

Como citar este texto: Yacoubi, A. H. 2012. "GHITA NO BRASIL" La representación del espacio en Ghita, V!RUS, [online] n. 8. Disponible em: < <http://www.nomads.usp.br/virus/virus08/?sec=5&item=4&lang=pt>> [Acesso em: 00 m. 0000]



"GHITA NO BRASIL" La representación del espacio en Ghita

Aicha Haroun Yacoubi

Aicha Haroun Yacoubi é Doutora em Estudos Teatrais, autora, diretora, dramaturga, cineasta e, ocasionalmente, atriz.

En el 2010 Eduardo Okamoto junto a un grupo de estudiantes de la Escuela Celia Helena en la ciudad de Sao Paulo, recuperan una voz que se estaba apagando, la mía propia, mediante uno de mis textos, Ghita. De esta misma experiencia surgió el proyecto "Ghita no Brasil" a cargo del cual estarían Eduardo Okamoto y la Cia As Barbaras Multiteatro (proyecto contemplado por el Premio Funarte de Teatro María Muñoz 2011). Estos, además de traducir la obra con una exquisitez que roza lo sublime, se encargaron de traerme a Brasil con el fin de que yo, a través de mi obra o mi obra a través de mí, pudiera renacer nuevamente.

Este proyecto en sí supone para mí volver a pisar, respirar el polvo de un escenario. Dibujar el espacio con una luz, un silencio, una palabra, un movimiento o un gesto. Apremiar la sonrisa y el sudor de un actor o una actriz que están dando el alma para que una voz en la que incluyo la mía propia, sea fuertemente escuchada... Únicamente y una vez iniciado el proceso de creación conjuntamente con Eduardo Okamoto y As Barbaras Multiteatro, sentí la fuerza de todo lo que estaba sucediendo a mi alrededor. Supongo que se trataba de un despertar de ese otro yo que ansiaba, sobre todas las cosas, abrir el pecho y decir, escribiendo la escena y con ella, reescribir una cultura y un teatro.

Este proceso creativo parte de la reflexión –por ser este uno de los objetivos del citado proyecto que contempla un intercambio entre Brasil y Marruecos– sobre el cómo articular y representar el espacio de dos culturas como son la brasileña y la marroquí las cuales, ya por sí y en su esencia, son pluridimensionales por no decir y válgase la redundancia, pluriculturales.

Son muchos los aspectos relevantes que han ido surgiendo de este inicio de proceso, evidentemente todos ellos relacionados con la representación de unos elementos válidos en la cultura a la que pertenece la autora y directora, y aquellos otros propios del equipo que también interviene en la puesta en espacio de la obra, como son Eduardo Okamoto, responsable y orientador del proyecto; las tres actrices de la Cia As Bárbaras Multiteatro; el director de fotografía, Leo Grego; Vitor Moreira, Arthur Tuco y Rui Hehaka, a cargo de los cuales recae la creación musical; Alice Stamato y Raquel Fortes ambas directoras de arte; así como Silvio Favaro y Eduardo Colombo, luminotecnia y preparación corporal, respectivamente.

Aunque el montaje del espectáculo aún está en una fase preliminar, o dicho de otro modo, en una apertura de proceso, son relevantes los aportes que se están evidenciado hasta el momento, lo cual, ya revela la riqueza del proyecto en lo que concierne al tema de la interculturalidad. No obstante, en este artículo y debido a la extensión del mismo, me centro únicamente en la representación del espacio teatral en *Ghita* que, de alguna manera, también conlleva la representación de ese espacio que podemos denominar transcultural.

He de decir que en la etapa previa al montaje, se llevó a cabo una lectura más profunda del texto con el fin de poner de relieve los mecanismos que entrarían en juego para la representación del espacio partiendo de dos aspectos que consideré fundamentales y que expongo a continuación:

El primero está relacionado con la multidimensionalidad de un único personaje puesto que se trata de una obra en clave de monólogo. Y el segundo, guarda relación con la escenificación del espacio que, en esta obra en cuestión y por tratarse precisamente de una forma monologada, resulta complejo debido al tratamiento que se hace de las coordenadas espacio-temporales.

Ghita, recoge las vivencias de un único personaje que se halla encerrado 30 años en una sala de un psiquiátrico. Esta idea matriz ya sugiere que las categorías espacio y tiempo significan encierro y ausencia, o lo que es lo mismo, se trata del espacio de la opresión. El teatro de la opresión es una cárcel, y *Ghita*, como se autotitula el personaje en buena parte de la obra y de ahí el título de la misma, es nombre de mujer y de libertad oprimida. Es una prisión física, la del individuo en su propio

cuerpo, la de la palabra contenida como grito que en este texto y a modo de metáfora, plantea el espacio de la alienación mental o la locura.

Por lo tanto el lector creador se halla ante una estructura compleja de composición:

- El actor se desdobra en un personaje. El actor que aparece al inicio de la obra desdoblado en una Mujer, Ghita (en el psiquiátrico).
- El personaje se desdobra en distintos personajes. El desdoblamiento se da como un proceso de deslizamiento por el que el personaje ocupa y desocupa territorios diversos: Ghita ocupa a Mehdi y este a su vez ocupa al padre, a la madre y es una mujer.

En razón a esto, en *Dramaturgias femeninas en el Magreb* (2012, pp. 105), un estudio de mi propia autoría en el cual dedico un capítulo a esta obra, pongo de relieve lo siguiente:

El texto dramático alude mediante buena parte de las didascalias a un espacio real que es el del escenario, precisando cómo se ha de utilizar; también alude a un espacio ficticio, el de la fábula (que es un espacio al que en el momento de la representación se ha de aludir a su vez mediante el espacio real del escenario). Ese espacio ficticio alude en mayor o menor medida a una realidad: el actor es una persona real, y se refiere a un escenario, aunque otros lugares de la fábula quizás no se refieran a lugares reales que ocurren en la mente del personaje [...] Los lugares abiertos, aunque sean aludidos o evocados por la memoria de un personaje, son tan "reales" en el mundo de la fábula como lo son los que se concretan en escena, mientras que, por otra parte, en la escena se pueden concretar lugares, no ya evocados por la memoria de un personaje, sino que solo existen en la fantasía de ese personaje. Ocurre en este caso que la personalidad de la Mujer o su ensoñación le lleva a imaginar espacios que dentro de la "realidad" de la ficción son a su vez ficticios. Serían doblemente ficticios, porque además de ser imaginaciones de la autora, son imaginaciones del personaje. La cuestión está en cómo expresar estos dos niveles espaciales mediante los elementos del escenario (Yacoubi, 2012, pp. 296).

Uno de estos niveles es el propiamente escénico teatral, que sitúa al espectador en un psiquiátrico; el otro es un tiempo-espacio mental, escenificado o extraescénico, que es más amplio que el del discurso escénico: el tiempo transcurrido desde la Guerra del abuelo y los treinta años antes del 2 de agosto de 1998 (tiempo de la historia) es representado durante el tiempo que dura el espectáculo (tiempo real).

El método responde a la necesidad de adecuar el tiempo de manera que se visualice el encierro y la opresión de varias generaciones que incluyo bajo la etiqueta semántica de la familia de Ghita, y a su vez, el espacio locura que ocupa Ghita. La evocación se realiza siguiendo a la inversa la linealidad del tiempo contribuyéndose así a la fragmentación del texto en cuanto rompe la continuidad espacio-temporal, tal como sucede en el proceso mental del personaje. "La evocación de estos lugares ficticios (que caben en la mente del personaje) es una necesidad dramática para reconstruir un mundo real/irreal que da sentido al drama" (Yacoubi, 2012, pp. 297).

Los recuerdos surgen como pensamientos desordenados. Por ello y teniendo en cuenta que las categorías espacio y tiempo presentan una multiplicidad que llevan a pensar en otros espacios reales/ficticios, se ha hecho necesario además de la música, la danza, la pintura y la fotografía, el uso de otros recursos como son: la técnica del off y la técnica cinematográfica en cuanto lenguajes que muestran lo que para mí constituye el mecanismo cerebral. Es decir, sirven para representar aquello que el cerebro procesa como recuerdo o memoria. Dicha memoria puede ser real en el sentido en que es una realidad vivida por el personaje o puede ser imaginada por este a modo de ilusión o alucinación, al ser esta una reacción provocada por la toma de medicamentos que le suministran.

Precisamente al ser esta una obra de corte experimental, al lector creador se le adjudica la primordial función de creador libre, como afirma Okamoto (2011, pp. 150) en "*Ghita*, una dramaturgia do afeto". Este dice:

Curioso é perceber que já a sua escrita, de certa maneira, materializa esse potencial dialógico. Estruturando-se como narrativa não linear - como a memória, com idas e vindas no tempo, equívocos e incompreensões, revisões e novos pontos de vista sobre os acontecimentos, a dramaturgia de Aicha é bastante aberta à interação com os artistas que pretendem encená-la. Ou seja, há muitas, múltiplas possibilidades de levar o texto ao palco. Os procedimentos mesmos da escrita apontam para as transformações que a autora espera do mundo. A forma da obra é, enfim, tão politizada quanto o seu discurso: não encerra moralmente um sentido; liberta sentidos (Okamoto, 2011, pp. 150-151).

En razón a esto, puedo decir que es una escritura abierta a las posibilidades materiales, estéticas e ideológicas del lector creador, el cual y a la hora de escenificar la obra puede hacer uso de técnicas diversas y transdisciplinares. En el caso de la puesta en escena que estamos llevando a cabo en Brasil, hemos recurrido al texto cinematográfico, o lo que es lo mismo, contemplamos el uso de este recurso como prolongación espacio-temporal en la puesta en espacio de *Ghita*. Esto es, el cine al servicio del teatro.

Esto, evidentemente, lo ha posibilitado un equipo humano que domina ambas disciplinas, gracias al cual, se está llevando a cabo la experiencia respetando lo que en definitiva ya estaba inscrito implícita y explícitamente en el texto escrito: el uso de unas imágenes proyectadas en una pantalla.

De manera que como fase previa a la puesta en espacio de *Ghita*, había que imaginar un espacio escénico que no estuviera limitado al fondo y que puede abarcar otros límites que los que depara la clásica disposición de un escenario a la italiana y de la división sala/escena. La cuarta pared desaparece tanto para el espectador como para el actor: aspecto que se ve por la disposición espacial de este último y en su discurso, por lo tanto supone también la negación del efecto ilusorio para alcanzar otros objetivos ideológicos. Únicamente violando los límites de la escena se llega a liberar los recuerdos, los espacios mentales del personaje producidos por la disociación de personalidad, el conflicto, la violencia física contenida en la palabra.

El uso de la pantalla y la voz en off sirven para la división del espacio en que se combinan lugares abiertos/cerrados, amplios/pequeños e iluminados/oscuras, siendo determinado el texto espacial por la categoría de tiempo. La intención es que el tiempo no se convierta en un obstáculo y así poder identificar una época con otra, el presente con el pasado. Se produce la absorción del tiempo real por el ficticio (soñado). De ahí que podemos hablar de espacios dentro del espacio [...] El espacio que crea la obra y visualiza la acción en presente es múltiple puesto que abarca: la sala del asilo, y aquellos que son latentes o contiguos, mostrados escénicamente mediante los efectos sonoros, la pantalla y los deícticos (Yacoubi, 2012, pp. 298).

Como se explicita en el citado estudio, la pantalla "recrea la arquitectura del teatro de manera distinta a la noción sala/escena. Independientemente a esta visión, también designa el espacio de la memoria, en este caso individual del personaje, y la de un colectivo que es el mundo. La pantalla constituye un signo dentro de otro signo, es decir, la escena es signo del mundo y al mismo tiempo, la pantalla es signo de la escena que representa ese mundo" (Yacoubi, 2012, pp. 299).

El espectador vive la experiencia desde dentro, ya que desde el inicio del espectáculo el actor-personaje (en este caso tres actrices) se dirige con su índice a la pantalla como la brecha por donde puede respirar aire. Esta brecha, fisura en el espacio opresivo, toma una dimensión espacial significativa tanto para el espectador como para el actor personaje puesto que supone una ruptura con el sistema (también espacial) establecido. Deviene la apertura a un mundo posiblemente virtual, pero también una apertura en la que cada espectador puede construir aquella imagen del mundo que él aspira.

El objetivo es el transmitir, contagiar, impregnar con esta tela de araña que constituye la memoria del personaje, sus momentos de lucidez o sus desvaríos, una manera de mostrar como otra cualquiera, y lograr con ello transportar al espectador no solo por las vías del cuerpo, la voz y los demás elementos escénicos, sino también mediante el recurso del cine dentro del teatro. El uno al servicio del otro, en este caso, el texto cinematográfico pasa a constituir una prolongación de la mente del personaje, pero también de la escena. Con este uso, integramos los espacios y tiempos extraescénicos, los cuales entran a formar parte de un mismo espacio: el real aquel del teatro y como tal concretado en el espacio escénico y también, aquel que representa la conciencia del personaje o aquello que Octavio Manoni (1979) denomina "la otra escena".

Y ya para concluir, decir que siguiendo esta misma línea de reflexión, en el proceso "*Ghita* no Brasil", se está llevando a cabo una exploración más profunda de la interacción entre ambos textos: el discurso de la pantalla (texto cinematográfico creado expresamente para este espectáculo. Y reitero, configura una continuidad del espacio real (escenografía) y del espacio ficticio (mental del personaje), y lo que articulan las tres actrices (As Bárbaras Multiteatro), creando así un mismo un texto homogéneo pese a ser híbrido en su composición.

A su vez, esto no hubiera sido posible sin una reflexión, también previa, acerca de la concepción de la escenografía. A este respecto, el propósito ha sido como he dicho más arriba, el de concebir un espacio no limitado, sino un continuo espacial. Y al mismo tiempo, que guarde una estética minimalista e íntima procurando captar la esencia de lo que Sanchis Sinisterra denomina una escritura de "teatralidad menor". De modo y atendiendo a la idea explicitada en las didascalias del texto dramático de que se trata de una sala de hospital, blanca y aséptica, en la construcción del espacio teatral nos hemos limitado a unos cuantos accesorios: una vieja bañera, un gancho sujeto con una cuerda de esparto, una vieja silla similar a las que se usaban antaño en los psiquiátricos para las descargas eléctricas, y una muñeca mulata. Todo ello dispuesto espacialmente sobre una lona blanca rectangular que abarca el lugar que ocupa el espectador hasta la pared de fondo donde está la pantalla.

Con una luz blanca, cegadora que emana de esta, se abre un telón imaginario sobre tres actrices (As Bárbaras Multiteatro) las cuales, representan al único personaje de la obra, Ghita. Optimismo, fe e ilusión en la verdad interior del teatro, una cárcel-refugio donde el espectador es cautivo por el tiempo que dura la obra. Breve, sin concesión ni respiro emocional, todo transcurre como un flash, y entre secuencia y secuencia, se reescribe lo que tanto tiempo ha estado callando Ghita: su esencia como hombre y el blanco de la ausencia y del olvido. Ghita en realidad es Mehdi, un ser atrofiado por el sistema que ha estado viviendo durante treinta años en la piel de su hermana muerta.

Bibliografía empleada:

YACOUBI, A., 2012. *Dramaturgia femenina en el Magreb: Fatima Gallaire, Jalila Baccar y Aicha Haroun Yacoubi*, Granada: Ed. Universidad de Granada. Available throught: website
<<http://www.hera.ugdr.es/tesisugr/2097985x.pdf>>

MANNONI, O., 1979. *La otra escena. Claves para lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu.

OKAMOTO, E., 2010. *Ghita, uma dramaturgia do afeto*. Sao Paulo: Olhares (ESCH).