

Nuevos modos de intercambio social: las gestiones artísticas colaborativas*

ALICIA ROMERO
MARÍA DE SAGASTIZÁBAL
MARÍA ROSA DEL COTO
MARCELO GIMÉNEZ

* Ponencia presentada en la mesa "Teatro y Sociedad" del *XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino* organizado por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, Área de Investigación Teatral del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. El mismo tuvo lugar en las instalaciones del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, entre el 5 y el 9 de agosto de 2008. Los autores quieren hacer explícito su agradecimiento a la Profesora Irley Machado por su interés en nuestro trabajo y su cordial invitación a publicarlo.

Alicia Romero: Licenciada en Historia del Arte (Universidad de Buenos Aires). Docente-Investigador Categoría I (Ministerio de Educación). Premio *Hector J. Cartier* a la Trayectoria Docente 2005 (Asociación Argentina de Críticos de Arte/Asociación Internacional de Críticos de Arte). Doctoranda en Semiótica (Universidad Nacional de Córdoba). Profesora de los Postgrados *Maestría en Teoría de las Artes y Estética* (Universidad Nacional de La Plata), *Formación e Incorporación de Docentes a la Investigación* (Universidad de Buenos Aires) y *Medios y Tecnologías para la Producción Pictórica* (Instituto Universitario Nacional del Arte). Profesora Titular y Asociada concursada (IUNA/UBA), Adjunta concursada (equipo del Prof. Abraham Haber, UNLP). Directora de *Artífice*, Centro Interdisciplinario de Artes (IUNA). Directora y co-directora de proyectos científicos y artísticos acreditados (UBA/IUNA/UNLP/Fondo Nacional de las Artes). Realizadora audiovisual. Curadora y crítica independiente. Participa en gestiones comunitarias en artes y diseño.

María de Sagastizábal: Licenciada en Psicología (Diploma de Honor, UBA). Psicoanalista. Actriz y especialista en Teatro. Maestranda en Análisis del Discurso (UBA). Investigadora formada de proyectos científicos acreditados (UBA/IUNA). Asistente de entrenamiento actoral del Taller de Julio Chávez. Miembro de la Asociación Argentina de Semiótica. Integrante de la experiencia *Teatro Abierto*.

María Rosa del Coto: Profesora en Letras (UBA). Docente-Investigador Categoría III (ME). Doctoranda en Semiótica (UNC). Profesora Titular concursada de *Semiótica de los Medios II* (UBA) y de *Semiótica de la Imagen* (Universidad Nacional de Quilmes). Dirige y forma parte de proyectos científicos acreditados (UBA). Autora de *De los Códigos a los Discursos*; compiladora de *La Discursividad Audiovisual. Aproximaciones Semióticas*. Expositora en encuentros nacionales e internacionales de su especialidad y de comunicación. Vocal de la AAS.

Marcelo Giménez: Licenciado en Artes (UBA). Docente-Investigador Categoría II (ME). Doctorando en Semiótica (UNC). Profesor de los postgrados *Maestría en Teoría de las Artes y Estética* (UNLP) y *Modos y Tecnologías para la Producción Pictórica* (IUNA). Profesor adjunto concursado (IUNA). Jefe de trabajos prácticos (UBA). Co-director de *Artífice, Centro Interdisciplinario de Artes* (IUNA). Co-director de proyectos científicos y artísticos acreditados (UBA/IUNA/FNA). Curador y crítico independiente. Participa en trabajos de gestión en artes y diseño.

■ RESUMO

Este trabalho inscreve-se dentro de um conjunto de iniciativas de pesquisa que toma por objeto as Artes Comunitárias, Coletivas e Participativas. Levadas a cabo no quadro do Programa Científico da Secretaria de Ciência e Técnica da Universidade de Buenos Aires e no Programa de Incentivos a Docentes-Investigadores da Secretaria de Investigación e Pós-Graduação do Instituto Universitario Nacional de Arte, foram realizadas por equipes multidisciplinares e, com relação aos aspectos teórico-metodológicos, foram feitas a partir de uma perspectiva estético-semiótico.

Nossas indagações se sustentam pela crença de que estas artes operam dispositivos relacionais existentes na sociedade, uma vez que processam novas modalidades de intercâmbio social. A relevância destas afirmações se dá sob a luz de um crescente protagonismo da sociedade civil na atual etapa da democracia na Argentina e América Latina, enquanto que as artes em geral abastece a criação de novos sentidos comuns do social e comunitário gerando modelos imaginários alternativos. E as artes mencionadas os operam, na dimensão do sensível colaborativo.

Nesta direção, estamos elaborando um ciclo sobre teatro que se desenvolverá no Centro Cultural Ricardo Rojas da Universidade de Buenos Aires, durante outubro e novembro de 2008. Sua meta é compartilhar com a comunidade artística e, particularmente teatral, um número de montagens alinhadas com as atuais dramaturgias e outras práticas artísticas contemporâneas de nosso país. Casos de criadores que como Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor, Pina Bausch, entre outros, formam parte hoje das condições de produção e reconhecimento do acontecimento teatral.

O propósito da presente colocação é oferecer ao debate os alcances de um destes casos. Trata-se do Theatre du Soleil, uma gestão artística que se tornou modelar e que, depois de quarenta e quatro anos de existência, apresenta possibilidades interessantes de retomada. Alguns de nossos artistas reconhecem no empreendimento liderado por Ariane Mnouchkine e nas temáticas que costuma explorar – o exílio, o genocídio, os refugiados, pequenas experiências cotidianas, etc. – um reservatório para a prática de experiências criativas de caráter coletivo ligadas a uma ética particular: a da própria vida em comunidade.

85 ■

■ RESUMEN

Este trabajo se inscribe en un conjunto de iniciativas de investigación cuyo objeto son las Artes Comunitarias, Colectivas y Participativas. Llevadas a cabo en el marco de la Programación Científica de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires y en el del Programa de Incentivos a Docentes-Investigadores de la Secretaría de Investigación y Postgrado del Instituto Universitario Nacional de Arte, las ejecutan equipos multidisciplinarios y, en cuanto a los aspectos teórico-metodológicos, lo hacen desde perspectivas estético-semióticas.

Nuestras indagaciones se sustentan en la creencia de que estas artes operan dispositivos relacionales existentes en la sociedad a la vez que procesan nuevas modalidades de intercambio social. Estas afirmaciones adquieren relevancia a la luz del protagonismo creciente de la sociedad civil en la actual etapa democrática de Argentina y Latinoamérica, en cuanto las artes en general proveen a la creación de nuevos sentidos comunes de lo social y comunitario generando modelos imaginarios alternativos. Y las artes mencionadas los operan, además, en la dimensión de lo sensible colaborativo.

En esta dirección, nos encontramos diseñando un ciclo sobre teatro que se desarrollará en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, durante octubre y noviembre de 2008. Su meta es compartir con la comunidad artística y particularmente teatral un número de puestas entramadas a las actuales dramaturgias y a otras prácticas artísticas contemporâneas de nuestro país. Casos de creadores que como Bertold Brecht, Tadeusz Kantor, Pina Bausch, entre otros, forman parte hoy de las condiciones de producción y reconocimiento del acontecimiento teatral.

El propósito de la presente ponencia es ofrecer al debate los alcances de uno de estos casos. Se trata del *Théâtre du Soleil*, una gestión artística que ha resultado modélica y que, luego de cuarenta y cuatro años de existencia, presenta interesantes posibilidades de retoma. Un número

de nuestros artistas reconoce en el emprendimiento liderado por Ariane Mnouchkine y en las temáticas que suele explorar -el exilio, el genocidio, los refugiados, pequeñas experiencias cotidianas, etc.- un reservorio para la práctica de experiencias creativas de carácter colectivo ligadas a una ética particular: la propia de una vida en comunidad.

Introducción

Decir que las prácticas artísticas operan dispositivos relacionales existentes en la sociedad conlleva poder preguntarse por dichas prácticas y dispositivos así como por la operación realizada. En caso de elaborarse un inventario se podría constatar que los dispositivos contemporáneos, se trate de redes, plataformas, observatorios, etc., reproducen y reciclan configuraciones sociales heredadas de los cataclismos de la modernización. En cuanto a las prácticas actuales del arte, todos y cualquiera de sus actos, apelan a los *stocks* producidos por la cultura moderna que Occidente conserva en *containers* a la espera de lugar y tiempo. Todos los dispositivos relacionales evocan esas figuras que la Modernidad ha sistematizado como Comunidad y Sociedad.

Se nos dice que interactuamos en la cultura de la *postproducción*¹ y que habitamos una *modernidad líquida*². Lo cierto es que, en su dispersión, los intercambios humanos alcanzan hoy, acaso, nuevas formulaciones. Y es posible que, por no contar con los recursos suficientes o adecuados, no alcancemos aún a percibir sus sentidos.

Es en esa necesidad de proveer significación que un amplio sector de las artes asume hoy formas de creación y gestión en ámbitos que exceden los círculos especializados, como por ejemplo en educación, política, derechos humanos, ecología, trabajo, etc. He aquí la operación mencionada y también su finalidad. Si todas las prácticas artísticas operan esas figuras relacionales de las que se deducen diferentes normas y valores sociales, las artes que invocamos las convierten en un factor explícito de su hacer sensible en tensión con modos altamente institucionalizados del campo artístico. Cumplen así doblemente la función de resistencia que ha enunciado Deleuze: “sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres”³.

Dada la importancia de los nuevos sentidos que adquieren la relación de *ciudadanía* o de *sociedad civil* y la participación en sus cuestionamientos de este sector de las artes, inicialmente propusimos agrupar sus actividades bajo el nombre de *Artes Comunitarias, Colectivas y Participativas*, dando cuenta del quehacer, el dispositivo y su relación. Lo hicimos sin detectar que el alcance antropológico del arte así relevado hacía de estos conceptos una descripción casi sobrepuesta a la noción de práctica. En proximidad a Foucault, entendemos por ella una forma de acción situada en tiempo

¹ Bourriaud, Nicolas. 2004. *Postproducción. La Cultura como Escenario: Modos en que el Arte Reprograma el Mundo Contemporáneo*. Trad.: Silvio Mattoni. Ed.: Fabián Legenblik. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (“Los Sentidos/Artes Visuales”).

² Bauman, Zygmunt. 2005. *Modernidad Líquida*. Trad.: Mirta Rosenberg. Colab.: Jaime Arrambide Squirru. 4ª reimpr. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (“Obras de Sociología”). Tit. or.: *Liquid Modernity*. Oxford; Cambridge: Blackwell; Polity Press, 2000.

³ Deleuze, Gilles. 1987. *Foucault*. Prol.: Miguel Morey. Trad.: José Vázquez Pérez. Buenos Aires: Paidós (“Studio”, 63). Tit. or.: *Foucault*. Paris: du Minuit, 1986.

y espacio cuyas reglas definen para un área determinada las condiciones del ejercicio del saber, del poder y de la subjetividad. Por lo que hoy hablaríamos más propiamente de prácticas artísticas comunitarias, colectivas y participativas.

Y si se quiere pensar alguna discontinuidad en el orden de las prácticas que hiciera fractura en la mayoría de los haceres humanos, y entre ellos las artes entendidas en el amplio sentido mencionado, habría que establecer los años '70 del siglo XX como aquellos en los que -con importantes diferencias según regiones, países y locaciones- parecen manifestarse indicios de una disolución de buena parte de los dispositivos institucionales básicos de la sociabilidad moderna y la crisis de todas las referencias sociales que prescribían sus prácticas, entre ellas las estéticas.

Esta situación puede observarse en las modalidades artísticas aludidas. Su accionar, orientado a la restauración solidaria del lazo social, tiende a la consecución de un *poder de la verdad* por la activación de la dimensión sensible social; su variedad y extensión permiten constituir las en un nuevo objeto de estudio.

Si se procura “pensar las prácticas contemporáneas en su totalidad” para hacerlas legibles, si se busca problematizar la emergencia de una “sensibilidad colaborativa”, se requiere la constitución de objetos y perspectivas interdisciplinarios, así como su aplicación al estudio de un conjunto seleccionado de casos en campo.

Un proyecto

87 ■

Por su labor actoral y su frecuente participación en diversos seminarios de actuación, un miembro de nuestro grupo de investigación –la licenciada María de Sagastizábal- fue recientemente invitado por Matías Umpiérrez –en su carácter de Coordinador de Programación del Área Teatro del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires- a organizar un ciclo en el que, hacia fin de este año, se ofrezcan registros audiovisuales de puestas teatrales. La convocatoria surgió en el seno de una nueva coordinación que apuesta al acercamiento de distintos sectores en los que se alojan prácticas artísticas usualmente pensadas no en ligazón sino desde su especificidad.

En atención al carácter vincular entre la Universidad y la comunidad que cumple esta dependencia de la Secretaría de Extensión y Bienestar Estudiantil, y en consideración del rasgo innovador y experimental que ha caracterizado a la institución desde sus inicios en 1984, la idea de nuestra compañera fue diseñar la programación de una serie de films y videos que registran obras ya montadas o en proceso de construcción cuyas propuestas, reconocidas como significativamente renovadoras a nivel internacional, al ser conocidas en nuestro país de manera directa o mediada, dejaron una clara impronta en el ámbito local y nacional.

La labor teatral hoy suele aprovechar la tecnología del video para registrar un espectáculo o su preparación; ella le permite conservar vivo -y entonces, regresar a él una y otra vez- un hacer que se define por su carácter efímero, por su valor de *enunciación*, única e irreplicable. Así, el propósito primero del ciclo es tanto acercar a las generaciones más jóvenes que acuden al Centro Cultural con el propósito de enriquecer su formación un conjunto de trabajos teatrales, como restituirlos al foco de la memoria de quienes conocen su valor en dramaturgia, dirección, puesta escénica, actuación. Al mencionado fin se le suma también el de brindar al público en general una documentación audiovisual cuya circulación es poco frecuente.

En proceso de definición, el establecimiento del *corpus* que ha de conformar el ciclo se sustenta principalmente en un criterio de selección: que los casos respondan a la noción de *formadores de perceptividad*⁴, pues la elección se ha de realizar en función de una renovación de la mirada teatral que ellos han efectivizado; también a la de *formadores de discursividad*, en tanto sus directores y/o dramaturgos han enunciado una reflexión surgida de la práctica. Esto se refrenda no sólo en espectáculos presentados últimamente en nuestro medio sino también en cómo sus responsables invocan la importancia que, en sus propias producciones, tienen las prácticas teatral y escrituraria de estos maestros. Los argumentos son diversos: la figura del teatro como un laboratorio, la recuperación de la tarea investigativa del actor como faz irremplazable del acto escénico, el regreso a una riqueza implícita en el acto vivo, etc.

De tal manera, como materiales susceptibles de dar cuerpo al ciclo aparecen *Madre Coraje* de Bertold Brecht montada por el *Berliner Ensemble*; *Bandonéon*, creado por Pina Bausch en su visita al país encabezando la compañía de teatro-danza de Wuppertal; *1789*, la perspectiva popular acerca de los acontecimientos revolucionarios escenificada por el *Théâtre du Soleil* liderado por Ariane Mnouchkine; el paradigmático *Marat-Sade* de Peter Weiss según Peter Brook; *El Príncipe Constante* de Calderón de la Barca por Jerzy Grotowski; la labor de su discípulo Eugenio Barba, autor de *Las Islas Flotantes* y creador de la Compañía del Odin Teatret y de la Escuela Internacional de Teatro Antropología; *La Clase Muerta* de Tadeusz Kantor; la *Muerte Accidental de un Anarquista* de Darío Fo... Baste recordar trabajos como *Máquina Hamlet* de Heiner Müller por *El Periférico de Objetos* para dimensionar en un ejemplo las filiaciones e inscripciones que pueden establecerse hacia los casos anteriores. La convocada invitó a su grupo a acompañarla en la empresa; del trabajo del equipo, así como del diálogo que, a partir de eventos como estas Jornadas, podamos establecer con nuestros colegas de distintas regiones, se constituirá la nómina definitiva del ciclo.

■ 88

Un caso

Entre los emprendimientos teatrales recién mencionados hay uno que expone de modo ejemplar la manera en que una determinada práctica artística opera un dispositivo relacional y, con ello procesa una nueva modalidad de intercambio. Se trata del *Théâtre du Soleil*, cuyo hacer, al calor que han alcanzado en nuestro país y en la región latinoamericana las prácticas artísticas colaborativas, ha adquirido carácter de referente a la hora de pensar los nuevos sentidos de lo comunitario y de lo social como alternativas a otras modalidades canónicas de la práctica artística.

Dejando de lado una actitud común –denominar una compañía con el nombre de su creador–, el *Théâtre* debe su apelativo a las imágenes que el Sol *evoca y trae espontáneamente al alma*: vida, luz, calor, belleza⁵. Fundada a fines de mayo de 1964

⁴ Romero, Alicia, Giménez, Marcelo. 2005. "Estudio de una Noción: Formadores de Percepción". Ponencia presentada en el V Encuentro Internacional sobre Teorías y Prácticas Críticas. *Después de Babel. Las Teorías y Prácticas Críticas en la Actualidad*, organizadas por el GEC-Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.. Disponible en Romero, Alicia (dir.). *De Artes y Pasiones*. www.deartesypasiones.com.ar

⁵ Mnouchkine, Ariane. 2007. *El Arte del Presente. Conversaciones con Fabienne Pascaud*. Prolog.: Jorge Dubatti. Atuel/Trilce; p. 29; Greulich, Silke. 2003. "Entretien avec Ariane Mnouchkine". *ARTE-TV Magazine*. 13 janvier. http://www.arte.tv/fr/art-musique/Chine/Tambours_20sur_20la_20Digue/362192.CmC=362282.html

por Ariane Mnouchkine y sus compañeros de la ATEP (*Association Théâtrale des Étudiants de Paris*), fue creada como “una cooperativa obrera de producción en la que todos sus miembros, del director al jefe de escenario, del actor a la modista, del escenógrafo al maquinista, estaban en un plano de igualdad y cobraban, mejor dicho, algún día cobrarían el mismo salario, los doce meses del año”⁶. Su meta era constituir una ética sobre la que erigir un sistema de creación colectiva y de responsabilidad compartida. “En el *Soleil*, aprendemos a trabajar por imitación. Sin ninguna vergüenza [...] De repente la emulación crece y la exigencia también. Cada uno aporta lo que es capaz de aportar. El mucho de algunos y el poquito de otros. Sin modestia diría que es eso lo que el *Soleil* consiguió”⁷.

Esta caracterización primera del *Teatro del Sol* nos detiene para regresar a un planteo inicial de este escrito: la reformulación de las nociones de *comunidad* y *sociedad* en atención a una discontinuidad perceptible en relación a sus formas modernas. Si nos remontamos a la sistematización más clásica –la de Ferdinand Tönnies en su obra *Communauté et Société. Catégories Fondamentales de la Sociologie Pure*, presentada como disertación en la Universidad de Kiel en 1881⁸, los fundamentos de estas modalidades esenciales de agrupamiento humano deben entenderse como psicológicos en tanto este autor las apoya en dos formas de la voluntad humana opuestas por su naturaleza: la orgánica y la reflexiva. Para Tönnies, la voluntad orgánica se liga al placer, la afectividad y, en general, al desarrollo del organismo en su totalidad; también con el hábito y la memoria. Por ello esta naturaleza contiene la esencia misma de la moralidad. Si el coraje expresa la orientación a la acción y el genio atestigua la tendencia a la representación y a la creación intelectual y artística, juntos revelan la fuerza de la voluntad orgánica.

Por su parte, la voluntad reflexiva es para este autor un producto del pensamiento; su eficacia está en relación a la voluntad orgánica, cuya energía orienta hacia un fin u objeto dados. Su predominancia sobre la otra voluntad parece consistir en la elección y jerarquización de fines: en la reflexión se realiza el pasaje de la vida concreta y afectiva hacia el plano abstracto y matemático de la medida.

De tal manera, la voluntad orgánica es la vida en toda su realidad y toda su evolución; la reflexiva no es una realidad de la naturaleza humana: la mayor parte de los hombres obedece más bien al sentimiento y al corazón que a la inteligencia. Estas consideraciones del sociólogo alemán ponen de relieve un conjunto de rasgos enunciados por Ariane Mnouchkine cuando refiere a su compañía y a su labor. Se comprende mejor que para este colectivo el teatro no puede ser sino “un taller para encontrarse y compartir. Un templo de reflexión, de conocimiento. De sensibilidad. Una casa donde debemos sentirnos bien, con agua fresca si tenemos sed y algo para comer si tenemos hambre”⁹. En ella el espectáculo se gesta no como producto sino

⁶ Mnouchkine 2007: 29.

⁷ “El trabajo colectivo no es la censura colectiva... Probamos las ideas más locas [...] Nunca las aplastamos en el cascarón. El trabajo colectivo es todo menos un trabajo igualitario. Están los que conducen, los que inventan [...] y los que son menos experimentados, o están menos entrenados [...] pero que también son indispensables”. *Ib.*: 63.

⁸ Tönnies, Ferdinand. 1977. *Communauté et Société. Catégories Fondamentales de la Sociologie Pure*. Intr. et trad. J. Leif. Paris: Presses Universitaires de France, 1977 (“Les classiques des sciences humaines”). *Gemeinschaft und Gesellschaft*. 1922.

⁹ *Ib.*: 106.

como “momento precioso en la vida de setenta y cinco personas de un lado y seiscientas personas del otro”¹⁰.

Ese momento de comunión se liga al hecho de que, para la teoría de Tönnies, la comunidad es resultante de la relación entre voluntades orgánicas individuales; su base esencial y determinante son las funciones vitales básicas inconscientes, lo que acrecienta la importancia tanto de todo aquello fundado en el instinto y el placer como de los vínculos filiales en general: la comunidad tiene como horizonte la metáfora de los lazos de sangre; expresos en relaciones de vecindad y amistad cuya formulación general es la concordia de una comunidad de espíritu en la que una misma fe anima por igual a todos sus integrantes.

La propuesta de Tönnies también echa luz sobre el valor que en el discurso de Mnouchkine adquiere la figura de la casa nutricia como albergue, taller y templo. La comunidad no se comprende sino en relación a lo doméstico que, en torno al fogón y la mesa, evidencia el rol primordial jugado por la casa a la que pertenecen sus integrantes; su expresión más perfecta es la aldea, con una reminiscencia feudal para la cual la costumbre es ley y una economía que no conoce el intercambio; por ello la casa rural es asiento de la cultura de la tierra, autosuficiente ella misma, ligada a una economía cuya base es comunista. El sociólogo la distingue de la casa urbana, asiento de una ciudad que, a partir de la descripción aristotélica, es de suyo un organismo viviente que se satisface a sí mismo, que consagra su energía a actividades diferentes de las de la aldea y encuentra su expresión más alta en el arte, entendido por este autor en su sentido de oficios (*métiers*), manifestación de las creencias y de la fe de carácter religioso de las corporaciones.

Por otra parte, la concepción del espectáculo como un momento de comunión entre los artistas y los espectadores se distancia claramente de perspectivas ponderativas inclinadas a reemplazar su valor de uso por el de cambio, su significación por su éxito, en fin, la cultura como una industria. Cualquiera de estas orientaciones respondería no al espíritu comunal sino a la imagen que Tönnies construye de la sociedad: la reunión de un cierto número de individuos que, dirigidos por la voluntad reflexiva, también con-viven, pero no a partir de lazos reales sino desde relaciones sociales puramente exteriores, frías y convencionales: la sociedad no conoce el bien común más que bajo la forma de una ficción. En ella, cada uno existe por sí mismo en un estado de tensión *vis-à-vis* con los otros; por cálculo y especulación no cede ninguna cosa más que a cambio de otra equivalente, pues a esta separación de los individuos corresponde la división de los bienes cuyas consecuencias esenciales son el intercambio, la transacción, la aparición de la noción de valor como medida común avalable, que conduce al dinero, contraparte de la mercancía.

Entre la voluntad orgánica y la reflexiva, entre la aldea y la ciudad, entre lo rural y lo urbano, en fin, entre comunidad y sociedad se establecen relaciones de intercambio fundadas sobre los lazos de la familia, la amistad y la religión donde no domina solamente la búsqueda de ganancia. Desde ese lugar de riqueza que supone conciliar oposiciones, poco a poco, el grupo de Mnouchkine fue elaborando su actual organización: la vida en comunidad, el desempeño de toda tarea necesaria para sostenerla –cocinar, lavar, limpiar...–, la igualdad remunerativa –y, por tanto, de derechos

¹⁰ *Ib.* 105.

y deberes-, el conocimiento de todos los oficios teatrales, el reparto de roles luego de que cada quien ha estudiado y experimentado todos los papeles... en fin: *la disciplina que trae la constancia...*¹¹ La singular impronta identitaria que les ha dado el conformar una *comunidad* hace que Mnouchkine se inquiete ante los usos indiscriminados que ha sufrido un término que ella liga a calidez, seguridad, lejos de posiciones que, por defender fanáticamente una identidad, la vuelven una cárcel¹². Por el contrario, reconoce un sentido positivo de pertenencia en los orígenes mismos de la compañía, reunida por el *compromiso idealista, no por ideología*, dirá Mnouchkine, recordando el espíritu de postguerra que buscaba no refugiarse en una pequeña comunidad utópica sino construir “la sociedad más fraterna, más culta, más solidaria, más justa”¹³. El emprendimiento verá su sentido acrecentado cuatro mayos después, sintiéndose parte de una *izquierda honesta que no necesitaba mostrar carné de afiliación*¹⁴. Ligada a la voluntad orgánica, la naturaleza de la comunidad –concepción romántica de la sociedad– también es de orden afectivo y sentimental; ella es por excelencia el medio donde la moral se expresa espontáneamente por los vínculos de sangre, de amistad, de costumbre y de fe. Pero no desligada de una sociedad en la que encuentra su interlocutora.

La comprensión del rol político que en esa sociedad cumple el hecho teatral -y atento a evitar manipulación alguna- ha incrementado en el grupo su convicción de que el teatro siempre es histórico, que tiene el deber de recordarnos que fluimos por la Historia. “Estar en el presente, renunciar a todo lo que anticipó, para atrapar en escena todo lo que le pasa. En un instante. [...] El teatro es el arte del presente [...] Hay que saber sentir el momento”¹⁵ “El teatro, en su esencia, es el acto creador de la memoria”¹⁶. Allí podría encuadrarse la búsqueda de una nueva relación con el público a partir de su concepción del teatro como fiesta¹⁷, de un deseo de brindar un teatro popular *nacido de* “la voluntad de crear un lenguaje escénico nuevo y personajes de teatro accesibles para la mayor cantidad de público posible”¹⁸. La compañía elige *Los Pequeños Burgueses* de Máximo Gorky para salir a escena por primera vez. “... después de todo, era lo que éramos. Casi todos éramos pequeños burgueses, por lo tanto íbamos a montar éso, pensamos que nos daría una lección”¹⁹. Aprender de un teatro comprometido con los problemas contemporáneos, ya sea que escenifique Esquilo, Shakespeare o Molière, ya sea que hable de la Revolución Francesa o de la muerte accidental de un trabajador marroquí en una obra de construcción. “Deseamos un teatro que tome contacto directo con la realidad social, que no sea un simple testimonio sino una incitación a cambiar las condiciones en las que vivimos”²⁰.

Ese deseo de cambio nos lleva a conceptos clave en el pensamiento de Mnouchkine: “Se unen en mí dos ideas: la que me hago del teatro ideal con la de la

¹¹ *Ib.*: 39

¹² *Ib.*: 58

¹³ *Ib.*: 33.

¹⁴ *Ib.*: 34.

¹⁵ *Ib.*: 61.

¹⁶ Pacheco, Carlos. 2007. “Esa gran maestra del teatro mundial. Entrevista con Mnouchkine”. *La Nación* (Buenos Aires). Jueves 6 de setiembre. http://www.lanacion.com.ar/entretenimientos/nota.asp?nota_id=941211.

¹⁷ *Ib.*: 104

¹⁸ *Ib.*: 39; Greulich 2003.

¹⁹ *Ib.*: 30.

²⁰ Théâtre du Soleil. *L'Âge d'Or*. Paris: Stock, 1975, p. 13-14.

vida ideal de la compañía”²¹. En 1968 se ofrece al grupo la Salina Real de Arc-et-Senans, edificio del arquitecto utópico de Luis XV, Claude-Nicolas Ledoux; es, precisamente, el período en que madura y se concreta la utopía de la vida comunal. En seguida, en 1970, en conocimiento del proceso por el que el Ministerio de Defensa Nacional pondría a disposición de la ciudad de París una serie de propiedades, el *Théâtre* se instala en la *Cartoucherie* de Napoleón III en el Bois de Vincennes y consigue que se le otorgue su arrendamiento²². Allí fue posible hacer explotar la escena clásica a la italiana, imaginar otras fragmentaciones espaciales y crear nuevos vínculos de proximidad, de respeto y de fidelidad con el público²³.

Estas circunstancias fortalecieron al grupo y permitieron que sus preocupaciones tomaran cauces enriquecedores. Uno particularmente significativo aconteció en 1972, año en que se cruzaron los caminos de Ariane Mnouchkine y Hélène Cixous, por entonces compañera de ruta de Michel Foucault en el *GIP (Groupe d'Information sur les Prisons)*²⁴. Impactada por el trabajo del *Théâtre*, la escritora incitó a la teatrista a participar del grupo; así nació una pieza de cuatro minutos que fue montada delante de las cárceles. Poco después, Cixous se sumará al *Soleil*, en el que continúa actuando hasta hoy.

La fecundidad de este trabajo se entiende mejor cuando conocemos que, para Mnouchkine, el hacer reflexivo no se concibe separado del hecho teatral. Resuenan aquí las dos voluntades propuestas por Tönnies: “No teorizamos mucho en el *Soleil*. Nuestro deseo de comprender juntos, de analizar juntos el rol del teatro en la sociedad es acompañado siempre por la práctica”²⁵.

El *Théâtre du Soleil*, creador de una estética escénica y una identidad artística singulares en todos sus aspectos, ha dado vida a un teatro entramado sobre tradiciones de ambos lados del mundo. Quizá deberíamos reunir su concepción del teatro como histórico con su idea del teatro como “arte de lo impermanente”²⁶ y, entonces, “un arte de invocación”²⁷ que lleva a pensar que “los verdaderos actores viven el instante y no hacen trampas. A la larga, su actuación se vuelve tan transparente que es la vida misma”²⁸. Mnouchkine, preocupada por la verdad en teatro, imagina: “los actores son grandes invocadores. Hacen levantar a los muertos, acercan los recuerdos más lejanos. Mucho rato antes de que empiece una función, ya en los camarines, dejan de llamarse por sus verdaderos nombres, se tratan de Majestad, si es el caso. [...] Así es como llegan a los confines del teatro”²⁹.

Los procesos de creación son muy diferentes cada vez, pero desde un método ya internalizado que parte del desconocimiento, potencia la escucha mutua, descarta la opinión, apuesta a la acción para hacer que la *troupe* ponga *el cuerpo, el corazón* y

²¹ Mnouchkine 2007: 36

²² *Ib.*: 148-149

²³ *Ib.*: 171.

²⁴ Movimiento de acción e información surgido del Manifiesto del 8 de febrero de 1971 firmado por Jean-Marie Domenach, Michel Foucault y Pierre Vidal-Naquet con el propósito de permitir la toma de la palabra a detenidos y la movilización de intelectuales y profesionales implicados en el sistema carcelario, lo que tuvo como efecto directo el ingreso a las prisiones de la prensa y la radio, hasta entonces interdicto. El GIP decide su autodisolución en diciembre de 1972.

²⁵ Mnouchkine 2007: 38.

²⁶ *Ib.*: 19

²⁷ *Ib.*: 27.

²⁸ *Ib.*: 25

²⁹ *Ib.*: 27.

*el alma para que aparezca la poesía*³⁰ “...trabajando incansablemente el músculo de la imaginación en un cuerpo lo más libre, lo más atlético, después saber detenerse, callarse, aceptar la inmovilidad ¿Si no qué tiempo le dejamos al espectador para reconocer, para reconocerse?”³¹. Con el cuerpo como herramienta primordial a la que se educa para recién después nutrir de palabras, la improvisación y el aprendizaje de la interacción se reconocen como modalidades de trabajo fundamentales. A través de ellas se transita el camino que permite, finalmente adquirir ese aprendizaje, apropiarse de él³². Con el tiempo, poder registrar las improvisaciones en formato video hizo posible al grupo revisarlas una y otra vez y, a partir de ello, avanzar³³.

Hay piezas de la compañía en que el trabajo colectivo llega hasta sus más recónditos componentes. Allí, Mnouchkine reconoce que su tarea es *dar una consigna, ofrecer un marco, brindar una herramienta*. Entre ellas, una preciosa es la que permite extrañarse en relación al realismo. “El realismo es el enemigo ¿Por qué? Porque por definición el teatro es transposición o transfiguración [...] Un escenario es un espacio de apariciones”³⁴. Y esto no es negar la realidad. Encarnar un personaje es *intentar comprenderlo*. Ahí aparece un útil fundamental: la máscara, *hacerse una cara para hacerse el alma*. Un cuerpo y un alma atravesados por pasiones que, juntos, dan sentido a las figuras del mundo y las formas de vida³⁵. “Un actor es un buzo que se sumerge en el fondo del alma, recoge las pasiones, las trae a la superficie, las raspa, las peina, las talla para convertirlas en síntomas físicos. Metaforiza el sentimiento. Sólo entonces las imágenes provocan la emoción”³⁶; cuando ella nace, emerge la única señal de que la escena está a punto³⁷.

Dentro de esta concepción del acto creativo, la interacción adquiere valor esencial cuando ingresa a escena la actividad formadora. Convencida del rol pedagógico del teatro, Mnouchkine refiere su acción docente a un precepto que trata de enseñar: “Que no hay recetas, pero hay leyes. Escuchar –todo viene del otro-, recibir antes de hacer cualquier cosa, [...] no inventar. Y algunas reglas muy simples. [...] darle al personaje un alma completa [...], no prejuizar al personaje. Tampoco componerlo, más bien desplegar cada pasión...”³⁸.

³⁰ Pacheco 2007.

³¹ *Ib.*: 61.

³² Mnouchkine 2007: 32.

³³ *Ib.*: 40.

³⁴ *Ib.*: 56.

³⁵ Greimas, Algirdas-Julien, Fontanille, Jacques. 1994. *Semiótica de las Pasiones. De los Estados de Cosas a los Estados de Ánimo*. Trad.: Gabriel Hernández Aguilar, Roberto Flores. Rev. téc.: Enrique Ballón-Aguirre. 1ra. ed. México; Puebla: Siglo XXI; BUAP (“Lingüística y Teoría Literaria”). Tit. or.: *Sémiotique des Passions. Des États de Choses aux États d’Âme*. Paris: du Seuil, 1991; Fontanille, Jacques. “Las Formas de Vida”, trad.: Raúl Dorra y Luisa Ruiz Moreno, en *Morphé. Ciencias del Lenguaje* (Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Área de Ciencias del Lenguaje). Años 7-8, N° 13-14, julio 1995-junio 1996, “Formas de Vida” (sección monográfica a cargo de Luisa Ruiz Moreno), p. 17-28 [presentación de la sección monográfica; presenta parte de los trabajos del último seminario de Semántica General de Greimas, consagrado a “La estética de la ética”, publicación decidida antes de la desaparición de Greimas.]

³⁶ Mnouchkine 2007: 134.

³⁷ *Ib.*: 62. “El arte del actor es el arte del síntoma. El arte de presentar los síntomas de las pasiones, de los sentimientos: palidecer, ruborizarse, temblar [...] A una misma pasión corresponde exactamente un mismo síntoma. Salvo que nunca es exactamente la misma pasión. Siempre está coloreada por un segundo sentimiento, o un tercero.” *Ib.*: 71.

³⁸ *Ib.*: 142.

Una gestión

En el despliegue de su propia pasión por el teatro, Mnouchkine ha logrado redibujar la idea de pequeño, reducido, recoleto, que suele evocar la palabra *comunidad*. Lo atestigua un trabajo reciente en que es perceptible un nuevo modo de intercambio social tejido desde una gestión artística cuyo aliento es de claro sentido colaborativo. A mediados de febrero de 2005, el *Théâtre du Soleil* recibía, tras la formalidad de una invitación, un pedido de ayuda. Un video³⁹ narra la historia que se inicia cuando el responsable de una “organización humanitaria” –así, en la cocina de la *Cartoucherie*, la presenta Mnouchkine a su grupo- convida al Soleil a trabajar con pares suyos en Afganistán; la voz de la teatrística se escucha junto a una puerta de la *Cartoucherie* que sostiene la divisa revolucionaria: “Libertad, Igualdad, Fraternidad”. Pronto le siguen imágenes que muestran las ruinas de un teatro de Kabul y un afiche local en que es posible leer: “la cultura afgana está en peligro”. Un daño inminentemente irreparable que invoca la imagen de otro elemento tan vital como el sol: el agua; un bien escaso en un país sin salida al mar, un don en mal estado, un índice evidente del panorama que la vista alcanza a recorrer entre restos urbanos y campos devastados.

Sabemos que el grupo ha acordado efectuar la visita cuando asistimos a los efectos de un telegrama enviado por la Embajada francesa y recibido a horas de partir. La presencia del *Soleil* es evaluada como un “riesgo” en la ciudad que describe como un “teatro de atentados” con el propósito de argumentar el deber de postergar el viaje. Su poder retórico se acrecienta por acción de los medios gráficos que, dispuestos sobre la mesa de trabajo, acompañan al telegrama en su enumeración de peligros ligados a las luchas fundamentalistas en Asia Central y sus sentimientos antioccidentales. Mnouchkine escucha las conjeturas, los temores y las incertidumbres de sus compañeros. Todos son conscientes de que van a enfrentarse a los principios de la *Jihad*, a una lucha entendida y emprendida como deber religioso. Pero las ganas de “poder transmitir algo” y también de “recibir algo a cambio” son más fuertes. Mnouchkine no oculta ninguna de las condiciones en las que se realizará el viaje y transcurrirá la estadía. “Será lo que será. Lo que quiero decir en verdad, no les quiero dorar la píldora, para nada, pero... cómo decirlo...”. Se detiene a pensar qué y cómo decir a sus amigos; medita brevemente y, por fin, agrega, riéndose de sí misma: “bueno, en todo caso, yo sí voy. En el fondo sólo puedo decirles eso. Yo voy”. Entera, sostenida por la profesión de su propia fe, en un gesto que enfrenta la opinión oficial, aún en el trasbordo en Frankfurt se abre para aceptar la dimisión de cualquiera del medio centenar de viajeros en tránsito. Entonces, retrospectivamente, la manera en que Mnouchkine había presentado la empresa a sus pares adquiere toda su significación: “No se trata de una gira... más bien diría que se trata de una misión”.

Si se cree, con Mnouchkine y la tradición clásica que “el teatro permite guiar a las personas”, aceptar una misión no es un cometido menor. La teatrística inviste la tarea con un término cuya magnitud nos empuja a revisar su pluralidad de sentidos. El primero emerge, indudablemente, al encarnar el acto de envío, la *acción de enviar*. Y también el segundo: Mnouchkine reconoce en el pedido *el poder, la facultad que se*

³⁹ Bellugi Vannuccini, Duccio, Canto Sabido, Sergio, Chevallier, Phillipe (dir.). 2007. *Un Soleil à Kaboul... ou plutôt Deux*. France: Bel Air Media, Théâtre du Soleil, Bell Canto Lai.

da a alguien de ir a desempeñar algún cometido. La solicitud deviene entonces comisión, encargo, y particularmente comisión temporal, dada por una institución representativa a un agente especial para determinado fin.

Mas, para llevar adelante la misión en el tiempo acordado también será necesario el espacio apropiado: si Kabul es la *tierra donde cumplir la misión*, los jardines de la Fundación para la Cultura y la Sociedad Civil⁴⁰ constituirán la *casa, el templo de estos misioneros*. ¿Será posible la salida de estos peregrinos de pueblo en pueblo, de provincia en provincia, de nación en nación, predicando su credo? ¿Podrán decirse, podrán escucharse las *prédicas de estos fervorosos*? ¿Será posible que cada quien reciba la *asignación señalada para sustento por el trabajo realizado*? ¿A qué costo, a expensas de qué? Ariane Mnouchkine aceptará el desafío y, misteriosamente -pues “en el teatro hay que aceptar los misterios”- cumplirá en esta empresa el decálogo oculto en la palabra *misión*.

Desde la ventanilla del avión que aterriza, los títulos del film marcan el verdadero comienzo de la labor. El *Théâtre du Soleil* proyecta un taller de máscaras como trabajo a desarrollar con su contraparte afgana. Las llevaron de todo el mundo: italianas, japonesas, balinesas, griegas... La máscara ocupa un lugar fundamental en el trabajo del grupo porque para su creadora es “el signo mismo del teatro, porque es la transformación...”⁴¹. Y el trabajo comienza a construirse desde la enunciación de un principio de honestidad: “Venimos a mostrarles este trabajo, el nuestro. No venimos a mostrarles el teatro universal, aunque íntimamente estamos convencidos de que venimos a mostrar el teatro universal, pero, bueno, venimos a mostrar el trabajo de un grupo que resulta ser extraño, el *Théâtre du Soleil*, lleno de nacionalidades, integrado por hombres y mujeres que trabajan juntos y que han adquirido una cierta eficacia trabajando juntos. Esto es lo que les mostramos, el conjunto”⁴². Un conjunto constitutivamente heterogéneo y polifónico, donde pueden contarse franceses, iraníes, argelinos, españoles, italianos, brasileños, australianos, mexicanos, camboyanos e ingleses⁴³, cada uno con su propia singularidad, todos apostando a exaltar procesos creativos sustentados por la intersubjetividad, la interculturalidad, la interdisciplinariedad.

Sosteniendo el papel fundante de su diversidad constitutiva, el grupo gestor convocó especialmente a participar del emprendimiento a grupos de teatro regionales

⁴⁰ La Fundación fue creada en 2003 como un “espacio abierto y neutral” con el propósito de “promover la diversidad cultural y fortalecer un sentido de identidad nacional”. <http://www.afghanfccs.org>.

⁴¹ “... porque es un objeto que es como un rostro humano, porque lleva al actor cuando se deja llevar, porque lo fuerza a ir muy lejos en él, a desenmascararse, porque es más verdad que naturaleza, porque pone el cuerpo en cuestión. Para mí ha devenido la disciplina de base, incluso cuando luego un espectáculo se actuará sin máscara. La máscara precede a lo no máscara, y no a la inversa” (Mnouchkine 1984). “El actor produce una escritura en el aire, escribe con su cuerpo, es un escritor en el espacio. [...] Creo que el teatro es un ida y vuelta entre lo que existe en lo más profundo de nosotros, en lo más ignorado, y su proyección, su exteriorización máxima hacia el público. La máscara requiere precisamente esta interiorización y exteriorización máximas. [...] En el teatro, el cuerpo entero es máscara” (Aslan, Odette. 1985. “Le Masque, une Discipline de Base au Théâtre du Soleil (Rencontre avec Ariane Mnouchkine)”, en Aslan, Odette. *Le Masque, du Rite au Théâtre*. Paris: CNRS, 1985, p. 231-234 [fragmento de una entrevista con Ariane Mnouchkine realizada en el Institut d'Études Théâtrales, el 11 de abril de 1975 y en diciembre de 1982, disponible en línea: http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=247 y http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=196). “No es el actor mismo sino el personaje del actor el que se oculta detrás de la máscara. [...] Pero en verdad, la máscara no oculta nada del todo, por el contrario, es develamiento, como una lupa enfocada sobre el alma” (Greulich 2003).

⁴² Bellugi *et al*/2007.

⁴³ Pacheco 2007. Patria mía, estás sufriendo y no hay remedio. Patria mía, Patria mía, eres como los ojos que esperan. Patria mía, eres como un llano en neblina. Patria mía, eres como un corazón entristecido”.

y muy particularmente a las grandes ausentes: las mujeres. A raíz de esta circunstancia, y siendo la máscara la herramienta destacada del taller, Mnouchkine instará a los varones del grupo a atravesar la experiencia de ser mujer en su cultura vistiendo un *chadri* y saliendo a la calle al menos una hora para dimensionar *la vergüenza de una infamia y poder decir basta allí donde no hay más que deshonor*. “¿Cómo mostrar una pasión? Primero hay que tenerla”. Padecerla. Como Mnouchkine lo hace al expresar su creencia en la imposibilidad de desarrollo de un país que mantiene en la marginalidad a la mitad de su población. El video pronto acompañará sus argumentos recurriendo a la propia cultura afgana; unas niñas entonan allí una canción que hace de la Patria una amada perdida a manos de la opresión⁴⁴.

Apasionadamente, Mnouchkine insta al cambio: “¿quién lo va a decir sino ustedes los artistas? ¿Quién va a tener el valor? ¿Quién va a abrir la reja?” Se repliega en sus pensamientos un buen rato; dolorida, concluye: “Ésa es su función; ésa es su misión. No hay arte sin misión”. Esta creencia, este axioma se despliega sobre su doble sentido: la carencia de una misión implica la ausencia de arte y todo arte tiene una misión que cumplir.

En un jardín de rosas en medio de las ruinas se armó la escena que acogería el trabajo cotidiano, una labor orientada a potenciar lo que el grupo integrado ya identitariamente es. Apuntando a un compromiso de reparación del cuerpo social, Robert Kluyver –consultor de la Fundación para la Cultura y la Sociedad Civil– resume: *dada una población que es rehén en su 80%, que no desea separarse del mundo abrazando el fundamentalismo, que sabe que no puede occidentalizarse, hay que desarrollar una cultura propia del país, algo que les permita expresarse, reconocerse, con símbolos que les pertenezcan y los representen*⁴⁵. Una imagen alguna vez enunciada por Mnouchkine se hace eco de ese deseo: “Un comediante, como todo artista, es un explorador, alguien que, armado o desarmado, más a menudo desarmado que armado, se interna en un túnel muy largo, muy profundo, muy extraño, a veces muy negro, y al que, como un minero, acompañan las piedras: entre esas piedras, deberá hallar y tallar el diamante. [...] es lo que llamo la aventura. Descender al alma de los seres, de una sociedad, y regresar es la primera parte de la aventura. La segunda [...] es cuando

⁴⁴ La canción dice:

“Perdí mi nido, he andado de casa en casa.
Sin tí la tristeza se ha vuelto mi compañera, ni único amor, mi recuerdo.
Sin tí no hay sentido en mi poema, en mi canción.
Patria mía, tu eres la esposa de la opresión.
Patria mía, ya no cantas más, no tienes voz.
Patria mía, estás sufriendo y no hay remedio.
Patria mía, Patria mía, ¿quién canta tu dolor?
Patria mía, ¿quién te guió en tu camino?
Patria mía, quién te siguió siendo fiel?
Patria mía, Patria mía, mi luna, mi estrella, mi camino de regreso.
En ningún lado sin tí puedo subsistir.
Patria mía, estás cansada de tantas infidelidades.
Patria mía, ya no cantas más, ya no tienes voz.
Patria mía, estás sufriendo y no hay remedio.
Patria mía, Patria mía, eres como los ojos que esperan.
Patria mía, eres como un llano en neblina.
Patria mía, eres como un corazón entristecido”.

⁴⁵ Bellugi *et al.* 2007.

se trata de tallar los diamantes sin romperlos, hallar en la piedra la forma original del diamante”⁴⁶.

El desafío para el grupo francés era obtener *de la interacción una dinámica que hiciera posible* concluir su tarea con la creación de un movimiento de teatro y un pequeño festival resultante de la experiencia que ofreciera una obra concreta. “Ciento veinte improvisaciones más tarde”, una pieza comienza a cobrar vida. Tácticas como *tratar al enemigo de manera tal que devenga lo cómico –y que lo ridículo denuncie la estupidez-* hacen posible poner en escena la desigualdad, la cobardía, la injusticia que conllevan asuntos tales como la servidumbre, la mentira, la violencia. En contraste, el video muestra el registro de la impiadosa ejecución de una joven en medio de un estadio. “Incluso cuando un espectáculo narra la historia de una catástrofe, una historia odiosa, que describe la negrura del linaje humano, esto no impide -por el hecho mismo de que esta pieza existe y porque los seres humanos están en proceso de actuarla- que haya Esperanza en la Humanidad. No es posible hacer teatro si no se es conciente de esto. Hay gente que puede pensar ‘la naturaleza humana: no hay nada para sacar de ella’, pero su presencia aquí lo desmiente! El hecho de que el *Théâtre du Soleil* existe lo desmiente”⁴⁷.

Mnouchkine lega al grupo la responsabilidad de sostener su crecimiento creativo formando una compañía en la que se desarrolle un tema por necesidad, porque se lo cree importante, sea cual fuere la procedencia de la pieza que lo exprese. Ello sólo es posible si *nace un verdadero equipo que, desde el desconocimiento y más allá de las etnias, las religiones, las nacionalidades, dé lugar al deseo de arte.* “... en esa circunstancia, el *Théâtre du Soleil* continuará siendo vuestro amigo y hará todo lo posible por ayudar tal causa, pero son ustedes quienes deben iniciarlo en un momento dado”. Mnouchkine parece estimar la autarquía del nuevo grupo constituído tras el repliegue del *Soleil* como parámetro de eficacia para evaluar la capacidad transformadora de su gestión.

Con la premura que muchas veces pautas las vidas en riesgo, el 5 de julio el grupo de diecisiete actores escogidos por Ariane Mnouchkine crearon la Compañía de Teatro *Aftaab*, un “Teatro del Sol” afgano. Uno de los lugares señalados como significativos para la población de Kabul es el cementerio de mártires: en el lugar de Tánatos, Eros protege a los enamorados que no tienen lugar de encuentro posible. Significativamente, la primera pieza que *Aftaab* elige montar es *Romeo y Julieta*; la elección encarna la necesidad planteada por Mnouchkine⁴⁸. Para la directora, escenificar Shakespeare significa “la irremediable derrota de los talibanes” y un fundamentalismo apoyado por

⁴⁶ Mnouchkine, Ariane. 1984. “Le théâtre ou la vie” (entretien avec... réalisé le 7 avril 1984). *Fruits*. N°2-3 : “En plein soleil”, juin, p. 200-223. http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=227.

⁴⁷ “Porque me hago la pregunta por el juego, por la utilización de la máscara [...] me pregunto incluso si es absurdo separar tragedia y comedia, si, en el proceso teatral mismo, es decir, en la puesta a distancia, no hay una esencia cómica: en Shakespeare, incluso en el corazón de la tragedia, la ironía de la historia es tan fuerte...” Y por otra parte, “... pienso que hay, en todo, una esencia trágica. Lo verdaderamente cómico, lo cómico magnífico es trágico: no es verdaderamente cómico más que cuando es totalmente trágico. La esencia es religiosa y trágica” (Mnouchkine 1984).

⁴⁸ “Uno tiene que montar un espectáculo si tiene necesidad. Nosotros hacemos eso, montamos un algo que nos conmueve, que nos permite ver mejor nuestra vida, nos da fuerza, nos moviliza, nos desestabiliza” (Pacheco 2007); “Je ne sais pas si c’est né d’une idée, mais plutôt d’une nécessité” (Campana, François, Quentin, Anne. *Lieux du Possible*. Paris: Thécif; La Scène, 2001. <http://www.forumdesimages.fr/fr/alacarte/hm/ACTUALITE/MNOUCHKINE.htm>). Para el acto de creación como necesidad, véase Deleuze 1987.

intereses hegemónicos. En agosto, la primera función convoca cuatrocientas personas que colman el jardín de rosas para ver una obra que se estrena ya invitada a participar de un festival de teatro. Esta respuesta podría leerse como una clara señal de la capacidad vincular que este tipo de gestiones despliega a la hora de poner en diálogo la comunidad y su arte con la sociedad; también de la autosuficiencia del grupo y, entonces, del cumplimiento de los objetivos de la gestión y su eficacia.

El video cuenta, paralelamente a los logros finales, diversas historias: la de Whahidullah, renegado por su padre a causa de su aficción al teatro, casi un paria obligado a refugiarse en la clandestinidad familiar; o la de Mariam, la Julieta de *Aftaab* que, bajo las presiones recibidas por parte de su esposo y del resto de su familia, termina abandonando la compañía. Quizá esta circunsantancia nos permita pensar en una idea de *circulación* de los componentes del colectivo o de la comunidad, más que en la idea de *deserción*, que pondría de relevo el rol individual de cada miembro. Hoy Marian ya no está en *Aftaab*, pero *Aftaab* será por siempre parte de ella y viceversa⁴⁹.

Los intercambios continúan, retomando la memoria ancestral de Afganistán como una encrucijada caminera fecunda al entramado de culturas diversas. *Aftaab* culminó su formación visitando la *Cartoucherie* para tomar un número de seminarios con destacadas personalidades de las diversas disciplinas que componen la escena. Una nueva visita culminada días atrás les permitió mostrar en Francia su primer repertorio, en lengua *dari*: *El Tartufo* de Molière y de *El Círculo de Tiza Caucásico* de Brecht.

■ 98

Conclusión

¿Por qué traer al análisis un caso como el del *Théâtre du Soleil*? ¿Por qué presentar en un ciclo de teatro un grupo de prácticas teatrales que tienen en común el haber configurado modelos alternativos a las formas habituales de la práctica y, por ende, modelos alternativos a la propia sociedad? Porque en nuestro país y en el contexto latinoamericano esas presencias han circulado a pesar de las épocas de represión y aún lo hacen a contracorriente de expresiones teatrales que, volcadas al pasatiempo, hacen caso omiso de la capacidad reflexiva de este hacer. Entre nosotros, una de las expresiones más genuinas de reacción a la dictadura genocida ha sido el acontecimiento conocido como *Teatro Abierto*, que supo suscitar el amplio apoyo del público. En esa senda se inscribe el actual auge del fenómeno teatral; su preocupación y su compromiso con situaciones contemporáneas, aunados a su calidad, han despertado un creciente interés no sólo por parte de los espectadores; también su práctica alcanza hoy una magnitud que, una vez más, da muestras de su poder y su eficacia como medio expresivo dentro del tejido social.

La ciudadanía, la sociedad civil, hoy abrevan nuevamente en el teatro como en otros momentos destacados de su historia. Suelen encontrar allí espectáculos que, hundiendo sus raíces en formas escénicas no canónicas, pueden resultar irreconocibles para el sentido común al acudir a modalidades tradicionales o populares en las que el sentido depende fundamentalmente del signifiante corporal.

Luego de estar prohibidos o tras un período en que nuestro teatro se extrañó de su comunidad, artistas como Kantor, Bausch, Mnouchkine tuvieron la oportunidad de

⁴⁹ Acerca del ingreso, el egreso y la permanencia en una *troupe*, véase Mnouchkine 1984.

ser vistos en escenarios locales. Pero sólo recientemente aparecen de manera manifiesta como filiaciones del teatro contemporáneo. Por eso, evocando la tarea de gestión emprendida hoy por tantos artistas, es nuestro propósito poner en perspectiva estas prácticas teatrales como un intento de colaboración con su institucionalización en tanto *formadores de perceptividad y de discursividad*. El caso de Ariane Mnouchkine ilustra de manera clara la capacidad del arte y el sentido de la estética para funcionar como conciliación al superar la antinomia comunidad/sociedad y denunciando, ya sea los excesos a los que puede llevar la forma de comunidad como la retoma de sus ideales en el momento de nacimiento de la sociedad. Hace poco, Mnouchkine estuvo en Buenos Aires, su primera incursión en América Latina. Su teatro reunió día tras días seiscientas más seiscientas más seiscientas personas, no sólo convocadas a ver un espectáculo teatral sino también a incorporarse en el curso de una jornada a la experiencia de la comunidad. El espectáculo era *Les Éphémères*; el resto, la convivencia con los actores, con su preparación para la escena, el compartir la comida preparada y servida por ellos para su público. Ciertamente, por el lapso de una jornada, el *Théâtre du Soleil* gestionó comunidad ante una ciudadanía ávida de comprender de qué se trata.

Referencias

- ASLAN, Odette. 1985. "Le Masque, une Discipline de Base au *Théâtre du Soleil* (*Rencontre avec Ariane Mnouchkine*)", en Aslan, Odette. *Le Masque, du Rite au Théâtre*. Paris: CNRS, 1985, p. 231-234
- BAUMAN, Zygmunt. 2005. *Modernidad Líquida*. Trad.: Mirta Rosenberg. Colab.: Jaime Arrambide Squirru. 4ª reimpr. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica ("Obras de Sociología"). Tit. or.: *Liquid Modernity*. Oxford; Cambridge: Blackwell; Polity Press, 2000.
- VANNUCCINI, Bellugi, Duccio, Canto Sabido, Sergio, Chevallier, Phillipe (dir.). 2007. *Un Soleil à Kaboul... ou plutôt Deux*. France: Bel Air Media, Théâtre du Soleil, Bell Canto Lai.
- BOURRIAUD, Nicolas. 2004. *Postproducción. La Cultura como Escenario: Modos en que el Arte Reprograma el Mundo Contemporáneo*. Trad.: Silvio Mattoni. Ed.: Fabián Legenblik. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ("Los Sentidos/Artes Visuales").
- CAMPANA, François, QUENTIN, Anne. *Lieux du Possible*. Paris: Thécif; La Scène, 2001. <http://www.forumdesimages.fr/fr/alacarte/htm/ACTUALITE/MNOUCHKINE.htm>).
- DELEUZE, Gilles. 1987. *Foucault*. Prol.: Miguel Morey. Trad.: José Vázquez Pérez. Buenos Aires: Paidós ("Studio", 63). Tit. or.: *Foucault*. Paris: du Minuit, 1986.
- FONTANILLE, Jacques. "Las Formas de Vida", trad.: Raúl Dorra y Luisa Ruiz Moreno, en *Morphé. Ciencias del Lenguaje* (Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Área de Ciencias del Lenguaje). Años 7-8, N° 13-14, julio 1995-junio 1996.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, Fontanille, Jacques. 1994. *Semiótica de las Pasiones. De los Estados de Cosas a los Estados de Ánimo*. Trad.: Gabriel Hernández Aguilar, Roberto Flores. Rev. téc.: Enrique Ballón-Aguirre. 1ra. ed. México; Puebla: Siglo XXI; BUAP ("Lingüística y Teoría Literaria"). Tit. or.: *Sémiotique des Passions. Des États de Choses aux États d'Âme*. Paris: du Seuil, 1991.
- MNOUCHKINE, Ariane. 1984. "Le théâtre ou la vie" (entretien avec... réalisé le 7 avril 1984). *Fruits*. N°2-3 : "En plein soleil", juin, p. 200-223. http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=227.
- _____. 2007. *El Arte del Presente. Conversaciones con Fabienne Pascaud*. Prol.: Jorge Dubatti. Atuel/Trilce; p. 29; Greulich, Silke. 2003. "Entretien avec Ariane Mnouchkine". *ARTE-TV Magazine*. 13 janvier. http://www.arte.tv/fr/art-musique/Chine/Tambours_20sur_20la_20Digue/362192.CmC=362282.html
- ROMERO, Alicia, GIMENEZ, Marcelo. 2005. "Estudio de una Noción: Formadores de Percepción". Ponencia

presentada en el *V Encuentro Internacional sobre Teorías y Prácticas Críticas. Después de Babel. Las Teorías y Prácticas Críticas en la Actualidad*, organizadas por el GEC-Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Disponible en Romero, Alicia (dir.). *De Artes y Pasiones*. www.deartesy pasiones.com.ar