

REPENSANDO NOSSOSNUESTROSMITOS: PRIMER ESTUDIO*¹

Jane D'arc**

Marcos Antônio Alexandre**

Sara Rojo**

Resumen: El objetivo de este artículo es reflexionar sobre el proceso de producción y recepción del montaje del grupo de Teatro Hispánico Mayombe: Nossosnuestrosmitos – Primer Estudio, propuesta escénica que se propone hacer una relectura de los mitos precolombinos y africanos en diálogo con la mitología grecorromana en tanto formadores de la cultura hispanoamericana.

Cuando volvemos nuestra mirada para Latinoamérica nos surge una cuestión imprescindible para entendernos como latinoamericanos — la problemática de la o las identidades. Julio Ortega nos dice que “Sólo se puede pensar la identidad, desde de su narrativa, esto es, desde su relato de construcción y autorreflexión.” (1994:49) Formamos parte de naciones que de por sí existen en el mestizaje y por ello no podemos dejar de reconocernos en los pueblos que atraviesan nuestras “identidades”² — principalmente los indígenas y los negros. El propio Ortega nos dice que “Nuestras culturas no

* Recebido para publicação em maio 2003.

** Professora da PUC/MG e Professores da Faculdade de Letras/UFMG

¹ Dedicamos esta propuesta teórica y escénica del Grupo de Teatro Hispánico Mayombe a nuestro ex compañero Wellington Ramos Guimarães. Él actuó en este montaje y fue fundamental en todo el proceso creativo.

² Identidades múltiples, una vez que en toda América Latina coexisten marcas de diversos pueblos y culturas y contextos socio-culturales diferentes, sin dejar de lado, para entender esa diferenciación, las experiencias individuales.

son sólo subproductos coloniales de las metrópolis dominantes, son también sistemas semióticos de reapropiación y transcodificación, dentro de los cuales el tejido de la vida cultural es una red más reciente, muchas veces, que la misma trama social.” (op. cit.: 53). Siguiendo esta línea de pensamiento el propósito del Grupo de Teatro Hispánico Mayombe fue investigar los mitos africanos e indígenas, contrarrestándolos con los greco-romanos con el propósito de producir una propuesta escénica que dialogase no sólo con los mitos que forman parte de nuestras culturas, de nuestras identidades de latinoamericanos, sino también de nuestro momento enunciador, rescatando de esos mitos aspectos que pudiesen estar en contacto con el lugar y el espacio del cual estábamos hablando.

Partiendo de las nuevas teorizaciones de la semiótica teatral, de los estudios culturales y de las metodologías actuales de dirección escénica estudiadas por el Grupo de Teatro Hispánico Mayombe a lo largo de su existencia y específicamente por Sara Rojo en su Post Doctorado en Italia³, analizamos, en conjunto y de manera interdisciplinaria, un *corpus* amplio de textos y ejercicios que nos permitieron la creación de un montaje teatral que dialogó con diversas mitologías constituyentes de “nuestras identidades”. El proceso, partiendo de los aportes teóricos señalados y de las contribuciones, específicamente con relación a la mitología greco-romana de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa⁴, buscó establecer un diálogo con el presente a través diversas formas teatrales que nos permitiesen crear un contrapunto entre el mito como condicionante cultural y el mundo actual latinoamericano. De este modo, desde nuestro lugar de enunciación latinoamericano y en diálogo con las teorizaciones y producciones actuales, buscamos establecer, escénicamente, la relación existente entre esos mitos y nuestro mundo. Lo que implica

³ Esta investigación (agosto do 2000 a agosto do 2001) fue desarrollada con el apoyo de la Capes en la Università degli Studi di Bologna.

⁴ Agradecemos las contribuciones de la Dra. Tereza Virgínia Barbosa, profesora de la UFMG y especialista en estudios clásicos y mitología griega.

una “negociación” entre estructuras diferentes. Entendemos por “negociación” lo que define Bhabha: “*Quando falo de negociação em lugar de negação, quero transmitir uma temporalidade que torna possível conceber a articulação de elementos antagônicos*”. (BHABHA, 1999:51) Cuando nos detenemos para reflexionar teóricamente sobre un proceso de trabajo realizado a lo largo de un año, hay muchas cosas que cuestionamos y otras que nos parecen grandes avances. Este trabajo teórico tiene esa impronta: un carácter evaluativo que no pretende concluir en juicios definitivos. Se trata más bien de retomar el camino desde otra vertiente. Una que nos permita revivir analíticamente cada paso realizado, inclusive incorporando al público a ese proceso⁵.

Nuestra propuesta de construcción del montaje estuvo basada en varios encuentros donde buscamos leer, estudiar y profundizar en las mitologías citadas, para rescatar de ellas elementos que pudiesen formar parte de nuestra puesta en escena. En cada encuentro fuimos descubriéndolos y también enfrentando dificultades que nos hacían repensar nuestro objeto de estudio. En ese proceso nos surgieron varios cuestionamientos: ¿Qué es América Latina? ¿Qué representa el ser latinoamericano en el mundo globalizado? ¿Somos fundados — en el sentido de HEIDEGGER (1958) — a partir de la palabra hecha verbo en la mitología? ¿Por qué el grande público desconoce la cultura mitológica de nuestros ancestrales? ¿Cómo trabajar las diversidades culturales y lingüísticas propuestas por los mitos en nuestro montaje escénico?

Nuestro primer encuentro de trabajo se dio en el día 31 de agosto de 2001 cuando definimos que partiríamos de una estructura central construida con base en los mitos precolombinos y que a nivel técnico íbamos a priorizar los juegos de voces y una concepción diferente del espacio.

⁵ Realizamos una encuesta y los datos extraídos son analizados en este artículo.

El día 06 de septiembre de 2001 comenzamos a reflexionar e investigar teóricamente algunos tópicos: poder / máscara / relación entre uno y otro — período contemporáneo; pasaje del matriarcado para el patriarcado — ruptura con el poder a través de la colectividad; muerte lúdica = negación de la muerte como tormento; inicio del dolor cristiano; transgresión = castigo; sol y luna = (cultura Inca, Nahuatl, mito brasileño); diferencia, igualdad, respeto. Ese mismo día iniciamos el trabajo práctico de voz: distorsiones, uso de micrófonos, etc. Fue pensado ese trabajo como un juego lúdico de recuperación de los tonos, ritmos y formas olvidadas por el sistema que encasilla nuestras voces dentro de un “buen comportamiento”, que no permite que ni el cuerpo ni las voces puedan expresarse libremente.

Nuestro tercer encuentro se inició con una discusión teórica sobre el sentido, las caricaturas y las lecturas posibles del mito. En términos prácticos comenzamos a improvisar encima de algunos de los mitos precolombinos reescritos por Eduardo Galeano en *Las memorias del fuego* (1982). Allí, específicamente frente al del “Amor” (16) se nos plantearon ciertas interrogantes: ¿debíamos escenificar el mito tal cual se presenta en el texto?, ¿necesitábamos buscar sólo los trazos relevantes?, ¿cómo debíamos desconstruir la relación patriarcal en el terreno sexual y en el terreno práctico, cómo podíamos enfrentar las inhibiciones que ese proceso traía consigo? Optamos por la desconstrucción trastocando el mito original en el cual el punto neurálgico era la vagina de la mujer. Esto lo hicimos centrando la problemática en el pene, que en nuestra pieza era un objeto del cual el hombre se liberaba a través de la intervención de la mujer que lo sometía a un encuentro placer / dolor. En el fondo, se trataba del cuestionamiento del símbolo fálico que perpetúa la posición del macho como dominador de la especie.



Jane Darc y Ton Guimarães en la escena del amor – foto de Elisa Amorim

Buscamos crear un encuentro amoroso / sexual donde las reglas rompiesen con una estructura fija de poder al interior de la relación de pareja. El proceso investigativo, se dio a través de la lectura de mitos griegos y africanos, análisis de algunas películas como: *El matador*, *Tacones lejanos*, *Nueve semanas y media de amor*, *Carne Trémula*, *Betty Blue* y una reflexión teórica que contraponía mito / presente. Las improvisaciones siempre partían de una propuesta teórica.

Nuestra cuarta sesión nos condujo a definir algunos mitos y temáticas como ejes de experimentación:

- Género: “*A mulher que se transformou em onça*” (NIMUENDAJU, 1986: 94); “El miedo” (GALEANO, 1982: 41); “*Amor*” (GALEANO, 1982: 16); “*A mulher e o tapir*” (NIMUENDAJU, 1986: 85);
- Destrucción: “La autoridad” (GALEANO, 1982: 41-42);
- Muerte: “La muerte” (GALEANO, 1982: 38).

Estas experimentaciones nos llevaron a trazar una sesión que partiría de algunas frases escuchadas de personas mayores en

un consultorio fisioterapéutico de Belo Horizonte. Estas frases rompían la idea del amor utópico y con el lugar común del anciano como indefenso. Fueron trabajadas en diversos tonos y formas, intentando crear un espacio psicológico límite. El trabajo con la voz: partió desde una voz neutra pasando por la emoción traída a partir de las técnicas de Grotowski, para llegar a la distorsión condicionadas por la locura y la vejez. Las experimentaciones fueron grabadas primero de manera *amateur* y, luego, profesionalmente por un grupo de actores diferentes a los que estaban en escena. Paralelamente fuimos recopilando e improvisando con las músicas de MANU CHAO (2001) — “Homens” y “Vaca loca” —, buscando las voces posibles de ser usadas en el mito del “Amór”. Las improvisaciones del mito de “El miedo”, nuevamente nos enfrentaron a las inhibiciones corporales para las cuales trabajamos con ejercicios como: *strep-tease*; juego de voleibol y *capoeira*. Este tipo de metodología generó una discusión en torno a los siguientes tópicos: poder y pérdida del poder de la mujer en diferentes tipos de sociedades y rituales masculinos y femeninos.

El sexto encuentro partió con una lectura en paralelo de mitos precolombinos y greco-romanos. Continuamos así la reflexión teórica, inclusive a través del análisis semiótico de poemas que se conectaban específicamente con el mito de “El miedo”. El trabajo práctico continuó con ejercicios de seducción que buscaban generar diversos climas y la diferenciación entre el amor-ternura y el amor amor-pasión. El séptimo, se centró en nuestro diálogo con la mitología africana. Queríamos de alguna manera, performáticamente — en el sentido que le da SCHECHNER (1999) al término —, cuestionarnos nuestra existencia desde las principales vertientes míticas que la componen. De este modo, leímos y discutimos la presencia de esta mitología en nuestra sociedad. Los temas elegidos estaban basados en la siguiente cosmogonía: *Ogum*, *Xangô*, *Oxossi*, *Iemanjá* e *Iansã*.

Estas lecturas nos llevaron a programar para la próxima reunión un ejercicio de sensibilización con objetos, como si estuviesen vivos. A partir de aquí, comenzamos sistemáticamente a ensayar los logros alcanzados y continuamos investigando nuevos componentes: por ejemplo probamos con la música *A deusa dos Orixás* — música de Romildo y Toninho, cantada por Clara Nunes —, representando la imagen de *Iansã* las mujeres y de *Ogum / Xangô* los hombres. La representación de lo masculino se mantuvo en nuestro montaje a través de la incorporación de una escena en que utilizamos la figura del orixá *Obaluaê*⁶. Sin embargo, la



Marcos Alexandre representando la figura del orixá Obaluaê – foto de Elisa Amorim

⁶ Se hace necesario aclarar que intentamos trabajar con la energía que produce el orixá Obaluaê — también conocido por Omulu, Xapanã o Zapata — en el escenario a través de una lectura de una danza ritual propuesta por uno de los actores, ya que ninguno de los componentes del grupo es “iniciado” en el universo del candomblé. Intentamos trabajar a partir del arquetipo de ese orixá: “O arquetipo de Obaluaê é o das pessoas com tendências masoquistas, que gostam de exhibir seus sofrimentos e as tristezas das quais tiram uma satisfação íntima (...)”. (VERGER, 1996:216)

femenina se diluyó, incluso suprimiéndose la música de Clara Nunes. En este mismo día trabajamos con el mito de “La creación” (GALEANO, 1982:3). Pensamos en un Dios *punk* subvirtiendo la imagen clásica de Dios, y en criaturas que asumían y se rebelaban frente a las imposiciones de ese Dios.

El día 26 de octubre de 2001 escogimos el poema “Proclama I” de la poeta chilena HEDDY NAVARRO (1988) para utilizarlo en el mito de “El miedo”. A nivel práctico trabajamos con la voz proponiendo a partir de sus tonalidades, músicas. El cuerpo fue preparado a través de ejercicios que simulaban el nacimiento de un caballo, de un delfín, de un girasol, la creación de la mujer, un parto. Todo este trabajo práctico fue lentamente adquiriendo un cuerpo y una estética multifacética determinada a nivel temático por una búsqueda de develar y desconstruir nuestros cruces identitarios. Por ejemplo, definimos que en el mito de “La creación” trabajaríamos con los siguientes elementos: presencia corporal de dos cuerpos que conformaban un ser andrógono, desligamiento y nacimiento separado. Paralelo al nacimiento el Dios *Punk* fumaba marihuana, comía manzana, jugaba con el texto hasta llegar incluso a cantarlo épicamente. Los otros mitos iban adquiriendo presencia, por ejemplo en el Mito “*A mulher e o tapir*” (NIMUENDAJU, 1986:85) establecimos una discusión en torno a su sentido contemporáneo — venganza, edipo, adulterio, egoísmo, traición.

Lo mismo ocurrió el 29 de octubre de 2001, después de una nueva lectura de mitos griegos, escogimos algunas marcas semióticas que quisimos que estuviesen presentes en el montaje — flores en la escena del amor, perfume, colores que se mezclasen (a través de la luz dorada y plateada) — y a partir de ellas improvisábamos. Algunos de estos elementos se mantuvieron, en el montaje: el color dorado y las flores. Es interesante observar que el proceso fue tan dinámico que significó incluso a descartar ideas que en un determinado momento parecían viables. El proceso teatral no se interrumpe nunca, puesto que después de cada

presentación hay cambios que aunque no modifiquen el todo traen o quitan connotaciones específicas en función de un macrosigno⁷.

En nuestro undécimo encuentro, además de ensayar las presencias definidas, trabajamos formas de dominación, atravesando de lo privado a lo público. Escogimos algunos testimonios relacionados con el sexo y el adulterio que podrían conjugarse con el mito "*A mulher e o tapir*". Los resultados fueron procesados y recreados para ser incorporados en este mito. De esa manera, se conectaba el pasado y el presente, rescatando su sentido existencial (SCHECHNER, 1999). A partir de esos testimonios se construyó un texto que fue discutido hasta alcanzar su forma definitiva. El trabajo con testimonios de mujeres nos permitió entrar, parcialmente, en un terreno definido por Graciela Ravetti como una técnica literaria que:

"conjura el encanto de hablar por sí y por otros, de escenificar la propia vida y la de una comunidad que pasa a ser aurática y encantada por las palabras que del testimonio escrito (...) pasan a fluctuar alrededor de esa comunidad con un aire de nueva significación, dando a los actos de ese grupo una inscripción renovada" (2003: 57-58).

Se trataba, nuevamente, de dialogar con las voces de otros y no de reemplazarlas.

En el duodécimo ensayo surgieron nuevas marcas sígnicas para incorporar en el mito de "La Creación". El punto de partida fue la frase: "...si Dios sueña con comida, fructifica y da de comer", pensamos que ese "Dios" debería estar alucinado, en un viaje cósmico mientras fumaba. Ese viaje sería concretizado para-

7 Utilizamos el concepto desarrollado por ELAM (1980:7), donde ve el texto performático como un macrosigno, pues su sentido se construye por su efecto total. Ese macrosigno tiene que ser dividido en unidades menores antes de ser realizado cualquier tipo de análisis, es decir, por ejemplo, que el acto performático no debe ser visto como un único signo, sino como una red de unidades semióticas pertenecientes a distintos sistemas cooperativos.

lemente a través de una danza u otros juegos corporales o de luces que pudiesen ser relacionados con una alucinación.

La décima tercera sesión trajo el punto central de nuestro montaje, cómo crearlo a partir de un espacio alternativo que fuese más que un contenedor, un constructor semiótico del espectáculo. Se trataba de romper con la idea de un espectáculo encerrado en las cuatro paredes del teatro a la italiana para crear un espacio dinámico y multifacético en el cual el público y los actores se confundiesen dentro de una propuesta de ruptura de fronteras. Esta discusión continuó hasta nuestro próximo encuentro donde decidimos que lo mejor sería un espacio que les posibilite a los actores estar alrededor del público.

A partir del décimo quinto encuentro se intensificaron los procesos evaluativos y los ensayos de los logros alcanzados. Se escogen los poemas "Delírio" de Olavo Bilac (<http://www.ponteiro.com.br/QUEM/BILAC.HTM>) y "Estoy deseando" y "Recorriéndote" de Gioconda Belli (1986: 18, 40) para ser trabajados conjuntamente con el poema "Proclama I" de Heddy Navarro (1988: 13). Intentamos crear un espacio íntimo de mujeres a través de textualidades que nos hablaban de sus rebeldías y de su eroticidad en conexión con el mito de "El miedo" donde pierden su poder al ser seducidas por los hombres.

En el décimo sexto, se comienza a reflexionar sobre los otros lenguajes, como el del vestuario y el de la música. Estos elementos adquieren una nueva dimensión por la presencia de un orixá. Esta incorporación es fundamental pues coloca en el palco la mitología africana. Esta incorporación se dará en contrapunto con la cotidianeidad occidental, pues en el otro punto del escenario se intentará vivir el mismo proceso de muerte a través de una escena de crimen con estética hiperrealista.

En la semana del 25 de enero de 2002 retomamos todo lo anterior y escogimos la música de Liliana Felipe (sf) "Las histéricas" (letra de María Teresa Priego y Jesusa Rodríguez) para el mito

de “El miedo”. Empezamos a buscar al contador de historias (primero tradicional y después desconstruido para trabajar los mitos de “La Autoridad” (GALEANO, 1985: 41) y “*A mãe das cobras*” (NIMUENDAJU, 1986: 85), desconstruyendo con la voz el primero (microfonación) y creando el personaje del contador de historias en el segundo. En este punto del proceso ya contamos con una primera secuencia:

- Mito de la creación
- Mito del amor
- *A mulher e o tapir*
- *A mãe das cobras*
- La autoridad
- El miedo

En la décima octava reunión incorporamos en *off* frases que surgieron de los testimonios sobre traiciones⁸ para agregar al mito de “*A mulher e o tapir*”. Seleccionamos otras⁹, del mito de “El miedo” que fueron dichas como flechas en el instante de su recreación contemporánea. Esto nos permitió semióticamente crear un diálogo entre pasado y presente. Lo que nos conectó nuevamente con el comportamiento recuperado de Schechner (1999).

A partir de aquí se produce un proceso de purificación y recreación de lo existente. Este proceso se intensificará aún más en los últimos meses antes del estreno. El próximo mito que incorporaremos en el siguiente encuentro es el de “La muerte” que entrara en la secuencia después de “*A mãe das cobras*”. El argu-

8 Frase 1 – *Menina, a pior coisa é agüentar marido. Pode namorar, mas casar não.*

Frase 2 – *Um minuto em que comeci a ser feliz foi quando a minha mulher morreu.*

Frase 3 – *Você acredita que agora meu marido quer. Quando ele era novo e eu queria, ele ia pra gandaia, só que mudei de quarto e fechei a porta.*

9 Frase 1 – Esos cuerpos nunca vistos los llamaban.

Frase 2 – Esos cuerpos nunca vistos los llamaban

Frase 3 – Quedó la tierra toda regada de dientes.

mento es el siguiente: Los dioses discuten la creación del mundo, una semidiosa les dice que falta alimentos en la tierra, y deciden que exista la muerte, pero la misma semidiosa, posteriormente, les solicita la vida de su hija. Ellos le dan la oportunidad de rescatarla de la muerte si logra llevársela sin mirarla y no lo consigue. La semidiosa sólo la recupera a través de la fuerza de la palabra del mito de “La autoridad”. El mito de “La muerte”, obviamente, se conecta con el de Orfeo.

El vigésimo segundo encuentro retomó el trabajo de elección de poemas, siendo seleccionado para escena del espacio íntimo de mujeres *Anjos mulheres* de Maria Tereza Horta (<http://www.templodemizzi.hpg.ig.com.br/poesias.htm>). En esta misma sesión se produjo una discusión ideológica en torno a los mitos seleccionados y se agrega “La tierra prometida” (GALEANO, 1982: 47) que cerraba el ciclo en lo que entendíamos como nuestro o nuestros espacios. Se establecieron las siguientes vías de trabajo:

- Creación: Hombre y mujer juntos: ser andrógono. Dios desconstruido, fragmentado, humanizado, sin fuerza para imponer siempre su ritmo.
- Amor: encuentro / desencuentro. Descubrimiento. Ternura / odio / pasión
- *Tapir*: femenino / masculino. Violencia. Muerte por honra. Traición.
- *Mãe das cobras*: relato oral invocando la levedad del poder femenino.
- La muerte: dioses poderosos y complementarios.
- La autoridad: relato oral desconstruido.
- El miedo: Alternativas diferentes de amor y poder, seducción.
- La tierra prometida: Encuentro en el espacio. Compartir en la diferencia.

Las siguientes sesiones fueron de ensayos y grabaciones de las voces en *off*, pues queríamos que el ambiente estuviese cruza-

do por voces e imágenes simultáneamente. Fuimos, lentamente, adecuando nuestro guión a los otros lenguajes hasta que respondiesen a nuestras expectativas no sólo a nivel de texto dramático sino como archivo (TAYLOR, 2002) de nuestro texto espectacular (DE MARINIS, 1997).

Realizamos tres ensayos abiertos con la presencia en el primero de una arquitecta, Marina Dias, que llevó al papel nuestra propuesta de luz, en el segundo estuvo Virgínia Barbosa para discutir la relación entre los mitos precolombinos y los greco-romanos. El tercer ensayo abierto contó con la presencia del director teatral Fernando Mencarelli, la fotógrafa Elisa Amorim y Luisa Marilac, que ha seguido como público la evolución de *Mayombe*¹⁰. Los comentarios tejidos en esos ensayos abiertos fueron fundamentales para las siguientes semanas donde se recrearon, diariamente, algunas escenas y se repensaron otras. Creemos que el teatro debe tener un carácter de diálogo con su lugar de enunciación y era, entre otras cosas, eso lo que buscábamos con estos ensayos abiertos. Queríamos definir teórica y dialógicamente con nuestro espectador modelo (DEMARINIS, 1997), representado simbólicamente en esas personas, cada elemento sígnico trabajado, las músicas por ejemplo que van desde CD conocidos hasta la creación musical que acompaña el *Orixá Obaluaê*, por Edson Guimarães. El día 05 de mayo de 2002 leímos los mitos "*Xangô*", "*Obaluaê*" para trabajar la cuestión de la violencia y realizamos diversos talleres de internalización de ejes temáticos

¹⁰ Agradecemos a cada uno sus contribuciones para la construcción de nuestro texto espectacular, así como a todas las personas que nos apoyaron: Ludmila Coimbra y López Júnior en la luz y el sonido. Edson Guimarães en la música; Lorenza Guimarães en la divulgación; Dayse Belico, López Junior, Juan Pablo Chiappara, Conceição Lima y Janaína Aguiar, en las voces en off; D. Geralda, en la costura, Elisa Amorim, en las fotos y Juan Cristóbal, en el diseño gráfico. Sin ellos nuestro espectáculo no habría sido posible.

que sentíamos que estaban menos desarrollados. Por ejemplo, lo utópico en “La tierra prometida”.

Después del proceso de creación y montaje, nos interesó saber cómo fue la recepción por parte del público y para eso, decidimos investigarla formulando un cuestionario¹¹ que contestaron 30 personas y a partir de allí clasificamos las características del tipo de espectador (lógicamente sólo para fines didácticos) que nos acompañó en este nuevo desafío. Tras analizar las respuestas, separamos nuestro espectador en tres grupos:

- 1) Profesionales del arte (actores, directores) con conocimientos teóricos y prácticos de teatro.
- 2) Profesionales de las letras (estudiantes sub-graduados y graduados), con conocimientos teóricos de estudios culturales y de semiótica.
- 3) Legos, que en principio, no conocen las teorías en las cuales basamos nuestro trabajo.

Mientras que para el grupo 2 y 3 hubo muchas escenas eróticas (en el mito del “Amor” hay un encuentro sexual) al grupo 1 le pareció, que en esa misma escena, los actores estaban

¹¹ Para preservar la identidad de los que han colaborado con sus comentarios y respuestas, vamos a referirnos a ellos como Espectador 1, 2 y así sucesivamente. Las respuestas, a excepción de un espectador, fueron dadas en portugués y es nuestra la traducción. Los espectadores contestaron a las siguientes preguntas:

1. ¿Los contenidos tenían que ver con sus intereses?
2. ¿Cómo usted evalúa el uso de los mitos en la propuesta de trabajo del Mayombe?
3. A partir de su experiencia como espectador, ¿cómo usted se sintió con la mezcla de español y portugués? ¿Esa estrategia le impidió el entendimiento de nuestra propuesta?
4. Según su opinión, ¿cómo se dio la relación espectáculo-público?
5. Según lo que usted observó, ¿qué tipo de relación el grupo tuvo con el espacio?
6. Respecto al uso de la voz, ¿qué características el trabajo presentó?
7. Respecto al uso del cuerpo, ¿qué características el trabajo tuvo?
8. ¿A usted le gustaría añadir algún aspecto que no haya sido contemplado en las cuestiones anteriores?

inhibidos. Claro está que la competencia, de acuerdo con Keir Elam (1980), de cada grupo es lo que va a marcar su recepción y, consecuentemente, su lectura. Los profesionales del arte están más preparados para presenciar ese tipo de escenas, pues las entienden como un proceso donde los cuerpos son materiales de trabajo y de experimentación, y que en el minuto en que los actores están actuando están llevándole al público el resultado de muchos meses de preparación, investigación y estudios. Para los demás, es difícil hacer esta lectura, puesto que no tienen porque conocer este proceso y, además, cargan con ellos valores y prejuicios acerca del cuerpo lo que les dificulta más una recepción libre.

El mismo desconcierto fue la reacción que surgió con respecto al lugar destinado al público. Marco de Marinis (2000) define el espacio escénico como un constructor, sujeto activo en la concepción de la obra teatral. De esa manera, no sólo será un lugar donde se realiza la acción dramática, sino también un signo para establecer el juego teatral y su relación con el público. A partir de esta definición y con un *corpus* teatral decidido, buscamos hacer del espacio de *Nossosnuestrosmitos* — *Primer Estudio* varios, con escenas concomitantes. El objetivo era acercar el espectador al montaje. El espacio teatral fue dividido en tres: uno principal que se extendía de un rincón a otro de manera horizontal, y dos menores, que se limitaban a un espacio de no más de 3 x 3. El número de espectadores no podía exceder a cuarenta para facilitar el diálogo entre la platea y el escenario. Han sido puestos veinte pisos en el centro de este espacio y cuatro pequeñas tarimas (dos al lado derecho y dos al izquierdo del escenario principal). La “desorientación” provocada por este juego espacial resultó en una interacción interesante entre el espacio escénico y la platea. Los actores actuaban como si estuviesen en una charla y transitaban libremente por entre los espectadores que eran obligados a moverse para acompañar las escenas. En la escena del mito “El miedo”, mientras las dos actrices leían sus poemas y conversaban sobre sus

sueños, uno de los actores le comentaba al público: “¿Tú crees en alguna de las tonterías que están hablando?”; “Nunca escuché tantas idioteces juntas”; “Cuídate, compadre, pues es así que empiezan”. Una espectadora le contesta: “Cállate, Marcos. Quiero escucharlas”. Eso demuestra que la interacción entre actores / público se concretizó, aunque haya sido transportada del plano teatral para el real.

Esos espacios se volvieron signos importantes para la concepción del espectáculo. El espectador, entonces, dejó su lugar tradicionalmente cómodo y pasivo, para hacerse sujeto activo de este teatro:

La actuación de los actores, alrededor del público (que estaba sentado en el centro), ha hecho con que éste fuese desubicado de su tradicional “posición” de voyeur sintiéndose, la verdad, observado por los actores (y por otros espectadores). La simultaneidad de la acción “obligó” al espectador a elegir para donde mirar. Y la mirada de cada uno puede ser influenciada por diversos factores, tales como, proximidad de la actuación, atracción por el sonido o por la luz, o incluso, por aspectos como la escena más agradable de mirar, o interés por una escena en especial. (Espectador 1)

Muchos han preferido sentarse en las tarimas porque tenían miedo a que fuesen “invitados” a participar del juego escénico; otros querían cambiar los pisos de lugar, pues se sentían expuestos como en el siguiente relato:

(...) además de la inversión de las posiciones del público/platea y de los actores/palco, ha sido sorprendente el movimiento obtenido por el juego escénico. (...) ha sido ésta la más fuerte razón de mi incomodidad (...) La proximidad entre actor y espectador, el rompimiento intencional de la barrera cómoda y segura que nos ofrece el límite formal diseñado por el palco (...) no se la puede romper sin consecuencias. (Espectador 2)

Es muy incómodo estar en un lugar y no saber el porqué de aquella organización, o la excesiva proximidad con el espectáculo. Lógico que he comprendido el porqué de esas cosas al final de la pieza, pero me puse muy tensa por estar en el centro de la sala, o sea, en el ambiente donde pasaba la mayor parte de las escenas. Al mismo tiempo en que me sentía espectadora, me sentía como parte de la pieza, al ser observada por el público que estaba alrededor. (Espectador 3)

Lo interesante es que si la proximidad para esos espectadores fue excesiva y les causó inseguridad, para otros el espectáculo debía propiciar una interacción aún más intensa:

La idea de colocar el público “desparramado” fue buena porque así lo mantenía cerca de lo que ocurría. Si bien sentí el calor de la escena, no me sentí participante (no sé si era ésa la intención). Me sentí como un espectador *vip*. Tal vez si algunas escenas hubiesen ocurrido en el medio del público, resbalándole, disputando el espacio (como en la escena inicial del sexo), tal vez me sintiese actuante (espectador). (Espectador 4)

Todos los espectadores que nos han enviado sus respuestas han manifestado su interés en la mitología. Creemos que esto es muy interesante, pues están concientes de que forma parte de nuestra cultura, aunque durmiente u olvidada, y por esta última característica, fueron pocos los que consiguieron identificar los mitos originales en el montaje. Esto se produce por la poca información que la educación formal entrega al respecto. Incluso nos fue cuestionado el porqué de “nuestros mitos”, pues para un espectador:

(...)“Nuestros mitos” no habla de **nuestros** mitos, sino de los mitos de los pueblos a quienes hemos reemplazado, y nuestra conciencia de su folklóre sólo es posible, hoy, cuando pisoteamos las tumbas de sus ancianos. Es decir, **nuestros** mitos están también olvidados, pero no pertenecen a la

Floresta, a los Pampas, ni a los Altiplanos de la inmensa cordillera que es el cordón umbilical de este mundo. Todavía están más allá, alrededor del Mare Nostrum. (Espectador 2 – lo subrayado es del espectador)

Nos parece importante enfatizar que nos hicimos estos cuestionamientos y pensábamos que no sólo estábamos hablando de los mitos de “otros” o de los pueblos a quienes “hemos reemplazados”. Intentábamos con este estudio, rescatar la memoria y los ritos de los pueblos que han construido nuestra historia, sin que en ningún momento quisiésemos darles nuestras voces, buscamos dialogar con sus voces dormidas en el fondo de nosotros mismos.

Los 3 grupos observaron la importancia del trabajo corporal en el espectáculo y la preparación psicológica y física de los actores. Pero la exposición corporal en las escenas eróticas y el semidesnudo de una de las actrices provocaron comentarios como “he venido aquí para ver mitos y he visto sexo”; “¿por qué el teatro explora tanto el sexo?” (Espectador 5) “Nunca había visto una pieza que explorase tanto y tan bien el cuerpo, de forma tan intensa. Fue un choque muy grande.” (Espectadora 6) Dentro de nuestra concepción el semidesnudo y la referencia sexual se constituyeron en la imagen que nos permitió decir lo que queríamos: el sexo como eje de comunicación e incomunicación, de encuentro y desencuentro entre los seres humanos. El lenguaje corporal forma parte de nuestra búsqueda y propuesta de construcción de un texto espectacular basado en la exploración de los límites físicos de cada uno de los actores y el resultado está incluso en ese rechazo presente en la espectadora 6 o en las palabras de los siguientes espectadores:

El cuerpo me pareció esencial en la interpretación y en la propuesta. En algunas escenas él mostraba la opresión sufrida de fuera para dentro (la escena de la madre que quiere libertar

la hija), en otras el total despojamiento (la escena inicial) y otras una opresión de dentro para fuera (las mujeres que, usando la razón, no quieren entregarse a los hombres que las desean, bloqueando el deseo. (Espectador 7)

El trabajo corporal desarrollado en la pieza es lo que, en gran porcentaje, dio sentido a los parlamentos. Expresiones faciales bien articuladas, un trabajo coreográfico con ritmo y óptimo desplazamiento espacial (Espectador 3)

Por el contrario, a partir de su lugar de enunciación, el grupo 1 resaltó la necesidad de intensificar la entrega corporal de los actores en las escenas que les exigían exponerse más, como en las escenas de erotismo y sensualidad.

En algunos momentos sentí falta de una complicidad más grande de los actores con la propia escena propuesta, como en el mito del encuentro del hombre y de la mujer, por ejemplo. El propio espacio le pedía que fuese un momento de confianza, de mayor verdad y no sentí eso. La escena no podía dar la impresión de haber sido ensayada, ella precisaba sorprender e involucrar al público como lo hace el mito. (Espectador 8)

Creemos que siempre se tiene que buscar superar límites y es en este proceso que se encuentra Mayombe. Cada día, cada ensayo, en cada propuesta de ejercicio nos exigimos un poco más para crear nuestra propia voz que es o que debería ser como dice Mariaca: "(...) la po(ética) de la diferencia. De aquella diferencia incansable que baila sus metamorfosis sin fin mientras vuelve a casa. Nuestra casa". (2002) *A la tierra prometida con la cual finalizamos Nossosnuestrosmitos – Primer Estudio.*

Resumo: *O objetivo deste artigo é refletir sobre o processo de produção e recepção da montagem do grupo de Teatro Hispânico Mayombe: Nossosnuestrosmitos – Primeiro Estudo, proposta cênica que se propõe a realizar uma leitura dos mitos pré-colombianos e africa-*

nos enquanto formadores da cultura hispano-americana.

Referencias bibliográficas:

BELLI, Gioconda. *Poesía para amantes*. Colômbia: Panamericana, 1986.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BILAC, Olavo. <http://www.ponteiro.com.br/QUEM/BILAC.HTM>

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro. Estudo teórico crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.

CHAO, Manu. *Próxima estación esperanza*. EJ: Virgin France, S. A. 2001.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DE LA CAMPA, Román. *América Latina y sus comunidades discursivas: literatura y cultura en la era global*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallego, 1999.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
— . *In cerca dell' attore*. Un bilancio del novecento teatrale. Roma: Bulzoni, 2000.

DETIENNE, M. *A Invenção da Mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UnB, 1998.

ELAM, Keir. *The Semiotic of Theatre and Drama*. Londres - Nova York: Methuen, 1980.

FELIPE, Liliana. *Vacas Sagradas*. Ciudad de México: Ediciones El Hábito, sf.

GALEANO, Eduardo. *Memoria del fuego I – Los nacimientos*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.

HEIDEGGER, M. *Arte y Poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

HORTA, Maria Tereza. <http://www.templodemizzi.hpg.ig.com.br/poesias.htm>

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Trad. De António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 2000.

MARIACA, Guillermo. Pasionaria de la ficción andina. CD ROM del VIII Congreso Internacional de Abralic, 2002.

MIGNOLO, Walter. Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. *Revista Latinoamericana de Crítica Literaria*. Lima: Berkeley, 41, 1995.

———. La Colonización del lenguaje y la memoria. *Discursos sobre la "Invención" de América*. ZAVALA, Iris (coord.). Amsterdam: Editorial Rodopi, 1992.

MUÑOZ CASTILLO, Fernando. Teatralidad en la cultura maya peninsular. *Foro Virtual de cultura mexicana*. [http://www. Antropofana.com.br/Latinoamerica.htm](http://www.Antropofana.com.br/Latinoamerica.htm)

NAVARRO, Hedy. *Poemas insurrectos*. Santiago: Literatura alternativa, 1988.

NIMUENDAJU, Curt. 107 mitos indígenas nunca publicados. A descoberta do etnólogo teuto-brasileiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Brasileiro – Nº 21*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1986.

ORTEGA, Julio. La identidad revisitada. *Revista de crítica cultural*. Santiago de Chile, junho de 1994.

PAVIS, Patrice. *Teatro contemporâneo: imagens y voces*. Santiago: Arcis, 1998.

———. Una nozione piena d'avvenire: la sottopartitura. *Drammaturgia dell'attore*. Coord. Marco De Marinis. Colonia: I Quaderni del Batello Ebbro, 1998.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. *O corpo em performance*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFGM, 2003.

ROJO, Sara. *Tránsitos y desplazamientos teatrales: De América latina a Italia*. Santiago: Cuarto propio, 2002.

SCHECHNER, Richard. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.

TAYLOR, Diana. <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu>

———. Encenando a memória social: Yuyachkani. *Performance, exílio, fronteiras – errâncias territoriais e textuais* (orgs. Graciela Ravetti e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, Poslit, 2002.

TEATRO LOS ANDES. <http://utopos.org/Teatro.htm>

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra, 1989.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. 5ª Edição. Salvador: Corrupio, 1997.

———. *Lendas Africanas dos Orixás* (ilustrações) Carybé. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. 4ª Edição. Salvador: Corrupio, 1997.