

# AMIR HADDAD Y EL TEATRO POPULAR\*<sup>1</sup>

## AMIR HADDAD AND POPULAR THEATER

Jorge Prada Prada\*\*

\*\* Maestro en Arte  
Dramático. Docente  
Escuela Superior de  
Artes de Bogotá, Facultad  
de Artes, Universidad  
Distrital. Bogotá, Colombia.  
E-mail: jorgepradaprada@yahoo.es

### RESUMEN

Este artículo se estructura en una entrevista realizada a Amir Haddad, quien nació en la ciudad minera de Guaxupé (Minas Gerais, Brasil) en 1937, descendiente de una familia de inmigrantes sirios. Su aspecto es inconfundible, siempre dibuja en su rostro una amplia sonrisa. Amable y bonachón, otra de las cualidades de este hombre que ha trasegado gran parte de su vida por escenarios diversos, como un juglar de nuestro tiempo. Ha anhelado desde muy joven un teatro vivo y transformador de la sociedad. Lo que lo llevó a indagar hace más de 50 años, desde su sensibilidad de cazador de historias y memoria, el alma del pueblo brasileiro. Ese espíritu festivo y carnavalesco, de indudable carácter carioca, va estar presente en todos sus trabajos. Recogiendo de lo inmediato real trozos de historias, imprimiéndoles niveles de dramaticidad que las hacen atractivas a los ojos de los espectadores.

### PALABRAS CLAVE

Amir Haddad, teatro popular, acción social, transformación, historia.

### ABSTRACT

This article is structured in an interview with Amir Haddad, who was born in the mining town of Guaxupé (Minas Gerais, Brazil) in 1937, a descendant of a family of Syrian immigrants. His appearance is unmistakable; his face always draws a wide smile. Friendly and good-natured, are also qualities of this man who has racked much of his life for various scenarios as a minstrel of our time. Since he was very young, he has longed for a living and society transforming theater which led him to investigate more than 50 years ago, from his hunter sensitivity, stories and memories, the soul of the Brazilian people. This festive and carnivalesque spirit of unquestionable carioca character will be present in all his works, picking the immediate actual pieces of stories and imprinting levels of dramatic quality that make them attractive in the eyes of the spectators.

### KEY WORDS

Amir Haddad, popular theater, social action, transformation, history.

\* Recibido: 25 de junio de 2015, aprobado: 5 de agosto de 2015.

<sup>1</sup> Este artículo, ahora con algunos ajustes editoriales, y con nuevos agregados y supresiones realizados por el autor, fue publicado por la revista virtual Conjunto 148/149 de 2008, con el título "Amir Haddad: el teatro es hijo de la historia" (<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/148/prada.pdf>).

*“La popularidad de cualquier fenómeno debe ser establecida por su uso y no por su origen, como hecho y no como esencia, como posición relacional y no como sustancia. Lo que constituye la popularidad de un hecho cultural es la relación histórica, de diferencia o de contraste, respecto de otros hechos culturales”*  
(Néstor García Canclini)

En Machurrucutu, un poblado cerca de La Habana, se realizó en el mes de septiembre de 1990 el III Taller de la Escuela Internacional de América Latina y El Caribe (EITALC), alrededor de la temática *Técnicas Actuales de la Creación Teatral*, dirigido entonces por el gran dramaturgo argentino, ya desaparecido, Osvaldo Dragún, conocido en nuestro medio escénico y a nivel internacional por su obra dramática *Historias para ser contadas*, entre ellas *El hombre que se convirtió en perro*, la cual aborda la crueldad de una sociedad frente a un individuo que necesita trabajo. Al taller asistieron teatreros (o teatristas) de América Latina, Europa y África. Los cuatro grupos del taller fueron dirigidos por Alberto Ísola del Teatro Ensayo de Perú, Hernán Gené y Guillermo Angelelli del Clú del Claun de Argentina, Flora Lauten de Cuba, y Amir Haddad del grupo Tá Na Rua del Brasil. Por Colombia asistimos el dramaturgo y director José Assad y el autor de estas líneas. Con José fuimos asignados al grupo de Amir Haddad; también estuve en algunas prácticas con los actores argentinos.

En la esquina, justo al lado del edificio de residencias universitarias donde nos hospedamos, ofrecían un café cubano, era una tienda en la que sobresalían dos retratos, uno de Ernesto “Che” Guevara

(1928-1967) y otro de Fidel Castro. Los ensayos se llevaban a cabo en el parque de la localidad donde algunas tardes nos acompañó el cantautor Pablo Milanés, con sus infaltables bermudas y camiseta de color blanco; allí disciplinadamente se sentaba para observar este carnaval que se realizaba bajo la batuta del maestro brasileiro.

Amir Haddad nació en la ciudad minera de Guaxupé (Minas Gerais, Brasil) en 1937, descendiente de una familia de inmigrantes sirios. Su aspecto es inconfundible, siempre dibuja en su rostro una amplia sonrisa. Amable y bonachón, otra de las cualidades de este hombre que ha trasegado gran parte de su vida por escenarios diversos, como un juglar de nuestro tiempo. Ha anhelado desde muy joven un teatro vivo y transformador de la sociedad. Lo que lo llevó a indagar hace más de 50 años, desde su sensibilidad de *cazador de historias y memoria*, el alma del pueblo brasileiro. Ese espíritu festivo y carnavalesco, de indudable carácter carioca, va a estar presente en todos sus trabajos. Recogiendo de lo inmediato real trozos de historias, imprimiéndoles niveles de dramaticidad que las hacen atractivas a los ojos de los espectadores.

Su trabajo es reconocido nacional e internacionalmente. Calles, plazas, espacios a cielo abierto, son los lugares donde desfilan sus personajes, se inflan y desvanecen sus imágenes, en un afán permanente por comunicar, dotando al espectáculo del elemento de lo popular, de aquellos *objetos artísticos* que asimilan con placer los transeúntes, sin complicación alguna, sin devaneos y debates filosóficos.

Tá Na Rua es una de las más importantes agrupaciones del Brasil, especializada en el teatro de calle. Ha sido un proceso continuo, creador, donde tienen cabida tanto cuestionamientos ideológicos, como éticos y estéticos. Junto a otras agrupaciones de los años sesenta se dieron a la tarea de abandonar la noción convencional del espacio escénico, del espacio tradicional, del teatro a la italiana. Existía entonces un afán por repensar el espacio, como el teatro mismo. Se buscaba en parte una nueva concepción de la dramaturgia brasilera, que diera cuenta de otros asuntos que exigían la invención de nuevas formas. Quizás aconteció como en otras latitudes (en Colombia, por ejemplo), donde el movimiento de estos años no solo era artístico, teatral, constituía un todo intelectual, social, cultural. De alguna manera, Amir estaba recibiendo algunas de las respuestas a sus propias inquietudes sobre el teatro. El hecho de trabajar el teatro en espacios abiertos, los ponía en contacto directo con la realidad, siempre con una resonancia comunitaria, colectiva, enriquecedora de los mismos espectáculos. Se rescata y revitaliza el narrador, figura muy importante, que según lo plantea Walter Benjamin, está desapareciendo de nuestras sociedades, porque las historias también están desapareciendo. Tanto los pequeños relatos como las narraciones épicas, como lo argumenta Jorge Luis Borges en su *Arte Poética*. Esto implica pues otras dramaturgias, otro tipo de actores, otros espacios.

Las búsquedas estéticas de Amir no han estado aisladas, tienen fuerte relación con las iniciadas por otro gran hombre de teatro del Brasil, Augusto Boal y su Teatro

de Arena. La teoría boaliana se basa en la utilidad del teatro como ensayo de la acción social. Estimula al individuo a reflexionar sobre el pasado, transformar la realidad presente e inventar su futuro. En el *teatro del oprimido* el auditorio se compromete activamente como parte de la acción dramática, toma el control. Su objetivo es liberar al individuo de las limitaciones clichés impuestas por la sociedad, y ofrecerle medios para solucionar sus problemas. Estas concepciones del teatro lo convertirían en un instrumento de uso, en un medio pedagógico de importantes connotaciones para las comunidades. Sin duda, coinciden con los planteamientos de dos de las figuras emblemáticas del teatro en el siglo XX, Antonin Artaud (1896-1948) y Bertolt Brecht (1898-1956), en relación a la función social del teatro; un teatro análogo al efecto de la peste para el autor de *El teatro y su doble*, y un teatro popular en el que los espectadores –como si estuvieran en un *ring* de boxeo– discuten las conductas (*ethos*) de los personajes.

Acerca del concepto de *teatro popular* (de todo el pueblo), existen innumerables aportes teóricos, pero recordemos algunos de los inspirados por uno de los iluministas del siglo XIX en Francia, Jean Jacques Rousseau (1712-1774):

Espectáculos que se brinda a sí mismo un pueblo libre, porque con la libertad, allí donde hay una muchedumbre, donde quiera que sea hay también bienestar. Basta fijar en medio de una plaza un palo coronado de flores y reunir en su torno al pueblo para lograr una fiesta.

Otro gran pensador francés, L. S. Mercier, proclamaba que “el teatro es el medio más eficaz y más inmediato para armar de modo invencible las fuerzas de la razón humana y para arrojar de un solo golpe un gran raudal de luz sobre el pueblo”. Es decir, el teatro como instrumento de educación pública que contribuye a la convivencia de los ciudadanos. Ello se relaciona con lo planteado por Brecht en su *Pequeño organón*, argumentando que tanto el arte como la ciencia tienen en común procurar el bienestar del hombre, la ciencia solucionando las necesidades materiales y el arte lo concerniente al espíritu. En Francia, el sentido del teatro popular era inseparable de la colectividad, entendida en su amplio significado. Era un teatro de todas las clases, de los ciudadanos de todas las tendencias; logrando anular toda diferencia, creando por momentos *una ciudad ideal, armoniosa y ardientemente fraternal. (Liberté, égalité, fraternité)*. Por lo tanto, dicha expresión artística tenía una carga de patriotismo, de civismo, que implicaba la representación de obras socialmente comprometidas. Esto llevaba a la necesidad de valorar las obras no solo desde el punto de vista estético, sino también desde lo social, porque de igual manera se constituía en un fenómeno de estas características.

Traigo a la memoria un hecho escénico en nuestro país que cumpliría esta categorización: en una de las últimas ediciones del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, la agrupación Mapa Teatro representó la obra *Horacio* del dramaturgo alemán Heiner Müller, interpretada por algunos presos de la cárcel La Picota. Los acompañaba en escena Rolf Abderhalden, su director.

Los aplausos que despertó el espectáculo fueron atronadores. Hasta se escuchaban consignas de *¡Libertad!, ¡Libertad!* Un elemento que creaba una tensión mayor que la acción del espectáculo, era que unos 12 guardias permanecieron sentados al fondo del escenario, rígidos, vigilantes, atentos a que nadie se les escapara. José Monleón, el gran crítico español, que estaba presente en la función, en un diálogo improvisado con el grupo manifestó con acierto: “La mitad de los aplausos es por vuestros méritos, y la otra mitad por vuestra condición”. En efecto, la obra representada no podía ser mirada solo desde lo estético, exigía una consideración de tipo social.

Como era de esperar, una vez ocurrió la Revolución Francesa (1789), sus líderes se atuvieron a las enseñanzas de la época anterior y tomaron como bandera los preceptos de Denis Diderot (1713-1784) y de Jean-Jacques Rousseau. Esfuerzos que sin duda contribuyeron a la creación de un arte dramático popular, los cuales van a influir en varios países del mundo.

En nuestro medio, quienes se dedicaron al teatro a lo largo del siglo XIX eran por lo general intelectuales, hombres curiosos por el conocimiento, que sin lugar a duda estuvieron atentos a los sucesos de Francia, y de Europa, y con avidez devoraron muchos textos importantes. Pero haciendo un salto en el tiempo, si se me permite, es necesario citar el movimiento denominado *Nuevo Teatro Colombiano*, surgido en la década de los sesenta del siglo XX, que de alguna manera interpretó el concepto de teatro popular, haciendo énfasis en el asunto del público.

\*

Tuvieron que pasar 17 años para reencontrarnos con el maestro Amir, que ya frisa los 70 años. Esta vez fue en Tocancipá, donde realizó un taller con jóvenes directores de teatro de Cundinamarca. José Assad llevaba en su agenda fotografías de la estadía en Machurucutu, lo que nos ayudó a revivir con Amir momentos inolvidables, y entre anécdotas y bromas, iniciamos este diálogo:

• **Maestro, ¿cómo se inicia usted en el teatro?, ¿cuáles fueron sus primeras experiencias?**

Todo fue tan misterioso, uno nunca sabe por momentos cómo pasan las cosas. Desde los tiempos de mi escuela primaria, fui invitado para hacer los discursos, recitar los poemas, me llamaban porque sabía leer bien, me gustaba leer. Era bastante inquieto, un buen estudiante pero no estudiaba mucho, porque entendía las cosas algo rápido. Gracias a Dios no tenía que estudiar. Me destacaba en lo artístico, representábamos los cuentos populares, cuentos de niños. Al director de la escuela le gustaba el teatro y tocaba el clarinete; él nos apoyaba y motivaba mucho.

• **¿Qué tipo de historias contaban?**

Las historias de niños, de la casa hecha de dulces y postres, de la hechicera que quería comerse a los niños, nada distinto.

• **Historias muy populares...**

Era muy mágico, yo siempre estuve participando en esas actividades. No sé por qué. Pero allá llegaba. Después que crecí me vino a la cabeza: '¿Ahora voy

para el teatro? No. Quiero estudiar una cosa que no sea ni física, ni matemáticas, ni medicina..., nada que tenga que ver con la sangre, con los cadáveres, con la muerte'. Me gustaba la idea de ser un diplomático, de viajar por el mundo, o ser un psicoanalista, y poder conocer el alma humana, conocer la gente. Diplomático tal vez por estar en contacto con la gente, de una manera distinta. Soñaba con eso, no sabía bien cómo llegar ahí. Así que fui para la escuela de derecho en la Universidad de São Paulo, que es la mejor del Brasil. Pero estando en la secundaria me empezaron a gustar los clásicos, la literatura, me fascinaba la historia, la filosofía. En la secundaria siempre colaboré con el departamento social y cultural. Entonces ingreso a estudiar derecho, pero el teatro de alguna manera me llamaba, porque había un movimiento muy grande en São Paulo, donde yo vivía, en la década del cincuenta. Y la vida brasileña empezaba a modificarse muy fuertemente; una burguesía ya se hacía percibir en el período de la dictadura de Garrastazu Médici, 1964, la construcción de Brasilia, el progreso, la industria automotriz; el país salía de un momento de crisis, y se abría al mundo. Así que el teatro llegó con mucha fuerza, había una burguesía que pagaba para ir a teatro, dejó de ser amateur, se volvió profesional. Y yo venía del interior, era muy joven para vivir en la capital. Así que la gran diversión en la ciudad era el teatro, no era la televisión, no existía prácticamente.

• **¿Iba mucha gente a teatro?**

Sí, claro. Los teatros eran pocos pero estaban siempre llenos.

• **¿Qué les atraía tanto? ¿El repertorio?**

Se veían obras de William Shakespeare, Luigi Pirandello, los americanos Tennessee Williams, Arthur Miller. Todo era muy atrayente. Hasta un amigo mío que vivía en la misma casa de pensión me dijo 'vamos a hacer un examen para ingresar a la escuela de teatro', la única que había en Brasil. Era particular. ¿Yo a teatro? Sí, vamos. Tenía miedo. Decidí ir con él. Él pasó el examen. Yo fui reprobado. Pero quien realmente empezó a hacer teatro fui yo. Él se fue a estudiar. Me reuní con otros amigos de la Facultad de Derecho, conformamos un grupo de teatro, que lo llamamos Teatro Oficina. Era un grupo autónomo. De allí surge mi visión independiente de la academia.

• **Algo similar le ocurrió Eugenio Barba con el Odin Teatret, muchos de sus actores fueron reprobados de las academias.**

Yo fui autodidacta, no fue a través de la academia, sino haciendo el teatro como lo aprendí. Todo fue muy rápido. El grupo hizo muchas obras, en poco tiempo estábamos profesionalizados.

• **¿También en el sentido de que vivían del teatro?**

Sí. Pertenece entonces a la nueva generación de directores de teatro en Brasil, porque hasta entonces invitaban directores extranjeros para que escenificaran en nuestro país grandes producciones. Algunos eran muy importantes, la mayoría italianos, hicieron espectáculos muy importantes. También porque eran patrocinados por un italiano llamado P. Sampari. Era un mecenas. Ellos crearon

un movimiento teatral, pero nosotros empezamos después de ellos. Así como yo, aparecieron otros directores, como Antunes Filho. Con todos ellos hicimos el movimiento de los primeros directores de teatro brasileño. Teníamos la idea de crear un teatro brasileño de verdad, muy nuestro. Aunque yo tuve un camino muy particular. Fui invitado a dictar clases en la Amazonia, y acepté. Eso fue un cambio radical en mi vida. Primero porque yo no sabía nada. Ahí tuve que estudiar un poquito. Ese cambio fue porque por primera vez conocí el país. Era mucho más de lo que yo conocía. Viví allí cuatro años. Conocí otra vida, otra manera de vivir, y la influencia de la cultura indígena, las tradiciones, las culturas brasileñas. Empecé a ver otras posibilidades, distintas a la influencia europea que se vivía en la capital. También trabajé con jóvenes que estaban en la escuela de teatro. Así que planteé la creación de la Escuela Federal de la Amazonia, con la participación del magisterio. Me enfrenté al problema de la enseñanza del teatro, al juego del actor. Tuve que trabajar en espacios improvisados, muchas veces en los salones de los clubes, montaba un aparato escénico y ahí representaba mi espectáculo. Eso también me dio mucha libertad. Así que los espacios, la enseñanza, la reflexión sobre el acontecer teatral, abrieron un horizonte muy grande; hasta hoy agradezco a Dios que haya aceptado ir a la Amazonia, que era por un año y duró cuatro. Luego viajé a Río de Janeiro, y allí me radiqué, ahora esa es mi verdadera patria. Río de Janeiro tiene todo, tiene el Brasil del norte, del sur, del sudoeste, todo está allá. Todo lo que hago hoy está relacionado estrechamente con lo que es hoy Río de Janeiro.

• **¿En el Teatro Oficina qué obras hacían?**

Yo era el director. Andrés Correa escribió algunas obras. Otra que escribió un abogado que no quería ser abogado. Bajé de las alturas de la dirección a comprender el trabajo del actor. Fue muy importante. Soy director, pero lo que más amo en el teatro es actuar. Pienso el teatro como una totalidad, no lo divido. Fuimos a un festival de teatro de estudiantes. Allí obtuve el premio a mejor director del festival, además obtuvimos premio a mejor obra, y algunos actores del grupo también fueron premiados.

• **¿La experiencia en la Amazonia es lo que lo distancia finalmente del teatro tradicional..., del teatro de sala, a la manera italiana?**

Ese tiempo que pasé en la Amazonia me ayudó a quebrar la idea de que hay apenas un espacio para el teatro..., aunque ya había en São Paulo un teatro de arena, que era una gran novedad. Por primera vez el teatro no tenía telón de boca, era redondo. La gente se ubicaba detrás de un círculo, y los actores tenían que actuar abiertamente. El cuerpo del actor era lo fundamental. El director de este teatro durante años fue Augusto Boal. El Teatro Oficina alcanzó a trabajar en conjunto con el Teatro de Arena. Boal dirigió algunos de los espectáculos del Teatro Oficina.

En los sesentas y setentas ya hacíamos teatro en la calle. Eso tiene que ver con la dictadura brasileña, porque fui expulsado como profesor de la escuela de teatro de Río. Ese clima del fascismo fue aprovechado para sacarme de la escuela.

• **Ya que hablamos de Boal, ¿su concepción del teatro coincide con la de Boal, la del teatro del oprimido?**

No. Es muy distinto. Nosotros estamos muy preocupados socialmente, con el hombre, con la opresión, con el país, con todo. Pero Boal creó un sistema educacional que tiene al teatro como su principal herramienta. Yo soy asistemático, yo hago espectáculos muy coloridos, llenos de vida, con discusiones tal vez ideológicas, pero sin planteamientos políticos directos; con nuevos lenguajes capaces de mover a los otros, a los espectadores. Es tan fuerte mi pensamiento político y también el de Augusto Boal, que muchas veces la gente me identifica con su teatro, me confunden con él, yo me siento muy orgulloso de eso. Durante la dictadura Boal tuvo que salir del país, fue preso, torturado. Él hace su trabajo por toda América Latina y después viaja a Portugal. Su trabajo se tornó muy conocido. Tal vez el brasilero del área cultural más conocido es Augusto Boal, yo soy su amigo, y me siento muy orgulloso de serlo.

• **¿Pero podemos decir que existen grandes coincidencias?**

Sí. Mucha gente con la que he trabajado cree que existen estas coincidencias. También Boal que trabaja con los oprimidos, con la población pobre, pero él tiene un método muy claro, que cualquier persona puede aplicarlo. Yo todavía no planteo eso, yo pienso que el teatro se puede hacer sin necesidad de sistematizarlo. Tengo una cabeza que no sistematiza nada. Soy como yo soy. Mi trabajo revela ese ser. Boal tiene parámetros que pueden ser desarrollados. Él es mucho más objetivo que yo. Cuando

yo muera tal vez nadie se acuerde de mí, pero de Boal sí van a acordarse porque está escrito su pensamiento del teatro.

• **¿Existen algunos estudiosos de su obra que podrían llegar a sistematizar su trabajo?**

Sí, ya están intentando. Hay un componente afectivo, espiritual en mi trabajo que no se explica, que no admite ningún sistema, por más que lo sistematicemos hay algo que no lo permite del todo. Cuando yo leo lo que escriben de mi trabajo, es todo cierto, pero no es eso, falta algo que soy yo, que soy capaz de trabajar con las emociones, con los afectos, con la espiritualidad. Yo mismo no lo puedo explicar. Pero qué hace la diferencia. Yo puedo aplicar las ideas que tengo del teatro, otros lo harán de manera distinta. El ejercicio de la libertad, trabajar con motivaciones, con símbolos, con máscaras, con música, en espacios abiertos..., eso es lo que hago ahora, seguramente esto va a continuar y pienso que es una propuesta para hoy, pero también una propuesta para el futuro del teatro. Es decir, vencer los límites que la burguesía ha impuesto al teatro en muchos años de desarrollo. Ciertamente mi propuesta es libertaria, la liberación del teatro, y eso va a continuar. La historia marcha, el teatro es hijo de la historia, no es hijo de la ideología. Así que con mi trabajo estoy sacando la ideología del corazón del teatro y dejándolo libre para que camine a donde sea; así en mi teatro, los actores están libres, los actores bailan, los actores hablan, los actores improvisan, hacen muchas cosas, ocupan los espacios abiertos, devuelven a la ciudad esa manifestación urbana que pertenece a la ciudad y no a un grupo social, por eso estoy fuera de las salas...

• **Entendiendo que es una poética personal, ¿pero no hay imitadores de su propuesta, de sus propios discípulos que quieran imitarlo?**

Ya están haciéndolo. Tienen sus grupos. Existen muchas manifestaciones teatrales en todo el país con algunas coincidencias. Lo harán de alguna manera. Eso ha sucedido con los que vinieron después de Stanislavski, de Brecht, Grotowski, Barba... Pero son expresiones distintas, es una interpretación de una poética. Son poéticas propias. Me gusta que sea así, interpretaciones, y no propuestas que quieran ser igual a las de uno. Pero si uno mantiene la libertad, mantiene los espacios abiertos, las características de los lenguajes de mi poética, que he desarrollado, eso va por delante, eso es hacer historia. Porque la historia no para, y mi obra es un momento de la historia. Lo que hago es librar al teatro de la camisa de fuerza de la ideología. Vestirme con los trapos coloridos de la fantasía.

• **¿Llegó a pesar mucho la ideología en el teatro brasileiro?**

Sí, tanto de izquierda como de derecha. Yo tuve muchas dificultades, porque empecé a ver la diferencia entre el político que tiene mensaje político y el teatro, era combatir el lenguaje de teatro que le pertenecía a la burguesía. ¿Cuántas películas americanas hablan de la violencia? ¿Qué cambió en América eso?; no cambia nada si no cambia el lenguaje. La violencia es un producto que se vende, y se vende muy bien. Utiliza un lenguaje dramático que sirve para vender. Los norteamericanos en la guerra que desataron contra Irak destruyeron la primera universidad creada por la

humanidad, sus bombas arrasaron con todo. De qué sirvió la dramaturgia del cine americano, hablando contra la violencia, si les gustaba la violencia, era producto, era para emocionar, no era para modificar nada. Así que no era ver el teatro como un correo que envía mensajes. Yo pensaba que lo ideológico era fraccionar el lenguaje que la burguesía desarrolló durante siglos de dominación.

• **Maestro, usted ha estado cerca al Carnaval de Río y ha participado en la Escuela de Samba...**

Hasta hoy es definitiva la influencia del carnaval en mi obra, por eso le digo que si yo no hubiera vivido en Río de Janeiro no hubiera hecho mi obra. La cultura carioca y la mixtura étnica que hay en Río, fue la base de toda mi conformación intelectual, espiritual, afectiva..., es una ciudad determinante para mi trabajo. El carnaval viene a penetrar a mi obra, pero de qué manera. Yo hago un teatro muy diverso, muy libre. Nosotros cantamos, nos movemos en la calle..., de alguna manera estamos carnavalizando el teatro, hasta comprender que carnavalizar significa recuperar la libertad. Fue un proceso real de carnavalización del teatro. Había en Río hombres como Juanito 30, que hacía espectáculos muy carnalescos, que intentaban teatralizar el carnaval, a dar libertad y sentido dramático. Así que me vinculé al carnaval e hicimos con él un gran espectáculo, que fue el *Desfile de los mendigos de la Escuela de Samba*. De esa manera se dio una ligazón de mi teatro con el carnaval y del carnaval con el teatro. Pero hoy ya estoy muy independiente de los que hacen los carnavales; todavía continúa la teatralización del carnaval, a veces de

una manera que yo odio. Porque trae el drama burgués para la fiesta popular. Son cosas que no deben mezclarse, porque son muy distintas. Y tiene mucho de eso. Por ello tal vez me desinteresé del espectáculo del carnaval, para poder desarrollar independientemente mi espectáculo. Carnavalizado o no. Pero siempre con un sentido de movimiento perpetuo, el sentido de la no ilusión, el sentido de la narrativa, la musicalidad, la libertad física. Todo lo que tiene el carnaval profundamente yo lo hago. Imito el carnaval, pero mi espectáculo tiene siempre el juego permanente de un desfile, de una ceremonia. Mis espectáculos caminan todo el tiempo. No están parados, nunca. Si miramos hacia adentro de la tragedia griega, es en esencia un desfile. Desde la historia de Dioniso, de donde nació la tragedia. Empieza el carnaval, el coro canta, baila. Es la procesión dionisiaca que pasaba contando la historia de Dioniso. Era una fiesta, así como yo creo que también la tragedia es toda una fiesta, donde el protagonista va a ser inevitablemente sacrificado. Para nuestros espectáculos planteamos que todo se puede evitar. El hombre escribe su propia historia. En Shakespeare el movimiento también es permanente. Sus obras tienen una arquitectura que permite eso, tienen una escena aquí, otra allí, los músicos tocan, entran los actores, y la vida pasa. El espectáculo tiene esta posibilidad: está siempre en movimiento. Con la excepción de la burguesía, en la que se representa cómo la vida para de pasar, y está presa en un cuadro delante de sus ojos, y ahí el cortejo original del ditirambo se aleja, y volvemos al realismo que la burguesía pragmática desarrolló. En ese pragmatismo no hay mucho camino

para la poesía. Por mi parte practico es el movimiento carnavalizado, la libertad del ser humano, volviendo atrás la historia para poder ir adelante. Ese es mi compromiso real con el teatro. No imito una escuela de samba, jamás. El carnaval tal vez camina hacia un aburguesamiento muy fuerte porque se transformó en un producto muy rentable. Así que es difícil modificarlo, porque hay mercado para lo que está hecho. El carnaval es un momento en que el alcalde de la ciudad entrega la llave al Rey Momo, al rey de la locura, de la poesía, de la sensualidad..., lo que es prohibido durante todo el tiempo por las autoridades. Diciéndole, ahora, la autoridad es usted. Eso es muy importante. Eso me hizo avanzar mucho en la concepción de los espectáculos públicos, de recuperar para el teatro el sentido dramático de las fiestas populares.

• **Además del carnaval y las celebraciones indígenas, ¿qué otras ceremonias le han llamado la atención?**

Todas. Principalmente las celebraciones religiosas del catolicismo romano. En Brasil las manifestaciones religiosas son muy ricas. Las fiestas de la Semana Santa son lindas, durante esa semana hay miles de celebraciones populares de la Pasión de Cristo, como se hacía en la Edad Media. Los más pequeños pueblitos hacen sus celebraciones. La cultura religiosa, las procesiones, las fiestas de reyes, todo eso está vivo dentro de mí, porque he crecido dentro de esa cultura. No las puedo ignorar. Las fuerzas de los ritos.... mis actores trabajan como si fueran iniciados en los ritos africanos. Cuando hicimos los talleres, aquí en Colombia, en Tocancipá, es como si fuera una iniciación

religiosa en un oficio mayor, en un oficio que nos permite vivir en moradas superiores dentro de nosotros mismos. El carnaval está profundamente enraizado en el trabajo. Así que preservó mucho las tradiciones de la cultura religiosa brasileña. Hay que ver la religiosidad del pueblo, las fuerzas del pensamiento africano..., el calendario religioso..., todo, porque el carnaval también hace parte del calendario religioso, aunque es una fiesta pagana. Y lo espiritual, considero, es una posibilidad del hombre. Puedo hacer un espectáculo en la calle, y que todo vaya bien, puede ser una comedia pero la gente llora, llora porque observa que hay cosas mejores, y tiene esperanzas porque hay posibilidades. Eso es distinto a hacer un discurso político.

• **¿Es más esperanzador el espectáculo artístico?**

Es básico. Muchos de mis espectáculos hablan de la esperanza. Hablo del momento de la historia de América Latina, del Brasil, del mundo, cuando lo que parecía ser lo mejor fue destruido, cuando Salvador Allende fue asesinado en 1973 cuando el golpe militar, cuando "Che" Guevara fue muerto, cuando García Lorca fue muerto, cuando la dictadura militar mató a miles de brasileños. Pero hablo de lo que pasa. Salvador Allende es una leyenda, igual que "Che" Guevara. García Lorca es la propia expresión de la poesía. Los que los mataron tienen una imagen negra en la historia. Así que por momentos podemos ser derrotados, en todas las batallas, pero seremos vencedores en el final. Por ejemplo, mi último espectáculo se titula *Fragmentos de la memoria* y hablo de estos tiempos. De asuntos trágicos de

la historia. Muestro que aquí lo que fue derrotado en cierto momento sobrevivió y ahora está más vivo que nunca. Es preciso por lo tanto recordarlo para que se mantenga vivo. Así que el tema de la esperanza es fundamental en mi trabajo. No podría vivir sin esperanza, no podemos vivir sin esperanza.

• **Maestro, ¿cómo definiría el teatro en el marco de esos conceptos de esperanza, de libertad?**

Tengo mucha dificultad para eso. Porque tanta cosa ya aprendí sobre el teatro y creo que eso va hacer hasta que muera, que tengo miedo de aprisionarlo en una definición. Pero podría decir que no hay mejor metáfora para la vida como el teatro. El teatro es una metáfora de la vida, así como la vida es una metáfora del teatro. Y principalmente todo está en movimiento, y el teatro está para mostrar el mundo en movimiento. El teatro es hacer, es movimiento. Drama es una palabra que en latín y griego significa acción. Movimiento, transformación, historia...

• **En *Fragmentos de la memoria*, ¿cómo es la reacción del público?**

Es absoluta. Yo procuro que haya horizontalidad. Que el actor entre desarmado y no se comporte como si fuera una persona especial, haciendo algo especial para unos pobres mortales. No son dioses. Todos juntos, públicos y actores podemos vivir la divinidad dentro de nosotros. Así como los antiguos griegos bailaban para que Dioniso los visitara, nosotros bailamos para que los dioses de la transformación nos visiten y nos llenen

de posibilidades de transformación, y que la cosecha sea rica, porque el teatro es un arte nutritivo, edificante.

• **Entiendo que ese espectáculo es muy participativo.**

Es muy participativo si uno quiere. A veces es tan abierto que uno dice: esto puedo hacerlo. Y los actores saben cómo recibirlo. Cuando uno entra se ve en una situación desconocida, de fuera es una cosa, pero dentro es otra. Pero mis actores inmediatamente los acogen y les ponen su ropa. También hay participaciones de participaciones. El teatro puede ser practicado por cualquier persona. La gente tiene el coraje de hablar con los actores, de dar opiniones, de hacer lo que quieran. El espectáculo no es sagrado, es profano, es una fiesta profana, por eso el carnaval. Pero tiene su origen religioso. Entonces el público puede participar, y es bueno que participe, participar con inteligencia, como el juego de fútbol, el público se emociona pero no pierde la conciencia. Piensa. Nosotros creemos, como decía Bertolt Brecht, que el corazón es el mejor camino para llegar a la cabeza de un hombre. Eso lo permite la horizontalidad. La verticalidad no llega a nada. Así nos salvamos todos.

• **¿Existe un texto escrito?**

Sí, las escenas están escritas. Las de García Lorca están escritas. La de Allende y la del "Che" están escritas. Nosotros tenemos un guión y tenemos una manera de hacerlo. Pero los actores pueden cambiar como quieran. Es muy difícil repetir una función. Tenemos unos rieles por donde vamos, como el tren. No es la subjetividad total,

pero el espectáculo tiene una posibilidad de transformarse. Cuando se empieza a volver burocrático destruyo todo.

• **¿Los ha sorprendido el público? De pronto un espectador que les haga cambios fuertes.**

Sí. Cuando vemos que eso no está bien, tratamos de mejorarlo. Pero tenemos un promedio de treinta escenas escritas, que podemos presentarlas. Pero no las tenemos en un solo orden. Las colocamos todas dentro de un sombrero y algún espectador saca al azar una escena, y dice *Salvador Allende en el Palacio de La Moneda*. Los actores se preparan. Y empiezan los movimientos, las músicas, y desarrollan el tema. Carnaval. Y luego otro espectador lee *García Lorca*. Viene la música española, los actores juegan con los espectadores. Aparece un narrador y los actores realizan la escena con mucha libertad, con mucha rapidez..., todo puede pasar muy rápido, porque la magia del teatro no depende del misterio..., el misterio toma tiempo para hacerlo, pero en el teatro todo pasa de un momento para otro con mucha velocidad. Se cambia todo ante los ojos de los espectadores, pero ellos no pueden ver cuándo se sucede esto. Yo mismo me sorprende cuando todo está cambiado. Qué hicieron estos actores. Hay algo que construye la burbuja (las que se hacen con jabón). Todos vamos en esa burbuja, y cuando todo se termina, puff. Y uno se pregunta dónde estaba yo, como si una nave espacial nos hubiera llevado a otro lugar y nos hubiera traído de nuevo. Y cuando la burbuja es buena, y la obra es buena, la gente llora porque entiende y descubre que hay otros espacios dentro de cada uno. Y el teatro es capaz de

revelarnos esas nuevas realidades, esas nuevas posibilidades. Que siempre es el sueño, la libertad, la esperanza de algo nuevo para los humanos. Entonces es un rito de celebración de las posibilidades creativas, de la cosecha, de la creatividad, de la renovación permanente de los afectos, de los pensamientos, de la conciencia del hombre. Un ser que está en permanente movimiento. Un movimiento del movimiento.

• **¿El público sale muy conmovido? ¿Quizás también por los temas o la manera en que se desarrollan?**

Los temas creo que los tocan mucho. A veces los deja desarmados, quizás con la sensación de que hay gente mejor que ellos o lo contrario.

• **¿Qué elementos utilizan para el espectáculo?**

Tambores, banderas, máscaras, ropas. Jamás las ropas totalmente hechas. Salvador Allende no va a estar vestido completo. Ni los militares que lo mataron tampoco van a tener vestido total. Basta una gorra de militar, una camisa que sacamos casi de la basura, y lo vestimos. Y todo ello se transforma. Eso es parte de la magia. Trabajamos con las posibilidades, no tenemos elementos completos o nuevos. Por ejemplo para el espectáculo que surgió de la novela *El reino de este mundo*, novela escrita por Alejo Carpentier [1904-1980], que abordamos en Machurrucutu, La Habana, Cuba, en 1990, allí trabajamos con el carnaval, que se convirtió en elemento muy fuerte, a ritmo de samba se contaba la historia. Y con ese espectáculo marchamos por

las calles del pueblo, las gentes estaban alegres, aplaudían, bailaban, se divertían.

• **Aquí en Tocancipá uno observa los jóvenes que vinieron a su taller, con visiones del teatro muy distintas. Poco a poco se van integrando y resultan haciendo cosas extraordinarias. La música resulta ser un motivador muy grande.**

José Assad, quien estuvo en este proceso, observa cómo en cuestión de minutos se iba transformando la actitud de los participantes y consecuentemente su expresividad. El último día del taller pensaba: 'será que Amir les dio alguna droga o algo parecido', porque ya no eran los mismos. Es un momento de liberación, de caos, pero eso con el tiempo

se va organizando y luego se convierte en un espectáculo. La dinámica del trabajo tiene implícita una organicidad, es trabajar con el actor aprovechando su potencial creativo. Se presenta entonces ese momento de aprovechamiento de las posibilidades expresivas de cada actor. Los jóvenes muy despiertos en el ejercicio, y me preguntaba qué los movía.

\*

José y el suscrito terminamos vinculados en el acto de cierre de Tocancipá. Observé a José desprenderse de su maletín y su chaqueta y como iniciado entrar a la fiesta, al carnaval. Algo similar ocurrió con mi hijo David Santiago, con 12 años cumplidos, quien se sumó a ese acto lúdico, liberador.

