

## ENCUENTROS: HACIA UNA CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS ENCONTROS ACARTE-NOVO TEATRO/DANÇA DA EUROPA 87

**ANA BIGOTTE VIEIRA**  
*Universidade Nova de Lisboa*

*Encontro*, s. masculino (Deriv. regr. de *encontrar*),  
1. *Acto! Acto de chegar até à pessoa ou coisa que se encontra.*  
2. *Choque, colisão.*  
3. *Recontro.*  
4. *Conjunção.*<sup>1</sup>

DEL 10 AL 19 DE SEPTIEMBRE de 1987, un año después de que Portugal hubiese entrado en la Comunidad Económica Europea [CEE], tuvieron lugar por primera vez en Lisboa los Encuentros Acarte-Novo Teatro/Dança da Europa [EA87], dirigidos por: Maria Madalena de Azeredo Perdigão [MMAP], del Serviço ACARTE<sup>2</sup>, del Centro de Arte Moderna [CAM] de la Fundação

---

<sup>1</sup> En <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=encontro>.

<sup>2</sup> El ACARTE es el «*Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte*» (Servicio de Animación, Creación Artística y Educación por el Arte) de la FCG. En 1984 Maria Madalena de Azeredo Perdigão, primera directora del ACARTE, expuso públicamente el programa del Servicio: «LO QUE VAMOS A SER. Vamos a correr riesgos, vamos a cometer errores. Vamos a permitir que otros corran riesgos y cometan errores. Vamos a ser un fórum abierto para la discusión de los problemas de la cultura. Vamos a ser un lugar de encuentro de artistas. Vamos a estar abiertos a la innovación y a la experimentación. Vamos a ser exigentes en la calidad artística y en la disciplina del trabajo. Vamos a procurar establecer un contacto estrecho con el público, que nos gusta crítico y no sólo consumidor. Vamos a promover entre sí la colaboración de compositores, intérpretes musicales, directores teatrales, actores, coreógrafos, bailarines, artistas plásticos y gráficos para que creen obras multidisciplinares. Vamos a ser un espacio vivo, en el que se pueda pasar de una exposición a un espectáculo de teatro o danza, en el que se asista a un concierto y se quede para la proyección de una película o para la lectura de un poema, en el que se participe en un espectáculo en el que todo eso ocurre o todo puede ocurrir.» Acto seguido, enunció las prioridades del servicio para cada área.

Calouste Gulbenkian [FCG]; Roberto Cimetta, del Inteatro de Polveriggi, en Italia; y George Brugmans, del Springdance Festival, de Utrecht.

Con esta iniciativa, en la que se presentaron espectáculos de Giorgio Barberio Corsetti, O Bando, Jean Claude Gallota, Ricardo Pais/Área Urbana de Viseu, La Fura dels Baus, Needcompany, Wim Vandekeybus, Sosta Palmizi, Adriana Borrielo, Pauline Daniels, Nuremberg Pocket Opera y Bow Gamelan, «se pretendió mostrar en Portugal, por *primera vez*, el nuevo teatro europeo, con una dramaturgia adecuada a los años ochenta<sup>3</sup> y que incorpora formas de expresión como el rock, la danza y el video»<sup>4</sup>. Así, será «la primera vez que al público portugués se le faculta el acceso al conocimiento de una significativa colección de grupos de Europa que en los últimos diez años descubrieron nuevas formas de producción artística»<sup>5</sup>.

Los encuentros, como se puede leer en los folletos que los anuncian, tuvieron lugar en el gran auditorio, anfiteatro al aire libre, sala polivalente y bar del museo de la Gulbenkian e incluyeron, además de los propios espectáculos, varias conferencias, mesas redondas y mini-conciertos.

## I. SOBRE LA METODOLOGÍA (LAS OPCIONES Y LA ESCUCHA)

En el intento de comprender lo que podrán haber sido estos Encuentros Acarte 87 y qué *primera vez* es ésta, miro el cartel que los anuncia. Veo el programa, los folletos, el material producido para el acontecimiento. Recorro con asombro la prensa, mucho se escribió — meses después, todavía salían balances en los periódicos. Decido asimismo hacer largas entrevistas en la tradición de la historia oral y entrevisto a gente involucrada a varios niveles en los EA87. Intento evitar una historia de héroes — sean

<sup>3</sup> Mantenemos los términos «años sesenta», «años setenta», «años ochenta» con minúsculas porque estos refieren décadas y no conceptos como en «Años 60» tal y como lo entienden Bebiano [2003] y Jameson [1984].

<sup>4</sup> José Abrantes, *Diário de Notícias* (6 de septiembre de 1987).

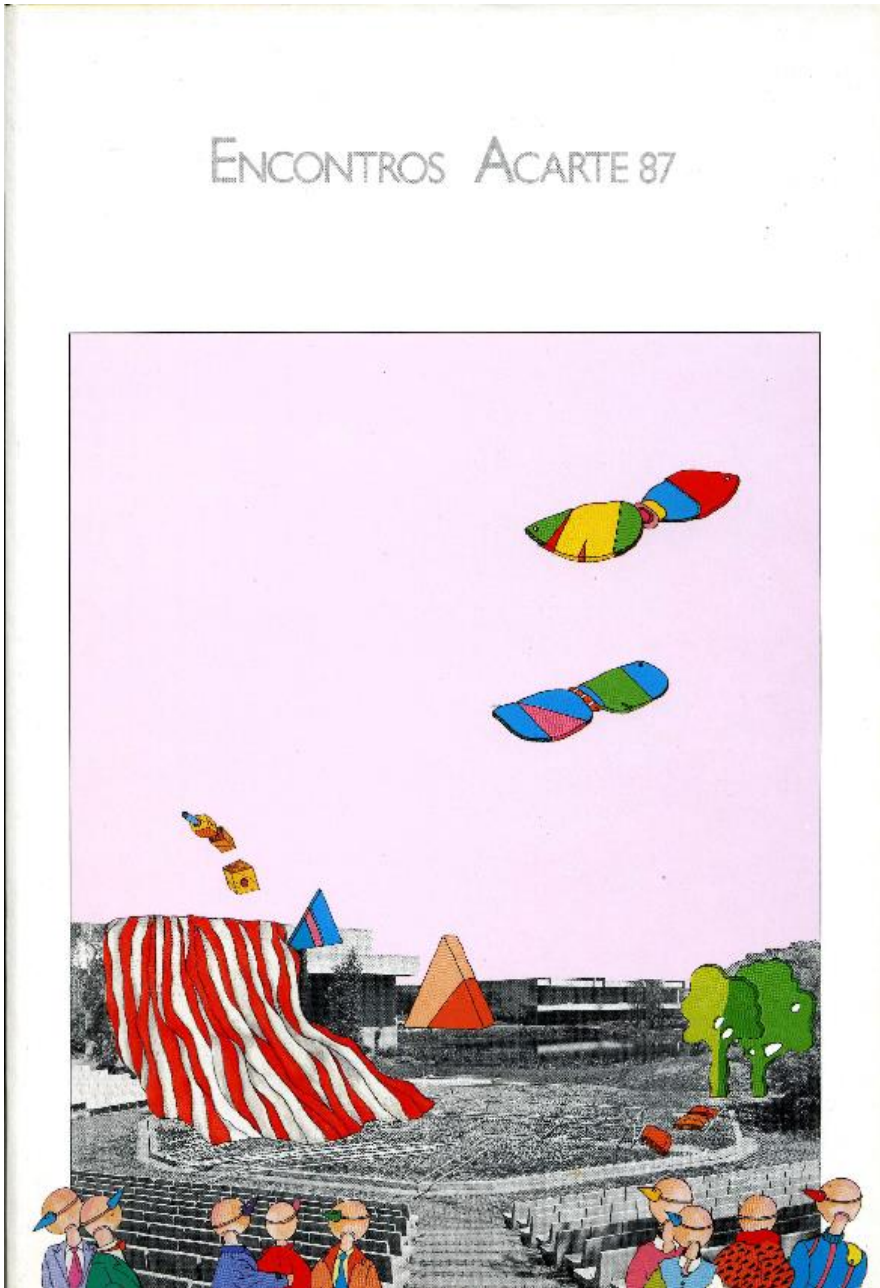
<sup>5</sup> Rui Neves, *Semanário* (5 de septiembre de 1987).

estos los actores, los escenógrafos, la institución o los programadores. Más que reconstruir el acontecimiento *de por sí*, procuro escuchar tensiones, lagunas, inercias, eventuales rupturas por él instaladas, posibles continuidades con el presente. Hecha una primera selección (de la prensa, sobre todo, y no habiendo visto aún los archivos de video del Festival), lo que tengo delante de mí es una especie de algazara, un conjunto de fragmentos de discursos: anuncios, críticas, polémicas, explicaciones, balances... palabras de ayer que actuaron en el presente de entonces y que se concretaron en tomas de posición («me gusta»/«no me gusta», polémicas...), frases explicando qué es la danza-teatro, el tipo de propuestas, el tipo de influjos y lo que hay de nuevo en todo esto. Y luego, en las palabras actuales de los entrevistados con los que me encuentro, frases de hoy sobre ayer: contando, describiendo, justificando, enmarcando, explicando cómo fue, lo que quedó atrás, lo que trajo de nuevo.

En busca de una clave, recorro de nuevo los materiales promocionales —el programa, los folletos, el cartel, los documentos operativos del *durante*, lo que la gente leía para informarse y comparecer a tiempo, especie de *mapas* distribuidos entonces— y a partir de la imagen bien dispuesta del cartel me viene a la cabeza una idea: ¿y si intentase que hablara? ¿Qué me puede decir esta imagen que en tiempos anunció los EA87? ¿Será que la puedo usar como mapa, buscando en ella aquello que «de las relaciones sociales resulta específicamente del hecho de que estas existen en el espacio»?<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Sobre este asunto, véase Santos [1911].



Cartel de los Encuentros Acarte 87.

## II. EL CARTEL DE LOS ENCUENTROS ACARTE 87

Comencemos por intentar describir esta imagen, teniendo en cuenta que mi descripción dependerá siempre de lo que me hizo verla como intrigante, es decir, mi propia busca. En el espacio del complejo Gulbenkian (fotografía recortada en blanco y negro sobre fondo rosa), cuyo anfiteatro al aire libre nos aparece en primer plano, desierto, con las gradas de espaldas para nosotros (convocándonos como público), destaca la presencia de elementos que pertenecen como a una segunda realidad. Coloridas y circunspectas (unas con corbata, otras más relajadas), una serie de figuras se concentran en la base de la imagen, y observan. Pero... ¿qué observan estas figuras?

La orientación de sus cabezas nos indica que es sobre todo para arriba que miran —al cielo de donde parecen llegar volúmenes coloridos. Sin embargo, también miran al lado, se observan unos a otros, parecen, incluso, inquirir el propio espacio en el que se encuentran. Del mismo mundo de las figuras son también los elementos que ellas observan y que, al parecer, dinamizan la escena: una gigantesca tela a rayas rojas y blancas cubriendo parcialmente el edificio-sede; dos árboles que se mezclan con los árboles reales del jardín; unos volúmenes en el suelo recordando almohadas; un prisma junto a la biblioteca. Por el aire, congeladas en la imagen, llegan más formas semejantes: lo que parecen ser dos mariposas mecánicas, unos cubos y unos triángulos coloridos colidiendo con el edificio de la Fundación. Es el momento de la llegada de estas formas lo que parece que aquí se retrata. Pero... si es justo la llegada lo que aquí está en cuestión, cabe preguntar: ¿llegada de qué, adónde y a quién?

El aspecto medio abstracto de las formas no permite crear con ellas una narrativa precisa que no sea la de que es de ENCUENTROS de lo que se trata. Pero, ¿cómo explicar la continuidad entre los muñecos de la base de la imagen y las formas que llegan por el aire? ¿La contigüidad de colores, de trazo, de dibujo...? Como si ante el blanco y negro del decorado, pertenecieran al mismo mundo?

¿Y de dónde llegan estas figuras que se esparcen por todo el espacio de la FCG? ¿Vendrán de fuera, como la llegada por el aire sugiere? Si esto es así, ¿se aplicará lo mismo a los circunspectos muñecos? ¿Y qué significa *llegar por el aire*? O, ¿qué las llevará a usar de esa forma todo el espacio de la FCG y no únicamente el del anfiteatro? ¿Estaremos delante de una representación tradicional de la relación entre el público y el acontecimiento teatral?

La presencia del anfiteatro, de las figuras, y de algo que se «da a ver» nos lleva, de hecho, a pensar que sí, pero si así es —y dado que las formas no solo usan indiscriminadamente todo el espacio de la FCG como lo cambian (véase la cortina a la izquierda)—, ¿cuál es el escenario de este acontecimiento? Y ¿qué acontecimiento es éste? ¿Qué está pasando? ¿Quién es el observador? y ¿dónde me puedo situar yo, hoy, mirando este cartel?

Miro de nuevo el cartel y me doy cuenta de que alrededor de la imagen hay un paspartú blanco donde, arriba, se lee «ENCUENTROS ACARTE». Me doy cuenta también de que este marco, abierto abajo, no rodea la parte inferior de la imagen, el anfiteatro y las figuras observadoras, que, así, —de espaldas y, como nosotros, viendo la llegada de las formas que vienen por el aire— se nos hacen cercanas y nos invitan a juntarnos a ellas. Este rebasar promete cuestiones de perspectiva, el paso de las figuras a las personas, llegando a la razón de ser del cartel, el espacio-tiempo donde yo, hoy, el hipotético público y las figuras del cartel nos mezclamos en 1987.

### III. «ESCENARIO»: PARTES Y RELACIONES ENTRE LAS PARTES

Richard Schechner [1985] en *Between Theatre and Anthropology* advierte de la posibilidad de entender ciertos fenómenos «como *performance*». En *The archive and the repertoire* —obra en la que, a través de los conceptos-clave de «archivo» y de «repertorio», se nos llama la atención sobre el carácter performativo de la memoria en cuanto acto de transferencia [*act of transfer*] y sobre la importancia que la cultura occidental da al «archivo» (muchas ve-

ces obliterando la performatividad del gesto archivístico de selección)—, Diana Taylor [2003: 3] desarrolla la terminología de Richard Schechner, aclarando la distinción entre «*is performance*» y «*as performance*»:

*Performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity [...] Performance' on one level, constitutes de object/process of analysis in performance studies, that is, the many practices and events — dance, theatre, ritual, political rallies, funerals — that evolve theatrical, rehearsed, or conventional/event-appropriate behaviors. To say something is a performance amounts to an ontological affirmation [...]. On another level, performance also constitutes the methodological lens that enables scholars to analyze events as performance. Civic obedience, resistance, citizenship, [...] are rehearsed and performed in the public space. To understand these as performance suggests that performance also functions as an epistemology. Embodied practice, along and bound up with other cultural practices offers a way of knowing. The bracketing for these performances come from outside, the methodological lens that organizes them into an analyzable 'whole'.*

En el mismo libro, procurando a lo largo de diferentes ensayos desarrollar herramientas de análisis «repertorial» de estas prácticas, Taylor llama la atención sobre lo que designó como «escenario» de las transferencias culturales. «Escenario», para Diana Taylor, se diferencia del «plató» o del «escenario» tal como se entiende en teatro, lo relaciona con cualquier situación de transferencia cultural correspondiente no sólo al encuadramiento, al telón de foro, sino también a la narrativa que le subyace y al tipo de relaciones entre las partes que ese encuadramiento y esa narrativa establecen. Los «escenarios», nos dice, son móviles, repetibles infinitas veces, y su narrativa parece, en principio, atribuir lugares y funciones a cada una de las partes en cuestión.

Teniendo como modelo las representaciones de los encuentros entre europeos e indios en el Renacimiento (Taylor estudia las imágenes que retratan este encuentro), pero también los recorridos de los visitantes por los museos (donde el encuentro entre visitante y la obra es «escenificado»), la autora nos demuestra cómo el escenario nos transporta desde aquí para un exótico «allí», transfiere lo no-nuestro a lo nuestro, traduce los sistemas

de comunicación del otro a sistemas de comunicación que decimos comprender. Así, el escenario ayuda a construir no sólo el objeto visto, sino también el sujeto que lo ve, generando un «nosotros» y un «ellos», cuyo encuentro escenifica. Y de este modo construye las relaciones que ahí tendrán lugar: la expectativa ante lo que se observa, la decepción, la necesidad, dada la supuesta mudez de los objetos, de aclaración de los expertos, el fervor con que se los recibe...

Desde este punto de vista, el cartel descrito arriba, y entendiendo los Encuentros Acarte «como *performance*», el «escenario» no sería el anfiteatro al aire libre o todo el espacio de la Fundación (aunque sí es el espacio total que podrían usar los espectáculos de los EA87), sino la representación del acontecimiento *de por sí*, en la medida en la que establecen relaciones entre tres partes que podríamos identificar así:

1. Un *espacio*: la FCG en Lisboa, Portugal (en gris, como telón de fondo).
2. Un momento en el tiempo y un tipo de vivencia propio de ese tiempo, una *temporalidad*: los Encuentros Acarte–Nuevo Teatro/Danza de Europa 87 (el marco blanco y el letrero arriba de la imagen).
3. Y los *intervinientes*: figuras y formas coloridas, dibujadas con el mismo trazo (éstas, abajo, observando aquéllas, que llegan por el aire.).

Veamos, cotejando bibliografía, archivo y entrevistas, a qué pueden corresponder estas partes.

## 1. ESPACIO

La FCG, desde su aparición en los años cincuenta hasta el comienzo de los años noventa, cuando empiezan a surgir otras grandes instituciones culturales (Centro Cultural de Belém, Fundação Culturgest, Fundação de Serralves) parece, de algún modo, poder verse *de por sí*, como un «escenario», considerando que durante mucho tiempo funcionó como el principal espacio del país para las prácticas artísticas y los consumos culturales



«modernos» —hasta para una cierta idea de progreso, modernidad y cosmopolitismo.

Es que si el Salazarismo como régimen estético-político se sirvió —y fue él mismo resultado— de los medios modernistas de la cultura de masas (la radio, la arquitectura modernista del régimen, las conmemoraciones oficiales, la Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho o el Secretariado Nacional de Informação)<sup>7</sup>, estos se usaron precisamente para afirmar el conservadurismo «portugués» y combatir la entrada de la modernidad en el país<sup>8</sup>.

En este contexto, la aparición de la FCG, una «institución portuguesa de derecho privado y utilidad pública»<sup>9</sup>, internacional pero con sede en Lisboa y regida por leyes portuguesas, tuvo un impacto inmenso, siendo, con su brillo cosmopolita, muchas veces equiparado a progreso. Vista desde este prisma y en cuanto espacio institucional, la Fundación pone en escena desde sus principios un contacto con la modernidad en un país donde ésta quedaba fuera de propósito. Y si, como nos dice Nuno Grande [2009: 108]:

La «acción cultural» de la Fundación, con su tono paternalista, se acercó así, no sólo al pensamiento malrauxiano, sino también a otras políticas culturales europeas consolidadas desde la posguerra, representando, en este dominio, como en tantos más, el papel de un verdadero «Estado-Providencia» en el interior del Estado Novo.

Esta acción, justamente, al no llevarla a cabo el Estado (a quien, sinónimo de un Nosotros, le tocaría ocuparse del bien común, pero también a quien, como hemos visto, no le interesaba

---

<sup>7</sup> La FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho / Fundación Nacional para la Alegría en el Trabajo), fundada en 1935, tenía como objetivo el turismo social y la ocupación de tiempo libre, y fue pionera en un nuevo concepto de vacaciones y ocio, siguiendo los modelos italiano y alemán, *Dopolavoro* y *Kraft durch Freude*. El SIN (Secretariado Nacional de Informação / Secretariado Nacional de Información) era el organismo público responsable de la propaganda política, información pública, comunicación social, turismo y acción cultural durante el Estado Novo.

<sup>8</sup> Véase a este respecto Luís Trindade, *Excessos de Abril* en: <http://barnabe.weblog.com.pt/arquivo/098036.html> (consultado a 3 de abril de 2011.)

<sup>9</sup> Véase su historia y misión en: <http://www.gulbenkian.pt/historia>.

la «modernización» del país) repite siempre este momento de encuentro de Nosotros con el Otro moderno y «extranjero».

Así, todavía antes de que se la asociara al edificio que le habría de servir de insignia<sup>10</sup>, ya hay un «escenario» de modernidad que rodea a la FCG y que se concreta en los varios encuentros que cada uno (habitante del pueblo que accede a la red de bibliotecas; artista o científico apoyado con becas o subvenciones; lisboeta que contacta con una expresión artística a la que es difícil acceder en el país; poblaciones desfavorecidas ayudadas con subvenciones y varias iniciativas) tiene con una modernidad que le favorece. Este espacio relacional acaba por encontrar en la construcción de su sede la materialización de su imagen, como nos dice Ana Tostões [2006: 21]:

*The museum and headquarters of the Gulbenkian Foundation in its surroundings Parque de Santa Gertrudes has built the Gulbenkian image. It is an expression of culture, which has, amongst the Portuguese, become synonymous of social progress and, in that capacity, has also come to represent a new concept of monument [...]. Everything in the realm of culture undertaken by the Foundation up to that point [...] had been steeped in a discourse of modernity that was unknown to the Portuguese until that time.*

Así, con la inauguración del complejo Gulbenkian, la imagen de la Fundación quedaría para siempre relacionada con la arquitectura: los edificios y el jardín / la arquitectura y el paisaje. Y lo que antes ya funcionaba discursivamente como un «escenario» ganó una imagen correspondiente —un impresionante «escenario» arquitectónico y paisajístico.

Es en este complejo en el que en 1983 se inaugura el CAM, el primer museo de arte moderno del país, donde se inserta el Serviço ACARTE, el principal organizador de los EA87. Ya en democracia, menos de una década después del 25 de abril y a pocos años de la entrada en la CEE, su construcción incorpora ya los grandes debates de la década de los sesenta, dando voz a nociones amplias de cultura, que deja de equivaler a «erudito», y, sa-

---

<sup>10</sup> Para una mejor comprensión del *espácio* de la Gulbenkian, véase el trabajo de Grande [2009].

liendo a la calle, se abre institucionalmente a las expresiones contemporáneas, a la cultura *pop*, al arte de las vanguardias, a las artes antes vistas como menores y a ciertas prácticas etnográficas y transculturales, mezclándose con la «animación cultural» y una idea de la cultura en cuanto «fiesta».

La forma como el espacio institucional de la Fundación aparece retratado en el cartel se entiende a la luz de este ensanchamiento del concepto de cultura. Y si, de hecho, como nos dice, en 1987, Carlos Porto, repitiendo un comentario frecuente en la prensa de esos días, «los Encuentros tenían un triunfo infalible, lo jugaron sin miedo —ganaron. El triunfo era, evidentemente, el conjunto de espacios que constituyen el complejo Gulbenkian/CAM y que, por *primera vez*, se utilizaron relajadamente, como convenía»<sup>11</sup>. ¿Qué nos podrá querer decir esta afirmación? ¿Qué tipo de nueva relación *adecuadamente sin compromiso* con la cultura (¿qué cultura?), con el arte (¿qué arte?), y con la FCG se estaría aquí proponiendo? ¿Relación entre quién (o entre qué) y quién? ¿Cuál su prefigurado «escenario»? ¿Y cuál la especificidad de ser la *primera vez*?

## 2. TIEMPO/ TEMPORALIDAD

*Venham passar dez dias de férias à Gulbenkian. Foi, por palavras parecidas, o convite que a Dr.ª Maria Madalena de Azeredo Perdigão, em nome da organização dos Encontros ACARTE 87, dirigiu ao público de Lisboa.*<sup>12</sup>

Si por un lado las vacaciones son por antonomasia un tiempo fuera del tiempo, un espacio-tiempo liminoide [Turner, 1966] fuera del orden del trabajo y de la producción, por otro lado, en Portugal, es solo a partir de los años ochenta<sup>13</sup> que éstas se masifican, extendiéndose entonces la inversión discursiva en una serie de prácticas, de consumos e, incluso, de intercambios con el

<sup>11</sup> Carlos Porto, «Segundo Balanço», *Diário de Lisboa* (25 de septiembre de 1987).

<sup>12</sup> Carlos Porto, *Diário de Lisboa* (31 de agosto de 2011).

<sup>13</sup> Véase sobre este asunto <http://pt.scribd.com/doc/6062616/O-Turismo-em-Portugal>, pp. 37-39 (consultado a 30 de octubre de 2011).

«extranjero», que en aquella época se fomentan y se hacen más comunes. Desde este prisma, la invitación de MMAP sitúa doblemente los EA87 en un lugar de excepción «fuera» (en el tiempo de las vacaciones) del habitual espacio/tiempo de la vida cotidiana, y «fuera» del habitual territorio portugués, porque en la «isla»<sup>14</sup> que es el complejo Gulbenkian se cruzan varios acentos, y porque la propuesta está organizada en sí misma por programadores portugueses y extranjeros, cosa poco corriente entonces en Portugal, quizá también en Europa (por cierto, se señala a menudo a Madalena Perdigão como primer programador portugués de la década de los ochenta<sup>15</sup>). Es importante referir asimismo los años ochenta como la década de masificación del turismo cultural<sup>16</sup> europeo, masificación que se vio acompañada de la creación de nuevos y más complejos mecanismos de distinción social [Bourdieu 1984] que tienen en el acceso a estos nuevos tipos de consumo cosmopolita y en estos nuevos gestos de cultivación del *self*, sus prácticas distintivas, como adelante se verá.

Otro factor que hay que tener en cuenta en la delimitación temporal de los EA87 es el modo como se relacionan con la entrada de Portugal en la CEE en 1986, y la manera como se entiende a «Europa» como una especie de temporalidad, tocándole al país recién entrado en la CEE, «vencer el retraso» o «acertar el paso» en relación a ella. Véanse respecto a esto las palabras de MMAP en el programa de la Mostra de Dança Europeia Contemporânea, que antecede en algunos meses a los EA87 y los anuncia<sup>17</sup>:

Los portugueses no debemos entender la integración en la Europa de las Comunidades como un puerto al que ya hemos llegado, sino

---

<sup>14</sup> En las palabras de mis entrevistados, la FCG apareció varias veces retratada como «isla», «ventana» o incluso «puerta».

<sup>15</sup> Sobre este punto, véase: <http://www.antoniopintoribeiro.com/cms/?os-produtores,72> y Ribeiro [2005: 371]. Sobre la noción de programación cultural en Portugal, véase Madeira [2002] y Lopes [2010]. Nótese que ambas tesis señalan el carácter reciente de la función de programador cultural en Portugal.

<sup>16</sup> Respecto a este asunto, véase Cusset [2008], cap. «La culture 'c'est la vie'».

<sup>17</sup> MMAP en el *Programa da Mostra de Dança Contemporânea Europeia*, febrero de 1987, Archivo ACARTE, FCG.

como un camino que tendremos que recorrer todavía durante algún tiempo. En ese camino, y para que más deprisa alcancemos el puerto de llegada, se hace necesario que conozcamos mejor a nuestros compañeros europeos y que nos hagamos conocer por ellos. Un primer paso en ese sentido será el intercambio cultural en los varios dominios de las artes y de la literatura con los diversos países de Europa. Esta pequeña Mostra de Dança Europeia Contemporânea, a la que seguirá, del 11 al 19 de septiembre próximo, un Festival Internacional de Teatro e Dança de mayores proporciones, constituye una marca de referencia en el ámbito de un programa más amplio.

Fijémonos también en el «mito del origen» de los EA87, tal como lo retrata la prensa de la época: «Roberto Cimetta y George Brugmans [se] interrogaron sobre qué pasaba en relación al nuevo teatro, ya que hacía diez años que se efectuaban festivales en todos los países y aún no habían oído hablar de este tipo de iniciativas en nuestro país»<sup>18</sup>. «La idea», nos explican, «partió de ellos mismos, cuando Portugal entró en la CEE. [...] Pensamos que sería bueno para todos que hubiese un intercambio de conocimientos y decidimos organizar un encuentro. Le presentamos el proyecto a la Gulbenkian y ellos fueron muy receptivos»<sup>19</sup>. En una entrevista<sup>20</sup>, George Brugmans añadió otras informaciones sobre el asunto, contándome que Madalena Perdigão había enviado, en 1985 o 1986, una carta a varios teatros e instituciones de Europa<sup>21</sup>:

*The first time I heard of ACARTE was around 86, or 85. Nobody knew [nothing] about Portugal, it was not even in the EU, it was behind Spain [...] for those working in the Performing Arts, Portugal was virtually non-existent.*

*So ACARTE, Madalena Perdigão, sent us this letter, a lot of us got it [...] And when I say us, I mean: these were also the days, the beginning of the Eighties, when smaller avant-garde festivals started to find out about each other all over Europe and started to work together. [...] Anyway, I got this letter saying Portugal would soon become a member of the European*

---

<sup>18</sup> *Diário de Notícias* (6 de septiembre de 1987).

<sup>19</sup> *O Século* (10 de septiembre de 1987).

<sup>20</sup> Entrevista a George Brugmans, celebrada en Amsterdam, 3 de junio de 2011.

<sup>21</sup> Ya se les pidió la consulta de esta carta a los archivos del Servicio.

*Community; they were interested in finding out about what was happening. [...]*

*A couple of weeks later, I happened to be on the train from London to Edinburg with Roberto Cimetta, the director of the Inteatro festival in Italy [...] and I said [to] him: Listen, Roberto, you're in the south of Europe and you know a lot about theatre and a little bit about dance [...]. I am in the north, I know a little bit more about dance, let us go there and propose a festival, maybe they go for it. And Roberto said: That's a good idea. [...]*

*And, this is very important, it came out of the need for information, which connected to a platform that was just starting in Europe [IETM], a platform of younger festivals [...]*

Como se puede concluir, parece ser que convergen aquí varias temporalidades: la voluntad, expresada por parte de MMAP, de que Portugal quedara al tanto de lo que estaba ocurriendo en Europa en cuanto a las artes performativas; la coyuntura del país, recién entrado en la CEE; el comienzo de la creación del IETM, una plataforma informal de noveles festivales europeos de artes performativas que, al principio, se opone a los grandes y más institucionalizados festivales de teatro europeos<sup>22</sup>; la generalización de un entendimiento «positivo» de la juventud como fase particular de la vida (y segmento de consumo y de producción cultural); la masificación europea de prácticas y dispositivos de consumo cultural que camina a la par con el entendimiento de la cultura en cuanto fiesta y con la industrialización de las actividades de tiempo libre; y la voluntad difusa de construcción de una Europa por la cultura.

### 3. INTERVINIENTES: FIGURAS Y FORMAS

#### 3. 1. Las figuras...

Volvamos al cartel. ¿Qué formas son éstas que aterran en la Gulbenkian y quiénes son estas personas que, con el gesto de ob-

---

<sup>22</sup> El IETM (Informal European Theatre Meeting) es una red informal de agentes de las artes performativas, fundada en 1981 y con sede en Bruselas. Para más información véase: <http://www.ietm.org/index.lasso?p=about&q=whatweare> (consultada el 30 de octubre de 2011).

servarlas, miran también el espacio de la Fundación y se descubren unas a las otras? ¿Por qué razón tendrán estas narices puntiagudas y este aire interesado?

Por la prensa de la época podemos entender que hay una aceptación «entusiástica»<sup>23</sup> por parte de un público mayormente joven que comprende gente del teatro, de la música, de la televisión, espectadores habituales, público anónimo<sup>24</sup>. Es que, «debido a la importancia de la iniciativa, varios periodistas extranjeros están en Lisboa, siendo ésta una buena oportunidad para que el teatro portugués sea reconocido en Europa»<sup>25</sup>. «Vamos a oler nos unos a los otros», afirmarían entonces Roberto Cimetta y George Brugmans, «subrayando el carácter orgánico de la nueva Danza-Teatro de Europa»<sup>26</sup> y el interés en la creación de un «verdadero encuentro», que tuvo en el espacio de los conciertos al final de la noche su momento privilegiado<sup>27</sup>.

Público joven, público internacional, burguesía cosmopolita culta, gente del «medio», salas agotadas, colas para entrar —en la contigüidad que estos muñecos tejen con las formas llegadas por el aire radica, creo, la clave de su comprensión. Es decir, si podemos hablar de «complejo exhibicionario», un conjunto de instituciones que tienen como objetivo la autoformación de ciudadanos, como nos dice Tony Bennett [1995] en *The Birth of the museum*<sup>28</sup> (donde, partiendo de esta parrilla foucauldiana, defiende la emergencia en el siglo XIX del museo, de la escuela, pero también de los grandes almacenes como lugares de auto-aprendizaje), ¿hasta qué punto no podrá la acción del ACARTE, una vez que se integra en el primer museo de arte moderno en Por-

---

<sup>23</sup> Manuela Azevedo, *Diário de Notícias* (13 de septiembre de 1987).

<sup>24</sup> Cristina Baptista, *Diário de Notícias* (10 de septiembre de 1987).

<sup>25</sup> *O Século* (10 de septiembre de 1987).

<sup>26</sup> Rui Neves, *Semanário* (5 de septiembre de 1987).

<sup>27</sup> *O Século* (10 de septiembre de 1987).

<sup>28</sup> Eliana Raquel Lopes, diseñando las bases de una genealogía de la noción de «programación» en Portugal y centrando su análisis en el espacio concreto que será programado, aplica este análisis al espacio del teatro en Portugal. Véase respecto a este asunto Lopes [2010].

tugal, entenderse como formando parte de este «complejo exhibicionario», o sea, contribuyendo a la autoformación de un nuevo tipo de subjetividades?<sup>29</sup>

Bajo esta luz, las miradas que, en el cartel, estos muñecos se echan unos a los otros e incluso al espacio de la Fundación no serían otra cosa que el registro de las tensiones inherentes a este tipo de prácticas de autoformación, o sea, sin querer reducir a los espectadores a una entidad única, se trataría, entonces, de un público europeo, cosmopolita, internacional y culto (atento a la creación experimental contemporánea) que lo estaba aprendiendo a ser. En este sentido, la continuidad que el trazo de su dibujo establece con las formas que observa traduciría su carácter de «público iniciado». Para un público cosmopolita y europeo, consumos cosmopolitas y europeos. Como John MacAloon nos hace ver en *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, donde, en su estudio de los modernos Juegos Olímpicos, llama la atención sobre la continuidad que estos tejen con instituciones como las Naciones Unidas. Nuevas instituciones generan nuevas metáforas [MacAloon, 1984: 267].

*The Olympic Games are the only venue other than the United Nations where the majority of the world's nations meet on a regular basis to engage in self-consciously common activity. [...] in part because the U.N's failure to generate evocative ceremonials.*

Así, además del encuentro y la continuidad con los espectáculos (i. e. con los nuevos lenguajes y tendencias) y con la comunidad de los artistas *entre sí* (sobre todo, gente joven «de la danza» y críticos y programadores extranjeros) transcurre un encuentro mayor, un encuentro con «Europa», una Europa cultural (paralela e indisociable de la económica) que se está forjando en toda la CEE.

No se puede, con todo, reducir el público de los EA87 a gente «del medio» artístico (aunque, como hemos visto, sea uno de los

---

<sup>29</sup> Sobre todo si a esta acción se le yuxtaponen prácticas y hábitos de consumo que, en el Portugal de los años ochenta, se están masificando (los grandes centros comerciales, los primeros hipermercados, la movida de la «noche»).



grupos importantes). La gran afluencia atestiguada por los periódicos de entonces lleva a creer antes en una excelente divulgación del acontecimiento y en una gran voluntad, por parte del público joven y lisboeta, de «ponerse al tanto» de lo que de experimental se hacía en el teatro y danza europeos. Oigamos a este respecto a Eugenia Vasques, en esos momentos crítica de teatro del semanario *Expresso*<sup>30</sup>:

ABV: ¿Quién era el público de estas iniciativas?

EV: Público muy diferente. Eran los críticos de todas las artes, que aquello era una sed; eran algunos artistas, sobre todo de la danza, de la música (de la nueva música); algunos actores de teatro, pocos; era gente muy joven, gente joven y profesores de las artes. Eran intelectuales. Y luego el público que se iba creando; eran cosas con mucho público.

ABV: ¿Había una gran expectativa en torno a los Encuentros?

EV: Había una gran expectativa. Tenían una proyección mediática muy grande. Ambiente de fiesta. Fiesta. Fiesta ¡Festa!

ABV: ¿Y había algún punto de encuentro en particular?

EV: En el ACARTE, en el Centro de Arte Moderna. Copas, abierto por la noche, después de los espectáculos. Gente muy joven. Es así: los Encuentros eran el sitio de las elites artísticas alternativas. Ahora bien: en la Gulbenkian, eso es lo que resulta más gracioso. No había sitio más convencional, eso es lo que resulta más gracioso. [...] Era lo posmoderno. Aquello pegaba con lo posmoderno. Y, claro, el tema de lo posmoderno no es solo estético, es también político. Porque a lo posmoderno se le asociaba, y bien, a las ideologías liberales. ¿Entiendes? A las ideologías liberales, por lo tanto, ideológicamente liberal [...]. Y eso a esas alturas estaba mal visto. Mal visto por la izquierda de abril.

El público de los EA87, si bien numeroso, no parece dejar de corresponder, en su núcleo más asiduo, a una «elite artística alternativa» portuguesa que aquí traba contacto con sus congéneres europeos —elite que, en los años ochenta y ante la escasez de oferta cultural de cariz experimental, tiene en la frecuencia del Servicio ACARTE de la FCG uno de sus puntos preferidos, uno

---

<sup>30</sup> Entrevista a Eugénia Vasques, celebrada en Lisboa, 6 de mayo de 2010.

de los lugares del «complejo exhibicionario», como varias veces se me dijo en la entrevista.

Nótese también que los años ochenta y principios de los noventa son los años de surgimiento de una serie de nuevos expertos mediáticos<sup>31</sup> (¿serán ellos los muñecos que llevan corbata?), entre los cuales se hallaba un tipo de crítica de arte especializada que, a veces, asumirá funciones de comisariado artístico<sup>32</sup> y de programación:<sup>33</sup>

– También aquí el surgimiento de un nuevo experto. La palabra «nuevo» es aquello que tú tienes que poner. NUEVO. La Nueva Danza. El Nuevo Teatro nunca se ha definido, nunca ha habido un nuevo teatro, aunque se bosquejara algo subsidiario de la nueva danza. [...] También entonces se empiezan a separar las aguas entre el crítico convencional de un teatro convencional o de una danza convencional, y el nuevo crítico, para el nuevo espectáculo. [...] es muy gracioso que a los de la danza les fuese más fácil, mientras que el teatro era mucho más difícil: se necesitaba encontrar un léxico, se necesitaba encontrar una mirada, se necesitaba intentar entender dónde se estaba, porque cuando se estaba en la danza o en la nueva danza [...] –y la gente estaba en la nueva danza, intentando aprender lo que podría ser– y no lo era –el teatro.

– ¿Se mantendrá esa tendencia?

– Absolutamente. Y aquí se bosquejó a principios de los noventa. No fue en los años ochenta, sino a principios de los años noventa.

– ¿Por qué no en los años ochenta?

– Porque no, no es. No surge entonces. En el 85 empiezan a aparecer nuevos críticos en este terreno. Nuevos. Novísimos. Mírame. [...] Pero en estos años es aún una crítica atada al texto, etc. Después con los Encuentros Acarte y lo demás es que empiezan a desarrollarse las sensibilidades nuevas.

[...] La figura del programador también empieza a formarse y, curiosamente, ¿quiénes son? Vienen de esos críticos expertos.

---

<sup>31</sup> Véase sobre este punto, Cusset [2008], cap. «L'ordre des experts».

<sup>32</sup> Los ejemplos más conocidos parecen venir de la danza, como el de António Pinto Ribeiro y el de Gil Mendo, críticos de danza en el semanario *Expresso*. Sobre la noción de programación cultural en Portugal véase Madeira [2002] y Lopes [2010].

<sup>33</sup> Entrevista a Eugénia Vasques, celebrada en Lisboa, 6 de mayo de 2010.

Es que, además de todo esto y como nos dice Eduarda Dionísio [1983: 350], a finales de los años ochenta el panorama cultural parece cambiar. Aparecen nuevos periódicos, nuevas profesiones, nuevas estéticas, nuevos expertos, nuevos «estilos». También en Portugal, donde cada vez más la población vive en las ciudades del litoral, es la década de los *Yuppies* [*Young Urban Professionals*].

Cuando la década acaba, los protagonistas de la cultura ya no son los mismos. [...] Son los estilistas, los arquitectos, los periodistas culturales, los «organizadores culturales» [...]. A fines de los años ochenta, las grandes iniciativas de los años noventa (CCB, exposiciones internacionales, festivales) están en curso. [...] La cultura desempeñó un papel importante en la tarea que el poder [...] asumió con ahínco: construir una imagen de Portugal y dar autoconfianza a los portugueses –dos condiciones necesarias para el éxito de la operación de integración en la CEE.

Y también:

una sistemática utilización de espacios no teatrales, sobre todo por parte de los grupos «ocasionales», [...] el descubrimiento de dispositivos escénicos innovadores [...], la valoración del trabajo corporal del actor alejan cada vez más el teatro que se hace del teatro tradicional y vulgarizan otra idea de teatro, que comienza a crear un público, que no se confunde, con todo, con el «gran público».

¿Quién es esta «elite alternativa»? ¿Qué significará tener en la mayor institución portuguesa una de sus «casas»? ¿Alternativa en relación a qué?

### 3.2. ... y las formas

Una gigantesca tela a rayas cubriendo parte del edificio sede; dos árboles que se mezclan con los árboles reales del jardín... lo que destaca en las formas retratadas en el cartel es su rareza, su vago carácter figurativo, casi abstracto o estilizado. ¿A qué podrán corresponder? ¿Podemos ver en ellas los espectáculos de Giorgio Barberio Corsetti, O Bando, Jean Claude Gallota, Ricardo Pais/Área Urbana de Viseu, La Fura dels Baus, Needcompany,

Wim Vandekeybus, Sosta Palmizi, Adriana Borrielo, Pauline Daniels, Nuremberg Pocket Opera y Bow Gamelan? Si sí, ¿cuáles son sus especificidades?

Parece ser que, en la ausencia del texto y del drama (en su sentido más convencional) y en su sustitución por la explosión de los varios lenguajes y materiales, pueden constituir la *performance* en la que reside la principal novedad de los EA87, por lo que corresponde a los espectáculos presentados:

- *Fiscalidades* extremas de ambiente urbano y de utilización del cuerpo como en *What the body does not remember*, de Wim Vandekeybus o en *Accions*, de los catalanes La Fura dels Baus (una especie de *happening* a gran escala en el que se destruía un coche cada noche en los jardines de la Fundación);
- casi ausencia de palabras y utilización de decorados y movimientos que necesitan de un intenso entrenamiento físico de los actores, como en *De noite* de Barberio Corsetti;
- creación de ambientes *immersivos*, y Teatro ambiental (*environmental theatre* según Schechner [1973]), como en el espectáculo-recorrido *Montedemo* de O Bando, que se extendió por los jardines de la fundación;
- musicalidades atonales y repetitivas hechas con instrumentos contruidos por los músicos, como en las propuestas presentadas por el Bow Gamelan Ensemble.

En el fondo, es de la oposición entre *texto dramático* y *texto performativo* (tal como Richard Schechner la teoriza en los años setenta, y Hans Thies Lehman la desarrolla después hasta llegar al concepto de «Teatro posdramático»<sup>34</sup>), de lo que aquí se habla. Como la prensa de la época deja entrever, «el más fuerte punto de encuentro entre las muchas, y muy diversas, propuestas presentadas en los Encuentros Acarte [será] *la victoria de los sentidos sobre el sentido*»<sup>35</sup>, pareciendo, en aquel momento, «evidente que las nuevas estéticas manipulaban elementos extremadamente complejos: 1) Tridimensionalidad del espacio; 2) Múltiples for-

<sup>34</sup> Véase Schechner [1985] y Lehman [1999].

<sup>35</sup> José Ribeiro da Fonte, «A vitória dos sentidos sobre o sentido», *Expresso* (26 de septiembre de 1987).

mas expresivas para lenguajes característicos; y 3) Estética y antiestética». «Elementos que nos hacen vacilar entre la comprensión y la incomprendibilidad»<sup>36</sup>. Se pueden observar también las reticencias y las alabanzas con las que se recibe este tipo de espectáculos «posmodernos» y «extranjeros» en un país que había salido de la Revolución no hacía mucho (y en plena crisis nacionalista de reformulación de su identidad<sup>37</sup>). Muchas veces, la ausencia de palabras se equipara a la despolitización y a la pérdida de la capacidad de articulación política —lo que, no siendo asunto de este texto, es una cuestión muy interesante, pues muchas de estas propuestas podrían ser consideradas como políticas, de otra manera.

A propósito de los EA87 se traba igualmente un debate sobre influencias estéticas y referencias fundamentales. Intentando aclararse las raíces de la nueva danza europea se habla en Grotowski, en el Living Theatre, en la escuela americana, en el expresionismo de Pina Bausch<sup>38</sup>, pero también en Beuys y Vostell «por la plasticidad con la que se trabaja los materiales»<sup>39</sup>, habiendo alusiones constantes al deseo [que el público portugués tiene] de poder ver, a semejanza de las capitales europeas, a los grandes grupos y a los grandes creadores del teatro contemporáneo: Stein, Chéreau o Vitez, Bob Wilson, Forman, Kantor o Gruber y un etc. muy grande. Carlos Porto, reaccionando al experimentalismo de los EA87, llega incluso a avanzar en la necesidad de crear «en paralelo con éste y en la imposibilidad de cambiar éste, otro festival que permita el conocimiento de otras compañías y de otros caminos del teatro».

Como si estos Encuentros, con la proyección mediática que los rodeó, por un lado, hubiesen presentado en Portugal lo experimental *antes* de lo ya establecido; la «danza-teatro de Europa» antes del «Teatro de Europa»; y, por otro lado, remitiendo a influencias y figuras fundadoras, dejaran en el aire la pregunta:

---

<sup>36</sup> João Camacho, *JL* (28 de septiembre de 1987).

<sup>37</sup> Véase a este respecto Lourenço (1979) y Santos (1994).

<sup>38</sup> José Abrantes, *Diário de Notícias* (6 de septiembre de 1987).

<sup>39</sup> João Camacho, *JL* (28 de septiembre de 1987).

«¿A Pina Bausch, a Bob Wilson, a Tadeusz Kantor, cuándo los podremos ver de primera mano?»<sup>40</sup>.

En la prensa de la época, muchas veces se recibe este tipo de teatro «sin palabras» —este nuevo «mito artístico» no asequible a los pequeños países «que andan a vueltas con problemas presupuestarios y bajos índices de vida económica», este tipo de espectáculos destinados «a ser producido por países ricos, para sociedades ricas y minorías de países pobres»— con extremada desconfianza —«¿será, en fin, un tal género de espectáculos el que puede sustituir el lenguaje hablado del teatro? [...] sería osadía excesiva concluir que el gesto, la gimnasia, la cabriola alguna vez podrían aniquilar el cerebro con el pensamiento [...]»— y se encuentran, asimismo, referencias al estado de las salas del país en esos años, muy diferente del de hoy<sup>41</sup>: «no sería fácil admitir la transferencia de tal montaje [...] para espacios que un país como Portugal difícilmente encontraría fuera de Lisboa u Oporto»<sup>42</sup>.

Resulta igualmente interesante verificar que la participación portuguesa (*Montedemo* de O Bando y *Teatro de Enormidades Apenas Críveis à Luz Eléctrica*) retrata temas de carácter ruralizante (como nos advierte MMAP en el texto del programa), dato curioso si consideramos no sólo la situación económico-social portuguesa de la época (cuando una parte considerable de la población no vive todavía en ciudades), como la mitografía y el modo de producción nacional de imágenes de sí mismo [Lourenço, 1979]<sup>43</sup>. Veamos el referido texto<sup>44</sup>:

A su vez, los artistas portugueses vienen con los tesoros de nuestra tradición, con el olor de la tierra, con la grandeza del alma de la

---

<sup>40</sup> Carlos Porto, *Diário de Lisboa* (25 de septiembre de 1987).

<sup>41</sup> Nótese que en la época aún no habían abierto espacios como el CCB o la Culturgest, en Lisboa, y que muchos teatros carecían de remodelación, cosa que solo ocurrió ya en los años 2000 con la red nacional de cine/teatros.

<sup>42</sup> Manuela Azevedo, *Diário de Notícias* (13 de septiembre de 1987).

<sup>43</sup> Respecto a este asunto, véase el libro *Comunismo e Nacionalismo* de José Neves.

<sup>44</sup> MMAP en el *Programa dos Encontros ACARTE 1987*, septiembre 1987, Archivo ACARTE, FCG.

gente. Basados, el *Teatro das Enormidades*, en textos de sabor regionalista del gran escritor que fue Aquilino Ribeiro y *Montedemo*, en una novela de Hélia Correia, que tanto ha contribuido a abrir nuevos caminos a la literatura portuguesa. Presos de los textos, por lo tanto, pero ricos de sentido lúdico, los dos espectáculos indican caminos posibles del teatro portugués.

#### IV. PROGRAMAR LISBOA COMO TEATRO DE EUROPA / EUROPA DE TEATRO

Estos ENCONTROS tienen por principal objetivo contribuir a la definición del ideal europeo, a través de la presentación en Lisboa y otras ciudades de Compañías de Teatro/Danza, y de Danza/Teatro, las cuales pueden intercambiar experiencias con las compañías portuguesas, algunas organizadas *ad-hoc*. Los ENCONTROS se basan en criterios de experimentación y de innovación, que contribuyan a atenuar barreras entre géneros que, en algunos casos, se hallaban lejos del público, empobrecidos en su imagen, quizás desprestigiados.

Folleto del Serviço ACARTE 5 años de actividades [FCG, 1989].

Así, la reacción positiva o negativa que los ENCONTROS provoquen en el medio artístico portugués constituirá un indicio, aunque mínimo, de lo que va a ser nuestra futura trayectoria cultural.

MMAF, Programa de los Encuentros Acarte [FCG, 1987]

Se procuró aquí abordar los Encuentros Acarte-Novo Teatro/Dança da Europa 87 «como *performance*» para que por su medio se imaginaran continuidades, rupturas, fragilidades, fuerzas, ecos... lo que de ayer pervive hoy y lo que de hoy se entiende como *diferente* de ayer. Es que, a fin de cuentas, aunque sea grande el espacio que nos separa de ese momento, todo eso no ocurrió hace tanto tiempo y los Encuentros Acarte se volvieron, durante algunos años, un evento importante en el mapa de los festivales europeos, como me ha confirmado en entrevista Wim Vandekeybus.

Desde este prisma, el texto de introducción a los EA87, donde MMAF nos dice que «la reacción positiva o negativa que los En-

contros Acarte provoquen en el medio artístico portugués constituirá un indicio, aunque mínimo, de lo que va a ser nuestra futura trayectoria cultural», asume otras proporciones.

Es que estos Encuentros corresponden, de hecho, a una de las primeras iniciativas culturales de lo que habría de ser un *camino* hacia una temporalidad (Europa), un tipo de subjetividad y de auto-percepción de esa subjetividad (los europeos y, entre estos, los portugueses en cuanto europeos), una forma de hacer cultura, un encuadramiento en la geopolítica económica, social y cultural global (la UE).

Pero una iniciativa muy particular, y aún hoy bastante contracorriente, que privilegió la creación experimental y la mezcla entre géneros, una iniciativa cuya importancia y enfoque en la experimentación no se pueden estudiar separadamente de la filosofía de la institución que la organizó, el Serviço ACARTE da FCG<sup>45</sup>, y que es indisoluble de la coyuntura en la que surge (a mediados de los años ochenta, un año después de la entrada en la CEE, trece años después de una revolución que puso fin a una dictadura conservadora). Son política y estéticamente indisolubles.

En ellos se cruzan y encuentran en tensión nuevas estéticas teatrales, pero también existenciales; nuevos espectáculos, pero también nuevas funciones sociales; nuevos consumos; nuevas corporalidades... nuevas maneras de entender la cultura para nuevas geografías políticas con sus nuevos sujetos.

Respecto a esta cuestión, resulta muy interesante pensar que la figura del programador, hoy tan extendida, es, en su forma moderna, una invención reciente: la figura del nuevo tipo de experto que se relaciona con el consumo cultural, la creciente urbanización de la sociedad y el *boom* mediático de los años ochenta. También interesante es el modo en que propuestas como las de los Encuentros Acarte parecen haber hallado a gente muy joven, gente que sentirá su influencia —pensemos, por ejemplo, en Vera Mantero, Francisco Camacho o João Fiadeiro, a esas alturas en el Ballet Gulbenkian.

---

<sup>45</sup> Por cierto, es curioso que en la memoria de la gente muchas veces se confunden los dos: se toma el Serviço ACARTE por los Encuentros Acarte...



El Serviço ACARTE en sus años iniciales tuvo una programación muy intensa en varios campos, entre ellos el de la danza, acompañando y programando la llamada Nueva Danza Europea, e influyó en términos estéticos el movimiento de comienzos de los años noventa que se denominó Nova Dança Portuguesa. Si, y cómo, influyó de modo directo sobre el teatro en Portugal es una cuestión todavía por investigar. La Nova Danza reivindica el Acarte como uno de sus lugares fundadores; el teatro en Portugal tiene en los grupos independientes de los años setenta un lugar fundador a los cuales siguieron una generación intermedia y la generación de los años noventa y dos mil. Si, y cómo, el Acarte influyó en estas generaciones no está tan claro como en el caso de la danza, en la que hay una reivindicación directa. Con todo, para muchos de los grupos y escenógrafos de hoy en día la Nova Dança Portuguesa es una referencia fundamental. Es como si el Acarte hubiese influido en la Nova Dança Portuguesa, considerada hoy una influencia en el teatro...

Es más, con iniciativas como los EA87, se formó un conjunto de técnicos expertos y de trabajadores culturales (iluminadores, maquinistas, productores) que, luego, a medida que las nuevas instituciones culturales fueron abriendo y las iniciativas surgiendo (Lisboa 94-Capital de la Cultura, Expo 98) irán a trabajar en ellas.

En los Encuentros Acarte 87 es posible, con todo, detectar una serie de tensiones que deben ser estudiadas con más detalle:

- Tensiones de localidad y Europa. ¿Qué significó, por ejemplo, para la recién creada red de teatro IETM tener en la más importante institución portuguesa su «casa»? ¿Y cuál fue la relación entre estas grandes iniciativas internacionales con la creación de una «imagen» de Portugal, con la voluntad que Portugal tiene de crear «artistas del mundo» y, por otra parte, con la voluntad que Europa tiene de conocer a autores y artistas «venidos de los confines de la modernidad»?
- De estéticas e influencias artísticas. ¿Qué significó para un país que tuvo durante 48 años una dictadura conservadora albergar la vanguardia experimental en su mayor institución?

¿Cómo y para quién habrán constituido estos espectáculos una importante referencia estética?

- De modos de relación entre el IETM y otras redes de artes performativas o modelos de prácticas performativas (Théâtres d'Europe, circuito de los teatros estables, grandes escenógrafos de la posguerra), y entre estas redes y un modelo de Europa cívica y cultural.

- De modos de hacer y experimentar. ¿Qué significado tuvo para los artistas interesados en este tipo de experimentación que este museo fuese un espacio suyo? ¿Qué otros espacios — galerías, grupos— existían además? ¿Qué relaciones mantenían con éste? ¿Cómo se relacionaba el Acarte con otros modos de hacer cultura por sus contemporáneos?

- De posiciones ante las generaciones anteriores. ¿Cómo se entiende políticamente este tipo de prácticas, teniendo en cuenta la historia reciente del país y los usos políticos del arte comunes en esa época?

- De relación con las políticas culturales de los gobiernos o con iniciativas culturales privadas y comerciales. ¿Qué nociones de cultura están aquí en juego?

- De tipo de práctica comunitaria. Después de los ranchos folclóricos del salazarismo y antes de los conciertos de estadio, ¿qué tipo de iniciativa —dónde, entre un festival, un espectáculo y un ritual— se está creando aquí? ¿Qué «*communitas*» [Turner, 1966] crea?

#### GLOSARIO DE ABREVIATURAS

FCG: Fundação Calouste Gulbenkian.

CAM: Centro de Arte Moderna (de la Fundação Calouste Gulbenkian).

MMAP: Maria Madalena de Azeredo Perdigão, directora del Serviço ACARTE y esposa de José de Azeredo Perdigão, primer presidente de la Fundação Calouste Gulbenkian.

CEE: Comunidad Económica Europea (actual Unión Europea).

Serviço ACARTE: Serviço de Animação, Criação e Educação pela Arte do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

CCB: Centro Cultural de Belém.  
IETM: Informal European Theatre Meeting.

## BIBLIOGRAFÍA

- BEBIANO, RUI (2003): *O Poder da Imaginação: Juventude, Rebelião e Resistência nos Anos 60*, Coimbra, Angelus Novus.
- BENET, TONY (1995): *The Birth of the museum. History, theory, politics*, Londres y Nueva York, Routledge.
- BORGES, VERA (2007): *O mundo do Teatro em Portugal*, Lisboa, ICS.
- BOURDIEU, PIERRE (1984): *Distinction: a Social Critique of the Judgment of Taste*, Boston, Harvard University Press.
- CUSSET, FRANÇOIS (2008): *La décennie, le grand cauchemar des années 80*, Paris, éditions La Découverte.
- DIONÍSIO, EDUARDA (1983): *Títulos, acções, obrigações – Sobre a cultura em Portugal 1984-1994*, Lisboa, Edições Salamandra.
- GRANDE, NUNO (2009): *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço*, Disertación de Doctorado en Arquitectura, Oporto, DARQ/FCTUC.
- JAMESON, FREDERIC (1984): «Periodizing the Sixties», *Social Text*, 9/10 (Spring – Summer), *The 60's without Apology*, pp. 178-209.
- LEHMAN, HANS THIES (1999): *Postdramatisches Theater*, Fráncfort, Verlag der Autoren.
- LOPES, ELIANA RAQUEL (2010): *A programação cultural enquanto exercício de poder*, Dissertação de Doutoramento em Ciências da Comunicação, Lisboa, FCSH-UNL.
- LOURENÇO, EDUARDO (1979): *O labirinto da saudade – Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa, Gradiva.
- MACALOON, JOHN (1984): *Rite, Drama, Festival, Spectacle – Rehearsals toward a theory of Cultural Performance*, Filadelfia, Institute for the Study of Human Issues, pp. 241-280.
- MADEIRA, CLÁUDIA (2002): *Novos Notáveis*, Oeiras, Celta.
- NEVES, JOSÉ (2009): *Comunismo e Nacionalismo*, Lisboa, Tinta da China.
- RIBEIRO, ANTÓNIO PINTO (2005): *Fundação Calouste Gulbenkian, Cinquenta Anos Vol. I – Arte*, Lisboa, FCG.
- SANTOS, BOAVENTURA DE SOUSA (1991): «Una cartografía simbólica de las representaciones sociales», *Nueva Sociedad*, 116, pp. 18-38.
- (1994): *Pela mão de Alice – O social e o político na pós-modernidade*, Lisboa, Afrontamento.
- SCHECHNER, RICHARD (1973): *Environmental Theatre*, Nueva York, Hawthorn Books Inc.

- (1985): *Between Theatre and Anthropology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- TAYLOR, DIANA (2003): *The Archive and the repertoire*, Durham, NC, Duke University Press.
- TOSTÕES, ANA (ed.) (2006): *Sede e Museu Gulbenkian. A arquitectura como imagem Gulbenkian*, catálogo de exposición, Lisboa, FCG.
- TURNER, VICTOR (1966): *The Ritual Process: structure and anti-structure*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
- VASQUES, EUGÉNIA (1998): *9 Considerações em Torno do Teatro em Portugal*, Lisboa, MC/IPAE.

## FUENTES IMPRESAS

- FCG (1987): *Programa da Mostra de Dança Contemporânea Europeia*, Arquivo ACARTE.
- FCG (1987-1): *Programa dos Encontros Acarte 87*, Arquivo ACARTE.
- FCG (1989): *Folleto Serviço ACARTE 5 anos de actividades*, Arquivo ACARTE.

PRENSA<sup>46</sup>

- José Abrantes, *Diário de Notícias* (6 de septiembre de 1987).
- João Camacho, *JL* (28 de septiembre de 1987).
- Rui Neves, *Semanário* (5 de septiembre de 1987).
- Carlos Porto, «Segundo Balanço», *Diário de Lisboa* (25 de septiembre de 1987).
- *Diário de Lisboa* (31 de agosto de 2011).
- Diário de Notícias* (6 de septiembre de 1987).
- O Século* (10 de septiembre de 1987).
- Manuela Azevedo, *Diário de Notícias* (13 de septiembre de 1987).
- Cristina Baptista, *Diário de Notícias* (10 de septiembre de 1987).
- O Século* (10 de septiembre de 1987).
- O Século* (10 de septiembre de 1987).
- José Ribeiro da Fonte, «A vitória dos sentidos sobre o sentido», *Expresso* (26 de septiembre de 1987)

---

<sup>46</sup> Nótese que el archivo del servicio de prensa del ACARTE no está todavía catalogado y que muchos de los textos citados se consultaron en «recortes de prensa» organizados por la Gulbenkian, por lo que, muchas veces, no disponemos ni de página, ni de autor.