioritaria con relación a esa última. De hecho, no se construye nunca, en ningún cuadro ni en ninguna escena, una obra de época. De ese modo, la voz no sirve a un esfuerzo de caracterización rígida y bien acabada. No se trata de eso la actuación y el uso de la voz en *Os sertões*. Voz y actuación están antes, y fundamentalmente, asociadas al testimonio de los actores y de las actrices como hombres y mujeres del presente, que recurren al relato euclidiano, para hablar del pasado, pero siempre a partir de la perspectiva, urgencias y luchas de la actualidad. Eso no significa que no haya caracterización de personaje aquí y allá, sino indica que esa caracterización nunca es total, pues siempre está deliberadamente mezclada, de manera expresa y clara, con las marcas personales y subjetivas singulares del actor y de la actriz que están en escena, en el interior de las acciones individuales o corales.

Del mismo modo y más allá de la voz, la sonoridad como la musicalidad constituyen en *Os sertões* medios múltiples, desde perspectivas radicalmente polisémicas y a través de procedimientos de acumulación fragmentaria y de yuxtaposición de referencias dispares. Más allá de la dimensión sonora, vocal y musical, esta es también, de modo general, la manera en que se organiza la dramaturgia y, escénicamente, el ambicioso ciclo de espectáculos por medio de los cuales el Teatro Oficina teatralizó, a lo largo de la primera década del siglo XXI, el libro que Euclides da Cunha publicara a inicios del siglo XX. Su objetivo fue hablar de un evento puntual, la Guerra de Canudos; analizar la formación social, histórica y cultural de Brasil a partir de ese evento histórico específico; y, en las circunstancias de entonces, apuntar al autor a fin de intervenir en las conjunciones de fuerzas del momento histórico en que vivió y trabajó.

j.dacosta.rj@uol.com.br



Abstract:

The essay examines the dramatic and scenic construction of *Os Sertões*, a series of performances based on Euclides da Cunha's book that was put on by Teatro Oficina, the renown company led by Brazilian director José Celso. The author's approach pays special attention to the vast field of sound, voice and music in association with the theatre architecture, the political aspect of the project and the conceptions of theatricality implicit in these stage performances.

Palabras-claves: Teatro contemporáneo - Teatro y política - Teatro Oficina - Teatralidad - Sonido en teatro. *Os sertões*

Keywords: Contemporary Theatre - Theatre and Politics - Oficina Theatre - Theatricality - Theatre Sound- *Os sertões*