

# ESTUDIOS BIBLIOGRÁFICOS



MNOUCHKINE, Ariane. *El arte del presente: Conversaciones con Fabienne Pascaud*. (Traducción: Margarita Musto y Laura Pouso). 1ª. Ed. Buenos Aires. Atuel. Montevideo. Trilce. 2007. 195 Págs.

El texto se compone de una serie de entrevistas realizadas por Fabienne Pascaud a la reconocida fundadora del Théâtre du Soleil, *Ariane Mnouchkine*, en encuentros acordados por la artista en su teatro-casa de la Cartoucherie de Vincennes, entre el 21 de agosto de 2002 y el 25 de mayo de 2004.

Austera, sensible, intensa y amable, Mnouchkine va desenvolviendo el hilo de su experiencia creadora con gentil humor y un saber profundo decantado a lo largo de un camino de vida que ella misma considera *interminable* como aprendizaje permanente y memoria compartida.

El grupo del Soleil nace de su mano, en 1964, en L'Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, donde ella estudió. La locación actual en la Cartoucherie (lugar hecho construir por Napoleón III como fábrica de cartuchos para armas) responde a la preferencia de la artista por los grandes espacios que le permiten encuentros y proyectos colectivos lejos del confinamiento de los escenarios tradicionales.

La directora analiza los espectáculos realizados con el grupo del Soleil, enhebrando en la conversación con Fabienne Pascaud los distintos períodos de su desarrollo histórico, el conocimiento de la concepción teatral adoptada por ellos, es decir, la creación grupal o acción colectiva, y el aporte vital a la sabiduría personal que cada una de estas etapas brindó desde la experiencia compartida.

Su teatro se respalda fundamentalmente en la investigación paso a paso y la búsqueda constante, perseverante y sistemática. En 1975, la famosa puesta de *L'Age d'Or* tuvo como meta el “teatro absoluto”, lo que Mnouchkine llama la “revelación del momento presente”. A la vez en la sociedad, en la historia, en la política, en la vida humana. Representar todo eso, alcanzar la vida misma, despertarla, revelarla, transformarla. En ese camino de revelación y búsqueda, el Grupo exploró también el espíritu de la tragedia, la comedia del arte, rituales asiáticos, etc, lo que le permitió elaborar nuevas técnicas y ritos escénicos e integrar el concepto de lo clásico.

Según la artista, en una creación colectiva no se puede “ser demasiado preciso al principio”. La clave de la propuesta es *abrir el campo*. La forma del espectáculo va surgiendo en las improvisaciones de la acción grupal. Es decir, “el trabajo se va haciendo junto con la actuación”, buscando “comprender actuando”. En este sentido, el proceso parte de un vacío inicial, que es la superación personal y conjunta del ornamento y lo superfluo. Mnouchkine señala que el *demasiado* (la acumulación) oculta la esencia, despista y reduce la profundidad del campo y la pro-

fundidad del alma. La creación implica entonces una comprensión intuitiva inicial que se va profundizando en el trabajo conjunto de actuación e interrelación.

En el Soleil, el **público** es entendido como una “comunidad espiritual” que asiste a una fiesta conjunta. La relación con él hace permanente la autointegración durante la creación teatral, lo que permite a los artistas establecer un vínculo delicado y “mágico” con los espectadores. Estos son recibidos siempre como en una casa, siendo el teatro un lugar para encontrarse y compartir, un lugar donde se reflexiona juntos, un sitio de “conocimiento y sensibilidad”. Todo ello realiza lo que Mnouchkine llama la “utilidad” civilizadora del teatro, es decir, su capacidad de educar.

Dos claves se perfilan con claridad a través de los encuentros que forman parte de este volumen: la sensibilidad solidaria de su teatro con las cuestiones sociales y los derechos de las personas, y la fundamental convicción de que el teatro, como *arte del presente*, es precisamente el lugar en que lo *efímero* aparece como la *cara visible de lo eterno*. Un devenir pasajero que manifiesta un sentido trascendente.

Agradecida y respetuosa de las influencias, evoca de manera especial, y en primer término, la de su padre, productor cinematográfico, y de su madre actriz, así como la de los grandes colaboradores de su “aventura creadora” a lo largo de los años, cada uno con su aporte creativo que, en conjunto, fueron configurando el estilo del grupo en la experiencia compartida. Y se perfila de fondo la figura magna de Jean Vilar.

Ante la pregunta de Fabienne Pascaud “¿Qué significa llegar más lejos?”, Mnouchkine contesta sin vacilaciones: “¿Qué significa lo mejor?”. “Es algo misterioso. Un lazo entre la forma y el fondo, entre la vida y el teatro. De repente, siento que puedo verlo todo y entrar en los ojos de los actores. Y ahí se llega al verdadero *teatro en escena*”.

Ariane Mnouchkine nació en 1939 en Boulogne-sur-Seine. Ocupa el sillón de Creación Artística en el College de France y ostenta un Doctorado Honorario en Letras por la Universidad de Oxford otorgado en junio de 2008. Las principales creaciones teatrales del Soleil pueden reunirse en: “*Les Clowns*” (1969-1970); “*1793*” (1972-1973); “*L’Age d’Or*” (1975); “*Don Juan*” (1977-78) (desde la pieza de Moliere); “*Le Shakespeare Cycle*”: “*Ricardo III*” (1981); “*Noche de Reyes*” (1982), “*Enrique IV*” (1984). Además, films, telefilms y su espectáculo “*Les Ephemerés*”, que pudo verse en el Festival de Teatro de Buenos Aires en 2008. Recientemente, le fue otorgado el International Ibsen Award, galardón recibido en el Teatro Nacional de Oslo en septiembre de 2009.

*Martha Pérez de Giuffré*

BREYER, Gastón. *La escena presente; teoría y metodología del diseño escenográfico*. 1ª. Ed, Buenos Aires, Infinito, 2008. 576 Págs.

Gaston Breyer presenta este trabajo como un aporte de elementos para la constitución de una “teoría de la escena”. Con ello, se refiere al fenómeno teatral integral, esto es, a la totalidad de las áreas que integran el hecho escénico, a partir de lo cual se puede analizar cada uno de los aspectos o partes por separado.

Desde la creación del texto hasta lo propiamente escénico - actuación, dirección, espacio escénico, espectador y arquitectura de la sala - todo configura ese hecho complejo y simultáneo que es el teatro, al que el autor caracteriza como “totalidad de *experiencia-expresión* al servicio del *espíritu*”, y no mera técnica constructiva o profesionalismo estructurado o comercial.

La propuesta se centra primeramente en el *objeto de escenario*, en “el área de las formas simbólicas”. Este *escenario* excede la idea de espacio arquitectónico y simbólico, ya que el análisis que expone el autor demuestra que la noción de *objeto de escenario* “desborda” aun a la de *actuación*. El núcleo de la reflexión se ubica de este modo en la relación *objeto escénico-espacio escénico*.

En el planteo inicial del texto, se señala expresamente que el modelo que presenta supera la concepción lineal del teatro y recoge, por lo tanto, los resultados del proceso evolutivo del arte de la escena en el transcurso del siglo XX, es decir, el progresivo independizarse de la centralidad del texto. En la concepción breyeriana, se parte de un escenario que luego se perfila en texto y una escenificación (o puesta en escena) que el autor concibe y desarrolla como *hecho de escenario*.

De este modo, el *objeto de escenario* como tal, se refiere a la posibilidad de la imaginación como entidad escénica y no a un aspecto adicionado al fenómeno de mera representación de un texto literario. La fuente del texto de Breyer es sin duda la experiencia teatral

El “sistema de posibilidades” que implica el espacio real es el soporte que va a contener la actuación y, fundamentalmente, un espacio vacío potencial en el que se va a dar la realidad del hecho teatral concreto. Para el autor, entonces, se trata del espacio como un “territorio de sentido” que propone un vacío inicial sobre el cual comienza el proceso creativo de la *instauración escénica*, fundadora de una real ontología óptica, porque allí se mira y se es mirado en un encuentro creador.

El teatro, como objeto escénico, va a consistir, así, en un objeto total que incorpora al espectador y le presenta, al decir del autor, relaciones “de ser y no de parecer”, “tendencia a la invocación que inaugura y no a la fábula que cuenta” Y en tal sentido requiere necesariamente de la espacialidad.

El *acto de escenario* es una labor de grupo, de carácter global, gran compleji-

dad y estructura unitaria. Sobre este objeto, converge la exposición de Breyer como centro esencial del teatro donde se incluye el diseño del autor, el actor, el director y el técnico, precisamente, como una entidad unitaria. Este es el campo de base sobre el cual se cumple el objeto de escenario. En una verdadera dialéctica de ausencia-invitación, surge un lugar que el autor denomina *área de veda*, donde se actualiza el teatro a partir de la invitación del Actuante al hombre para realizar el encuentro en el epicentro de ese “lugar”. El escenario se hace, así, lugar de encuentro y revelación, en el que la escenografía instaura la mirada, siendo ella misma “un rostro vuelto hacia la platea”.

A partir de esta instancia fundamental, el *área de veda* -lugar de instauración- y el área escenográfica -mirada que invita al encuentro- se produce el desocultamiento del sentido en el desarrollo del *acontecimiento*, hecho en el tiempo y en el espacio que integra al teatro en el sistema de las formas simbólicas.

La exposición de “**La escena presente**” conjuga disciplinas varias; “necesarias”, al decir del autor, tales como la fenomenología, el estructuralismo, el psicoanálisis, la heurística, etc. que se interrelacionan en la exposición de esta fundamental *teoría del escenario*. Se aplican en ella la descripción, sistematización y metodología del diseño escénico en referencia al *espacio* e incluyendo, también, nuevos modos y técnicas de escena a partir de la electrónica, proyecciones, holografías, imágenes virtuales y otras. La finalidad expresa del libro es exponer una teoría básica sobre la cual se fundamenta toda técnica.

Gastón Breyer ostenta 50 años de experiencia profesional, más de 300 escenografías estrenadas y “cientos de proyectos y diseños propuestos” en el período que va entre el teatro independiente (1940) y el Teatro Abierto (1980-82).

*Martha Pérez de Giuffré*

SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Murcia. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 1994. Págs. 144.

La obra de José Sánchez establece una serie de relaciones que explican cómo ha evolucionado la dramaturgia a través de las experiencias que se realizaron en torno del abandono del texto dramático como elemento determinante de la creación teatral. En su introducción, alerta sobre una situación de estancamiento en la valoración de la evolución del fenómeno teatral que afecta tanto a los artistas como a los críticos y al público. Luego realiza una crítica de la poética aristotélica y su concepción del teatro, y rescata las ideas de Rodríguez Andrados cuando, en rela-

ción con la teoría aristotélica del nacimiento del teatro, recuerda su origen como forma ritual compuesta por la danza, la música, la poesía y el canto conformando una unidad. El autor señala que las transformaciones de las formas artísticas están ligadas a los cambios sociales y que, a veces, “no basta un cambio en las formas, sino una profunda transformación en los medios”. En su obra, desarrollará la línea que, con Wagner, parte del romanticismo y conduce al simbolismo, del cual derivan todas las posteriores contaminaciones que se expresaron en Europa y Estados Unidos durante el siglo XX; al mismo tiempo selecciona las propuestas híbrido-totalizantes que abrieron camino a nuevas dramaturgias.

La obra está organizada en nueve capítulos; sigue una línea que, respetando un orden cronológico, enlaza los procesos y crea puentes y relaciones entre ellos. Parte de la idea Wagneriana del *teatro total* y las variaciones que se produjeron por acción de Adolph Appia y Gordon Craig, quienes produjeron lineamientos transformadores de la concepción escenográfica y de la puesta en escena. Luego, desarrolla la idea de “partitura”, una nueva modalidad de creación volcada en la notación escénica; describe y compara experiencias teatrales en las que objetos y artefactos adquieren valor de personajes o son considerados como elementos significantes con un lenguaje propio.

Más adelante, hace referencia a la dramaturgia surrealista y las propuestas de Antonin Artaud. El capítulo sexto aborda el teatro del absurdo y la idea de contaminación señalando la influencia de las ideas de J.Cage aplicadas por Cunningham. Incluye el Happening y la Performance como nuevas formas de espectáculo, entre otras. El capítulo séptimo está dedicado a variaciones que vincula con la idea aristotélica de la tragedia y analiza la postura de Brecht, el Living Theatre, Grotowski, Barba y las reateatralizaciones en Schuman, Mnouchkine y Brook. Aborda el análisis de las derivaciones dramáticas del teatro de Tadeuz Kantor, quien, partiendo de una formación como artista plástico, entiende el teatro como una unidad expresiva en la que los objetos adquieren carácter de personajes. La densidad de la imagen es observada en los espectáculos de Bausch, Willson y Müller.

Finalmente, analiza lo que llama “dramaturgias de la complejidad” expresadas en el teatro neoyorkino y el teatro más allá de la televisión. Como nuevas formas del espectáculo, incluye la relación entre performance y teatro. Por último, destaca las características locales que adquiere el teatro en cada comunidad en paralelo con el fenómeno de la internacionalización del producto teatral y la influencia de las tecnologías en el espectáculo. Sánchez establece el panorama del teatro actual como manifestación de una diversidad en la que permanecen formas vigentes desde hace siglos coexistiendo con modalidades que expresan nuevos rumbos para el arte teatral contemporáneo.

*María Clara Beitía*

