

## Los asentamientos urbanos del Teatro da Vertigem\*

Silvana Garcia\*\*

Las dos últimas décadas han confirmado el lugar dominante que ha venido ocupando el teatro de grupo en el panorama del teatro brasileño. De modo especial en São Paulo, el teatro colectivo constituye un porcentaje significativo de la producción, así como representa también uno de los segmentos más estimulantes de la creación escénica.

Lo que hoy se llama teatro de grupo está sólidamente afincado en una tradición que, en los años 60-70, consagró un nuevo modo de producir y crear, un modelo que no se confundía con el teatro de aficionados ni con las compañías de molde europeo, encabezadas por actores consagrados. Tanto el Teatro de Arena como el Teatro Oficina, a pesar de las evidentes diferencias entre sí, trajeron a la experiencia teatral un sentido de asociación cómplice, ideológica y artística, representado por elencos jóvenes movilizados por la decisión de abrir nuevos caminos y conquistar nuevos públicos. El Arena y el Oficina, cada cual a su modo, acuñaron el sentido de un teatro militante, comprometido con el momento político y con un teatro a contramano del *divertissement*.

En la década de 1970, instalados plenamente la dictadura y sus esquemas represivos, hubo todavía quien procurase resistir en la intención militante desplazándose de los centros a los barrios periféricos en busca de temas y públicos más populares.

La nueva generación de colectivos que viniera en la década siguiente, manteniendo la lógica contraventora, invirtió su energía creativa en la vertiente de la contracultura. Fue un momento que valorizó el experimentalismo formal y temático, y amplió, consecuentemente, el repertorio de procedimientos de creación y producción. Aquello que en esa época se llamó genéricamente “creación colectiva” adquirió multiplicidad de modos, aunque haya quedado registrado, de un modo general, como ejemplo de un democratismo casi sin riendas, forjado en la ruptura de las jerarquías y en la convicción, en algunos de base grotowskiana, acerca del potencial creador de los actores. En ese período

\* Título original: “Os assentamentos urbanos do Teatro da Vertigem”. Traducción de Luis Emilio Abraham.

\*\* Dramaturgista, investigadora y profesora de la Escola de Arte Dramática de la Universidade de São Paulo. Es autora del libro *Teatro Da Militancia: A Intencao Do Popular No Engajamento Politico*.

do, muchos grupos definieron y marcaron el gusto estético de los espectadores, como ocurriera con el grupo carioca Asdrubal Trouxe o Trombone, comparable en cuanto a irreverencia con sus hermanos paulistas del Pod Minoga y del Teatro do Ornitorrinco. E incluso con el Mambembe, el Vento Forte o el Pessoal do Vitor.

Este rápido panorama, necesariamente reductor, nos sirve aquí tan solo para demarcar los territorios de la experiencia histórica en que hunden sus raíces los grupos que comienzan a surgir durante el renacer de la democracia brasileña, en la segunda mitad de los años ochenta.

En el contexto de un teatro animado, en aquel momento de su mejor performance, por una generación de directores notables, como Antunes Filho y Gerald Thomas, y por el florecer todavía tímido de una nueva generación de autores, comenzaron a aparecer los grupos de teatro de la post-apertura política. Uno de los primeros en destacarse en esa década fue el Teatro Galpão, de Belo Horizonte (capital del Estado de Minas Gerais, al sudeste de Brasil), creado en 1982, y hasta hoy uno de los colectivos más consagrados del panorama teatral brasileño por su admirable trayectoria artística. Nació como teatro de calle, componiendo su repertorio con una combinación de elementos de la cultura popular y con técnicas circenses.

La gran concentración de nuevos grupos, sin embargo, se dio recién con la llegada de la década de 1990. En Río de Janeiro y en São Paulo principalmente, pero también en otros estados como Paraíba y Río Grande do Sul, comenzaron a ganar notoriedad, por su osadía y pretensión artísticas, grupos de jóvenes actores y directores, muchos de ellos recién egresados de las universidades y escuelas de teatro. De esa generación de los años noventa, emergieron los grupos que constituyen hasta el presente la vanguardia de la producción del llamado “teatro de grupo”: la Cia. Dos Atores, el Parlapatões, el Patifes y el Paspalhões, la Fraternal Companhia de Artes e Mala-Artes, el Folia d’Arte, el Piolim y el Ói Nói Aqui Traveiz, se encuentran entre los más significativos. Se trata de grupos que al momento de nacer ya tenían proyectos artísticos delineados, comprometidos con la cultura popular, con las problemáticas sociales, con la investigación de lenguajes, a veces haciendo énfasis en uno u otro de esos compromisos, a

veces mezclándolos en una misma intención. El Teatro da Vertigem, objeto de este ensayo, forma parte de este contexto productivo.

## La génesis del Vertigem

Creado en 1992, el Teatro da Vertigem es un grupo que ganó su espacio, también internacionalmente, por la osadía de sus emprendimientos teatrales y por el ejemplar proceso de construcción de sus espectáculos. No es un grupo de producción abundante: se destacan, desde sus inicios hasta el presente, la creación de la renombrada “trilogía bíblica”, compuesta por los espectáculos *O Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) y *Apocalipse 1,11* (2000), y, más recientemente, el polémico *BR-3* (2005).

El grupo se inició con la asociación de jóvenes egresados de universidad, unidos por la inquietud de hacer del teatro un emprendimiento serio. No nació como compañía, sino como un grupo de estudios determinado a transponer las enseñanzas de las ciencias —como la mecánica y la física clásicas— al aprendizaje del actor y a la comprensión del fenómeno teatral. Los integrantes del grupo, liderados por el joven director Antônio Araújo, se dedicaron con disciplina a un vasto programa de estudio y entrenamiento, incorporando técnicas que permitiesen tender puentes entre los presupuestos científicos y el trabajo expresivo<sup>1</sup>.

Paralelamente, se entregaron también a la búsqueda de temas que pudieran dar cuerpo a las investigaciones en marcha. La elección recayó sobre lo sagrado: “Era preciso encontrar un asunto que provocase en nosotros una fuerte reverberación y que dialogase con nuestras angustias y preocupaciones” (Araújo, 2003: 100). Entonces el grupo se entregó a la investigación de las “mitologías del Paraíso”.

En la evolución de ese proceso de investigación, que duró cerca de un año, el grupo acabó asimilando al trabajo de improvisaciones fragmentos del poema de John Milton, *El paraíso perdido*, y del Génesis bíblico<sup>2</sup>, y configuró así la dramaturgia de su primer espectáculo, estructurada por Sérgio de Carvalho. Nació el Teatro da Vertigem.

*O Paraíso Perdido* se estrenó en noviembre de 1992, en una iglesia católica tradicional del centro

<sup>1</sup> En esta etapa trabajaron con *contact improvisation*, prácticas acrobáticas y ejercicios extraídos de las técnicas de Feldenkrais, Laban y Tai Chi Chuan.

<sup>2</sup> Existen otras referencias incorporadas a la dramaturgia del espectáculo, residuos de lecturas realizadas en el transcurso del proceso de construcción del espectáculo. Entre ellas: Rilke, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges y Shakespeare.

de São Paulo. La temporada, de poco más de seis meses, estuvo marcada por presiones y amenazas, incluso de muerte, de parte de exaltados devotos que consideraban una ofensa grave la presencia de un grupo de teatro en el interior del templo. Fue una larga y ardua batalla que no se habría ganado si no hubiera sido por el apoyo persistente de la cúpula más progresista de la Iglesia, que no vio en el espectáculo esas provocaciones profanas de que alardeaban los fanáticos, sino, por el contrario, reconoció en él afinidades con los preceptos cristianos. En sintonía con el pensamiento de la curia, la crítica salió en defensa de la pieza: “*O Paraíso Perdido* es una oda al ser humano y al deseo de trascendencia que está en la raíz de todo sentimiento religioso”, afirmó el crítico Alberto Gusik (2002: 287).

Construida como espectáculo procesional, *O Paraíso Perdido* narra la pérdida del plano celeste y la condenación al exilio en la tierra. La narración estaba conducida por la figura del Ángel Caído. En total, once actores presentaban un guión de treinta y cuatro episodios, económico en diálogos, pero intenso en la expresión de imágenes. Personajes designados por descripción —Mujer en el Confesionario, Hijo Castigado, Hombre con Globo, Hombre Detrás de los Tubos del Órgano, y así sucesivamente— generaban el carácter abstracto, altamente metafórico, del lenguaje del espectáculo.

Quando yo caí, las alas no derramaron agua ni sangre. Yo me derramé de mí por el corte. Por la hendidura me escurrí hacia la tierra, pesado, ausente. Descubrí el cuerpo demasiado tarde. Conocí el dolor sin el miedo o la risa de los débiles. La tierra muere en el agua, el aire muere en el fuego. Ya no cargo la espada por el jardín. Ya no soy pájaro, ya no sé volar. (*Primer parlamento del espectáculo, pronunciado por el Ángel Caído, a quien el público encuentra colgado de un pórtico apenas entra en el templo.*)

Los actores utilizaban todo el espacio del templo, desplazando el mobiliario, abriendo o cerrando áreas de juego y conduciendo con sus cantos al público en torno de altares y confesionarios. También se utilizaba la estructura aérea del coro y de los púlpitos.

## La investigación como instrumento de construcción del espectáculo

El proceso de construcción de *O Paraíso Perdido*, con sus extravíos y principalmente con sus aciertos, definió consistentemente el proyecto artístico del Vertigem. Su primera marca fue la comprensión del lugar que ocupa la investigación en el desempeño del grupo. Esto implicó, además, una comprensión de lo que define la investigación en arte. Frente a la falta de referencias sobre metodología que pudieran usar en su práctica teatral, el grupo acabó zambulléndose en el estudio de libros sobre metodología científica y haciendo, a partir de allí, adaptaciones para su trabajo cotidiano. Antônio Araújo llamó a eso una etapa de “meta-investigación”, una investigación sobre el modo de investigar, en la cual cada uno presentaba, en la práctica, su manera de enfrentar los temas y estímulos propuestos para el trabajo: “Reuniendo eso con los elementos de metodología científica, llegamos a la *observación activa*: dudar de los hechos, utilizar los cinco sentidos, estar presente en aquello que usted está haciendo, evitar pre-juicios” (Araújo, 2004: 81).

Por la vía empírica, al buscar asimilar una porción generosa de conocimientos, el grupo fue creando su propia metodología, en una “lectura y una apropiación muy personales de esos elementos” (Araújo, 2004: 82).

Con el pasar del tiempo, y a medida que realizaron nuevos espectáculos, la investigación como actividad independiente, en tanto antecede a la creación, cedió el lugar a la investigación como etapa constitutiva del espectáculo. Para la dramaturgista Silvia Fernandes, que acompañó al grupo en la creación de *BR-3*, “la marca más radical” de la propuesta del Teatro da Vertigem “es la concepción del teatro como investigación colectiva de actores, dramaturgo y director, en busca de respuestas a cuestiones urgentes del país...” (Fernandes, 2002: 35).

La construcción de *BR-3*, hasta el momento el modelo mejor acabado del Vertigem, se definió a lo largo de dos años de trabajo, incluyendo un viaje de algunas centenas de kilómetros desde la ciudad de São Paulo a la ciudad de Brasileia, en el límite de Brasil con Bolivia, pasando por la capital del país, Brasilia. En ese trayecto, realizado en poco más de un mes, el grupo recolectó informa-



BR-3. *Teatro da Vertigem*.  
Fot. de Edovard Fraipont.

ciones, convivió con las poblaciones locales, trabajó con ellas en *workshops* y registró cuidadosamente la experiencia, de la cual resultó el material que alimentaría el trabajo hasta el estreno, en el año 2005.

El elemento propulsor de esa larga trayectoria fue la investigación de una posible identidad brasileña, que debía ser indagada en esos tres puntos geográficos, muy distantes entre sí, y no solo geográficamente. Después de ese periplo, la cuestión de la identidad adquirió un nuevo sesgo: desde el presupuesto sentido de unidad, se avanzó hacia la noción de una identidad fluctuante, en tránsito. Algo que obtendría dimensión metafórica al escogerse un río como espacio de la escenificación. No un río cualquiera, sino el principal río que atraviesa la ciudad de São Paulo, célebre por su papel en la historia de la colonización —por ser una importante vía de transporte para los exploradores<sup>3</sup>— y notable hoy en día porque es una cloaca a cielo abierto, uno de los cauces más contaminados de la red fluvial brasileña.

La dramaturgia desarrollada por Bernardo Carvalho dispone a lo largo de las márgenes del río, entre el flujo del agua y las movidas avenidas marginales que corren en paralelo, los escenarios (creados por Márcio Medina), que aluden a aquellas ciudades visitadas, las tres BRs —el título BR-3 hace alusión a las designaciones de las carreteras federales y también a la dupla de consonantes BR, de Brasil, que se repite en los nombres de las ciudades—.

No están allí sus marcos urbanos ni cualquier otro elemento que nos remita a la apariencia de las ciudades en sus existencias concretas: son más bien reconstrucciones imaginarias de las impresiones que marcaran la vista y la memoria de los viajeros:

Es preciso decir que el proyecto nunca pretendió la reproducción fotográfica o documental de esos tres sitios. Siempre fue más que nada la manera en que nuestra sensibilidad y nuestra imaginación fueron provocadas por los espacios. En ese sentido, es nuestra experiencia de pasaje por esos tres lugares lo que va a parar al espectáculo, y no el compromiso con una fidelidad mimética. BR-3 es el modo en que esos lugares nos atravesaron (Araújo, 2006: 17).

<sup>3</sup> Llamados “bandeirantes” en Brasil, pues “bandeiras” era el nombre dado a las expediciones que realizaron los colonizadores para la exploración de la tierra. Estas continuaron hasta el siglo XVIII y los principales blancos de los “bandeirantes” eran las piedras y metales preciosos, así como la captura de indios para que trabajaran como esclavos en las labranzas.

Las referencias a “viaje”, “río”, “flujo”, “fluctuante”, “móvil” —términos que adjetivan el recorrido del Vertigem en la construcción de *BR-3*— se suman a otros elementos como la fuerte presencia de la religiosidad, factor común a las tres localidades visitadas, a pesar de que se manifiesta de manera diferente en cada una de ellas. En Brasilândia, barrio de la periferia de São Paulo, predominan los evangélicos; en Brasília, donde se decide la política nacional, lugar del poder, sensible a la corrupción y a los abusos, se destacan las sectas; en Brasileia, ciudad perdida en la frontera, lugar de doble identidad, de tránsito entre nacionalidades, predomina el ritual sustentado en la ingestión de plantas psico-activas, como la ayahuasca o santo daime. Esas religiones de base popular nada tienen que ver con la presencia de lo sagrado que marcó la trilogía bíblica, y suponen una aguda crítica del Vertigem, del mismo modo que traen al universo de la trama las demandas económicas que van devastando rápidamente la Amazonia, el tráfico de drogas y el poder corrupto, ya sea como parte de la fábula ya sea como comentarios narrativos.

La intriga de *BR-3*, a la manera de un folletín con matices trágicos, tiene por hilo conductor la historia de una familia, encabezada por una mujer humilde que ha emigrado de su lugar de origen en busca de su marido, desaparecido en las canteras de las obras de la capital en construcción (Brasília se inauguró en 1960). De inmigrante del Noreste a jefa del tráfico de drogas, y de allí al exterminio de su prole, la saga de esa mujer, de sus hijos y nietos, se desarrolla en localidades a lo largo de las márgenes del río según una topografía precisa: la Brasília imaginaria, por ejemplo, se levanta sobre los viaductos y sobre los cruces monumentales de las carreteras que atraviesan el río, en tanto que Brasileia se erige en los trechos abiertos. Los espectadores acompañan los episodios desde el interior de una barcaza que hace un recorrido de algunos kilómetros. Además, sobre el caudal del río se desplazan las *voadeiras* (embarcaciones) que transportan velozmente a los actores a los lugares de la representación, y los detritos que boyan y dan al río una siniestra imponentia.

En *BR-3*, el río asume un papel preponderante. Si es, por un lado, el lugar de la metáfora de la ciudad degradada, del Brasil múltiple y despedazado, por otro lado, la materialidad de las aguas



*BR-3. Teatro da Vertigem.  
Fot. Edouard Fraipont*

contaminadas es una realidad ineludible, presencia concreta que se percibe todo el tiempo en tensión con la ficción implantada en sus márgenes. El río es al mismo tiempo testigo y protagonista de la historia.

### La elección de un espacio semánticamente fuerte

La elección del río Tietê como lugar de la construcción de *BR-3* corresponde perfectamente a uno de los principios del proyecto escénico del Vertigem. Cada una de las piezas de la trilogía bíblica se constituyó en el encuentro de esas dos acciones: la investigación y la elección de un lugar semánticamente fuerte que otorgó cuerpo y estructura a la dramaturgia escénica.

Después de la iglesia de *O Paraíso Perdido*, el Vertigem ocupó un hospital fuera de servicio para instalar en él el drama del hombre devoto en conflicto con Dios: *O Livro de Jó*. A los tormentos de Job se sobrepusieron algunas alusiones al SIDA, que en aquel momento asustaba a todos con la virulencia de su expansión. El ambiente frío y aséptico del hospital, con su mobiliario blanco —único elemento escenográfico—, realizaba el contenido de dolor y desamparo sugerido en el relato bíblico. Conservada la forma procesional del espectáculo anterior, el público, nuevamente no más de sesenta personas, acompañaba la vacilante figura de Job, desnudo y ensangrentado, recorriendo con él salas, escaleras y corredores del hospital, en una trayectoria ascensional que terminaba en una sala de cirugía del piso superior. Allí, en el centro de una pequeña platea que formaba un círculo, Job, prostrado en una camilla, bajo una luz enceguecedora, consumaba su camino de dolor en dirección a la redención. El final era una hierofanía:

Su cara es aguas,  
Y su furia ahora duerme,  
Y Él se derrama sobre mí.  
(Parte del último parlamento de Job).

En contraste con la economía verbal de *O Paraíso Perdido*, en *O Livro de Jó*, la palabra, en la elaboración dramática final de Luis Alberto de Abreu, sustenta la trama de ese hombre abandonado por Dios y en busca de respuestas. Abreu



*O Livro de Jó. Teatro da Vertigem.*  
Fot. Miriam Rinaldi y Roberto Audi.



conduce el texto con fuerza poética basándose en el lenguaje mítico. Los diálogos y los personajes se suceden dando cuerpo a un debate que ocurre en diversos niveles: el del hombre creyente que busca a Dios en lo más profundo del sufrimiento humano, el de la dimensión trágica del hombre que quiere saber —lo que remite a la dimensión mítica de un Fausto o un Edipo—, y el del dolor de la exclusión y de la impotencia frente al SIDA.

La tercera pieza de la trilogía hace sentir sus resonancias semánticas ya desde el título: *Apocalipse 1,11* se refiere al texto bíblico y a los ciento once presos que murieron en manos de la policía durante el episodio de una rebelión en el presidio de Carandiru, São Paulo, en 1992. En el proyecto original, el espectáculo ocurriría en las dependencias del propio presidio y contaría con la participación de algunos internos. La burocracia y las contraórdenes impidieron que fuera así. Finalmente, *Apocalipse* se estrenó en 1995 en una unidad presidiaria desocupada y solamente con los actores del grupo<sup>4</sup>.

Una vez más, un personaje conduce a los espectadores por las salas y corredores húmedos y malolientes de la prisión. En este caso es João, un inmigrante del Noreste, maleta de cuero curtido en la mano. El nombre João remite además al apóstol Juan, autor del escrito apocalíptico más importante y principal fuente del relato.

João viene en busca de una idílica nueva Jerusalén: “He aquí la tienda de Dios con los hombres. En ella no habrá más muerte, ni luto, ni clamor, ni dolor volverá a haber”, dice João en el Prólogo. Una vez más, hay un personaje en busca de algo; como en las otras piezas, es en primera instancia una búsqueda de sí mismo. En la construcción metafórica del espectáculo, este João también cumple el mandato del Apocalipsis 1:11: “Lo que veas, escríbelo en un libro y mándalo a las siete Iglesias”. Quien le encomienda esa misión, después de torturarlo y drogarlo, es el Ángel Poderoso, acompañado de su séquito de Ángeles Rebeldes, personajes que parecen una feroz tropa de choque nazi. En el transcurso de la pieza, todos serán testigos y deberán, entonces, así como João, declarar sobre lo visto. Y son muchas las abominaciones que se ven en *Apocalipse 1,11*.

La dramaturgia de Fernando Bonassi fragmenta las etapas de la peregrinación de João en dos



O Livro de Jó. *Teatro da Vertigem*.

<sup>4</sup> La participación de reclusos en el espectáculo se produciría en una temporada que la pieza realizaría en Polonia, en el Festival Internacional de Teatro de Wrocław, en 2003.



Luciana Schwinden. O Livro de Jó.  
Teatro da Vertigem.  
Fot. Guto M.

actos, más un prólogo y un epílogo. En el meollo de la pieza, en el primer acto, que lleva el título de “Ascenso y caída de la Bestia”, la acción se concentra en el Club Bailable Nueva Jerusalén —la única Jerusalén a la que João consigue llegar—, donde un Anticristo, encarnado por un travesti obscuro y provocador, actúa como maestro de ceremonia de un *show* de variedades plagado de escenas chocantes y poblado de personajes grotescos. En el segundo acto, los espectadores se concentran en un patio interno cercado de celdas. Allí se realiza el “Juicio final”, sesión de enjuiciamiento y castigo de los personajes que atraviesan la trama apocalíptica.

Durante el trayecto que va del lugar de degradación (el Club Bailable) al escenario del juicio final, la dramaturgia de *Apocalypse 1,11* repasa paulatinamente todos los sentidos contenidos en el edificio carcelario —lugar de exclusión, punición, pérdida, humillación—, condiciones personificadas en las figuras grotescas que desfilan por el espectáculo. Está la libertina Babilonia, coadyuvante de la Bestia, que exhibe el sexo impudorosamente entre una aspirada de cocaína y otra. Está el negro que baila samba y hace las delicias de la platea para ser acusado luego de robo y ver recaer sobre sí todos los desafueros que constituyen el repertorio de clichés de la intolerancia y del prejuicio. Está además la pareja en trajes indígenas, que protagoniza un patético número de sexo explícito y remite, obviamente, al largo proceso de degradación al que han estado sometidos los indios en nuestro país. Y está todavía la Talidomida del Brasil, una corpulenta adolescente retardada y parálitica que, presa de una silla de ruedas, recita con esfuerzo las primeras líneas de la Constitución Brasileña para recibir en seguida el estupro de la Bestia al son del “Parabéns a você” (“Cumpleaños feliz”) —con derecho a torta y velitas— cantado por Babilonia en conmemoración de los quinientos años del descubrimiento del Brasil.

Entre el primero y el segundo acto, los espectadores son confinados contra las paredes de un largo y estrecho corredor, y presienten, más de lo que presencian, en ese ambiente casi a oscuras, una procesión de cuerpos inertes, desnudos y con marcas de tortura, transportados ágil y agresivamente por los Ángeles. Esta escena es la resolución del primer acto, que termina con una “invasión policial” del Club Bailable Nueva Jerusalén. Su sen-

tido, sin embargo, es inequívoco: se trata de una referencia directa a la masacre de Carandiru, pero puede también remitir a muchas otras masacres, que son cotidianas para los brasileños, e incluso a las perpetradas por la dictadura militar de los años 60-70.

En la escena siguiente, la del juicio final, todas las abominaciones que pueblan ese apocalipsis brasileño se juzgan allí y tienen su ejecución sumaria, de modo humillante y sin contemplación. En el último momento, hasta el mismo Juez, acorralado por la conciencia de que no hay salvación, se suicida por ahorcamiento. Quedan João y el Señor Muerto, un Cristo mudo y apático vestido con una inevitable túnica blanca, con quien el protagonista comparte un cigarro, displicentemente sentados sobre el suelo del patio.

La figura del Señor Muerto pertenece solo al Prólogo y al Epílogo. João lo encuentra luego en el inicio del espectáculo; lo descubre bajo una cama, como si estuviera sepultado. Es a él al que João dirige toda su angustia:

Escucha, ¿por qué sucede que yo corro, corro, corro... y no llego a ninguna parte? ¿Por qué sucede que yo rezo, rezo, rezo... y no soy atendido? ¿Por qué sucede que yo amo, amo, amo... y no soy amado? ¿Por qué sucede que yo trabajo, trabajo, trabajo... y no consigo tener nada? ¿Por qué sucede que yo respiro, respiro, respiro... y siempre me falta el aire? ¿Por qué? ¿Por qué? (*Parlamento de João hacia el Señor Muerto, Prólogo*).

El desenlace de *Apocalipse* presenta un João que, aparentemente apaciguado, supuestamente no más rehén del miedo, dispensa al Señor Muerto, empuña de nuevo su vieja maleta y sale por la gran puerta de hierro que da a la calle. Como en todos los espectáculos de la trilogía, los portones se abren en el momento final, y por ellos, siguiendo al protagonista por última vez, sale el público, también “liberado”. Es un público inquieto el que sale de *Apocalipse*.

## Teatralidad y política

De *O Paraíso Perdido* a *Apocalipse*, el Vertigem desarrolla una trayectoria que gana paulatinamente una tonalidad política más intensa. La primera instancia de esa dimensión política deriva de la

propia presencia del grupo en los lugares escogidos para las representaciones. La rehabilitación de espacios públicos deshabitados, el desvío de la función usual —en el caso del templo—, exige un ajuste del foco sobre esos espacios, como si repentinamente fuera posible verles las entrañas. Pasear por un hospital vacío, lleno de ecos y residuos de existencias pasadas, ya nos impone otro modo de andar y mirar, más lento, más reflexivo. Ese efecto se amplifica cuando, a los contenidos que superponemos a los espacios, se suman aquellos evocados por el espectáculo, de los cuales no tenemos cómo protegernos.

Son espacios, a su vez, revigorizados en su función pública en tanto el teatro renueva su función de lugar de congregación en el sentido en que lo emplea Denis Guénoun: el teatro es un acto político en la medida en que toda convocatoria y toda reunión ejecutadas públicamente son actos políticos.

Lo político pertenece a la esfera de la propia naturaleza del consorcio y no es materia de la finalidad ni un excedente temático. Para Guénoun, el teatro es una reunión política que acontece en un espacio políticamente determinado, pero con el objetivo de producir allí una actividad que difiere de lo político propiamente dicho: “En principio, lo que es político del teatro no es lo representado, sino la representación: su existencia, su constitución *física*, por así decirlo, en tanto asamblea, reunión pública, congregación” (Guénoun, 2003: 14-15).

En un sentido convergente, Silvia Fernandes reflexiona sobre el *lugar* del Vertigem:

En la economía simbólica de una ciudad violenta como la nuestra, discontinua, sin coherencia estructural ni marcos efectivos de localización, la trayectoria del grupo es casi una inversión de la geografía urbana, en la medida en que invade espacios colectivos para reactivarlos por medio del trabajo de teatro. La iglesia tradicional, casi al lado de la catedral de Sé, el hospital fuera de servicio en el vecindario de la Avenida Paulista, el presidio en un barrio apartado, fuera del circuito teatral previsible, son espacios reales, concretos, con memoria e historia, que preservan los vestigios del uso público y, por eso mismo, colocan al espectador en una zona fronteriza entre la ciudad y el teatro (Fernandes, 2002: 40).

En confrontación con los espectáculos anteriores, *Apocalipse*, con la dramaturgia ácida de Bonassi, gana aún más contundencia política por las remisiones al contexto brasileño. En todo el espectáculo, en sus personajes y sus citas, se reconocen aspectos difundidos del Brasil de violencia, de prejuicio, de corrupción, expuestos de modo inclemente. Bonassi y el Vertigem construyen la metáfora más aguda del apocalipsis *aquí y ahora*, del apocalipsis brasileño.

El lenguaje de la pieza es irónico, paródico, farsesco, pero se combina con humor, cinismo, poesía y crueldad. La yuxtaposición de elementos contrastantes es fuente de resoluciones de intenso tenor grotesco, lo que obliga al espectador a un constante movimiento de ajuste de su discernimiento.

No hay confortación; en ese espectáculo no hay risa que serene. Hay, antes, una recusación de las conciliaciones. El mundo que se configura antes y después de este apocalipsis es un mundo en convulsión, ambiguo, caótico, dolorosamente fragmentado.

Tampoco hay solución en el plano mítico-religioso; este “fin de los tiempos” confina al espectador a un eterno presente de iniquidades. Le quedan la indignación o la impotencia. O ambas, combinadas. No hay cómo solucionar ese malestar en el plano de la ficción. No hay en ella ejemplaridad posible.

Por todo esto, *Apocalipse* es un espectáculo de alta teatralidad e impacto ideológico. Y esta es la segunda dimensión política de la obra, que Jorge Dubatti formula de modo inequívoco:

La mayor fuerza política del teatro está en su capacidad metafórica. Alcanza entonces con que el teatro sea bueno artísticamente para que se genere una ilimitada producción de pensamiento político. Allí donde surja una metáfora artística intensa, una condensación feliz de teatralidad, ineludiblemente habrá acontecimiento político. Porque es políticamente que el hombre habita el mundo y la metáfora artística uno de los catalizadores más potentes de la dimensión política de la vida (Dubatti, 2007: 197-98).

Por último, debe destacarse el hecho de que los espectáculos de la compañía nos instigan a pensar en el *lugar del Teatro*, su inserción en la topografía —real y simbólica— de la ciudad, y en el lugar

que ocupamos nosotros en ella. En ese sentido, cobra fuerza retórica el mandato del capítulo 1, versículo 11, del Apocalipsis, una directiva que, metafóricamente, define un papel para el artista y constituye, al mismo tiempo, una declaración de fe en el poder del arte.

### **Dramaturgia y proceso colaborativo**

Las piezas de la trilogía y *BR-3* mantienen diferencias y similitudes entre sí, definidas por la maduración artística del grupo, por el sentido de continuidad que hace de sostén a sus investigaciones y por los colaboradores invitados que contribuyen en las creaciones del grupo.

En cuanto a este último aspecto, el Vertigem consagró una práctica que predomina en São Paulo, pero que también se difunde por todo Brasil y se afirma como modelo de trabajo colectivo. A ese modelo se lo llama *proceso colaborativo*. En la sucinta definición de Antônio Araújo, este se constituye “en una metodología de creación en que todos los integrantes, a partir de sus funciones artísticas específicas, tienen el mismo espacio de propuesta, sin ningún tipo de jerarquía, lo que produce una obra cuya autoría es compartida por todos” (Araújo, 2003: 122).

Como principal diferencia respecto del modo de creación colectiva practicado en los años 70-80, el proceso colaborativo presupone el empeño de todos, el proceso de creación —desde el proyecto artístico hasta el producto final— se divide entre todos, pero sin que haya trueque de papeles o anulación de las especialidades: la responsabilidad final es asumida por cada uno en su especificidad.

Eso permite, por ejemplo, que el Vertigem invite a dramaturgos diferentes para cada uno de sus procesos. Sin embargo, la preparación del guión o texto de la pieza por parte del dramaturgo implica un vínculo estrecho con el proceso de improvisaciones de los actores y presupone la adhesión a la idea de dramaturgia como una construcción colectiva que, incluso así, ostenta una autoría.

Antônio Araújo hace una defensa del modelo en los siguientes términos:

Creemos en un dramaturgo presente en el cuerpo a cuerpo de la sala de ensayo, e intervenimos no solo en el andamiaje estructural o en

la elección de las palabras, sino también en la estructuración *escénica* de aquel material. En ese sentido, pensamos en la dramaturgia como una escritura de la escena y no como una escritura literaria, aproximándola a la precariedad y fugacidad del lenguaje teatral, a pesar del soporte en papel en el cual ella se inscribe. Lo que significa romper con su recurrente aura de eternidad para que ella se evapore en el sudor de la escena, en el *hic et nunc* del fenómeno teatral. En lugar de un escritor de gabinete, exiliado de la acción y del cuerpo del actor, queremos un dramaturgo de sala de ensayo, compañero vivo y presente de los intérpretes y del director (Araújo, 2003: 124-25).

La difusión de este modelo entre los grupos durante la última década ha revelado resultados contradictorios: por un lado, empujó a los colectivos a la discusión de los procesos creativos; introdujo la idea de un actor-creador, capaz de responsabilizarse, aunque parcialmente, de la construcción de la escritura dramática y escénica; y deshizo los riesgos de desorden producidos por el democratismo de la creación colectiva generalizada. Por otro lado, reveló inequívocamente la deficiencia de muchos grupos que, al intentar adoptar esos procedimientos, se enfrentaron con grandes dificultades.

En el trayecto entre la intención y el gesto, se hace evidente que muchos grupos no están en condiciones de practicar esos procedimientos porque se trata de un modelo que requiere disciplina, metodología, claridad de proyecto artístico y, principalmente, habilidades extraordinarias para el trabajo de improvisación, dominio verbal y capacidad de costura de los constituyentes creativos. Además, el proceso colaborativo exige una postura efectiva de desprendimiento y humildad en el acto de compartir ideas y en la renuncia a la autoría individual de los segmentos de la creación. En palabras de la investigadora y actriz de grupo Miriam Rinaldi, “la obra es un renuncia colectiva que surge de la fusión de muchas renuncias personales” (Rinaldi, 2005: 20).

Por otro lado, la afinación del proceso puede obtenerse únicamente con tiempo, no solo el tiempo elástico que dura la creación, ya que la duración extendida del proceso es de naturaleza metodológica, sino también el tiempo de madura-

ción del grupo, ya que es un trabajo en el cual la armonía y la conciliación son blancos por los que se lucha cotidianamente.

### La nueva generación

El Teatro da Vertigem, a pesar de que sus procedimientos se han difundido entre muchos grupos, no establece propiamente un modelo, porque su condición de existencia constituye el propio proyecto artístico del grupo y viceversa. Los soportes sobre los cuales el Vertigem sustenta sus creaciones escénicas —investigación, largos procesos de preparación y de creación, interacción con un espacio semánticamente fuerte, proceso colaborativo, sentido de *work in progress*— son constituyentes que pocos grupos están en situación de mantener.

Incluso así, hay, sin embargo, unos pocos grupos de calidad que también desarrollan una búsqueda de nuevas relaciones de espacialidad en las venas intestinas de la ciudad, que definen modos colectivistas propios para la construcción de sus espectáculos y que, a partir de sus arrojados, han conseguido algunos buenos espectáculos.

Podemos citar, entre ellos, el trabajo del grupo Teatro dos XIX. Coordinado por Luiz Fernando Marques, el grupo se formó en la Universidade de São Paulo bajo la orientación de Antônio Araújo, que es también profesor del curso de dirección. El nombre del grupo remite a la primera investigación que realizaron, posteriormente transformada en espectáculo, y que tenía por objeto la situación de las mujeres que sufrían de histeria en el siglo XIX. En el año 2001, el grupo se instaló en un antiguo barrio obrero, construido en 1917, y allí realizó *Higiyene*. El espectáculo era procesional, se desarrollaba en la calle y en el interior de caserones en ruina, y se exhibía a la luz del día. Su tema principal, basado en una cuidadosa investigación, se refería al proceso de higienización urbana en el Brasil de fines del siglo XIX. En el centro de la ficción histórica, el principal blanco de las autoritarias campañas higienizadoras del gobierno de la época era la figura del *cortiço* (colmena), especie de conventillo que constituía un lugar de configuración híbrida, multirracial y en cierto modo promiscua, en el cual convivían los diferentes grupos de inmigrantes que llegaban a Brasil, en particular italianos, españoles y



portugueses. En el armazón de la trama, conformada por los cruces entre las historias que viven esos inmigrantes bajo la acción saneadora de las autoridades, subyacen cuestiones como la construcción de una nacionalidad sobre la base de la mezcla de culturas, alimentada por la índole luchadora, y conocedora de injusticias, de los inmigrantes. La presencia del espectáculo en el espacio de la villa sobrepone a ella el lugar ficcional donde habitan los fantasmas del pasado —“lugar de convergencia de la experiencia y de la memoria”—, y actualiza de ese modo sus ruinas.

Otro espectáculo que incluye elementos de espacialidad fuerte fue *Bastianas*, realizado por la Companhia São Jorge de Variedades, grupo formado también por jóvenes egresados de universidad. Sobre texto de Gero Camilo (extraído de su libro de cuentos *A Macaúba da Terra*), y bajo la dirección de Luís Mármora. El grupo se alojó durante el proceso de creación en un albergue municipal, lugar de recogimiento nocturno de familias sin techo y juntadores de papel.

Espectáculo procesional también, y construido como *work in progress* (2001-2003), *Bastianas* se presentaba al aire libre ocupando las áreas comunes del conjunto de edificaciones que componía el albergue. En el plano de la ficción, se ambientaba en la vida cotidiana de una aldea del Noreste y hablaba “de la creación, de la lucha por la tierra y de la voluntad humana de amor, sabiduría y sosiego” por medio de una combinación de historias y canciones con raíces en la cultura popular y en la tradición religiosa de la región del Noreste.

Muchos albergados, en especial niños, terminaron integrándose a la rutina de los ensayos y a las presentaciones de la pieza, participando en diversos casos en los momentos colectivos del espectáculo. No obstante, la inclusión de este en el medio del albergue y la interferencia de sus residentes no constituyó siempre una relación dócil. Por el contrario, muchas veces los habitantes del albergue, en ocasiones bajo los efectos del alcohol, reaccionaron de manera agresiva. Esa fue la marca tanto de la construcción del espectáculo cuanto de la temporada de presentaciones públicas: el contagio por contacto. *Bastianas* era un espectáculo diferente cada día por la interacción entre el elenco y los habitantes del lugar.

Por último, vale la pena mencionar un tercer trabajo, realizado en este caso por la Companhia Bartolomeu de Depoimentos. Su espectáculo *Acordei que sonhava*, estrenado en el año 2003, implica una variación sobre la propuesta de *espacio fuerte*: no ya la arquitectura urbana, sino el espacio sonoro de la urbe, la vocería de las calles, el *hip-hop*, el habla de la marginalidad, el dialecto africano (*iorubá*) de los oprimidos, la retórica de las tribunas y el palabrerío televisivo de los dominantes. *Acordei que sonhava* se construye con el entrelazado de todas esas voces para hablar del poder y de la opresión, temas que extrae de la obra en que se inspira, *La vida es sueño*. Escénicamente, se construye por medio de un juego permanente de contrastes e inversiones, ya en el plano lingüístico, ya en otras esferas como la intencional ambigüedad que se establece entre los sexos (Basilio, Segismundo y Clarín, por ejemplo, eran representados por mujeres).

El lenguaje propuesto por Bartolomeu de Depoimentos, asentado sobre la cultura del *hip-hop*, se abre a una comunicación simple y directa con públicos no convencionales. Frecuentemente, el grupo ha llevado a las calles sus músicas y sus momentos corales, y ha constituido así un segundo espacio para su trabajo, el de las intervenciones en escenarios públicos. Ese proyecto recibe el nombre de “Urgência nas Ruas” e incluye actividades de grafiti, presentaciones de *rap*, danza de calle (*break*) y otras manifestaciones derivadas del *hip-hop*.

### Referencias bibliográficas

- ARAÚJO, Antônio (2003), *A Gênese da Vertigem. O processo de criação de O Paraíso Perdido*. (Dissertação de Mestrado), Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, cópia xerográfica.
- ARAÚJO, Antônio (2004), “Teatro da Vertigem e o radical Brasil”, entrevista a Antonio Guedes, Fátima Saadi e Silvana Garcia, *Revista Folhetim*, 20, pp. 78-121.
- ARAÚJO, Antônio (2006), “Projeto BR-3”, *Teatro da Vertigem – BR-3*, coords., Silvia Fernández y Roberto Áudio, São Paulo, Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, pp. 15-17.

- DUBATTI, Jorge (2007), *Filosofía del Teatro I*, Buenos Aires, Atuel.
- FERNANDES, Silvia (2002), “O Lugar da Vertigem”, *Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica*, coord. Arthur Nestrovski, São Paulo, Publifolhas, pp. 35-40.
- GUÉNOUN, Denis (2003), *A exibição das palavras*, trad. Fátima Saadi, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto.
- GUSIK, Alberto (2002), “Uma ode ao ser humano”, *Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica*, ed. Arthur Nestrovski, São Paulo, Publifolhas, pp. 286-288.
- RINALDI, Miriam (2005), *O Ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1,11* (Dissertação de Mestrado), Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, cópia xerográfica.