

# Conjuncto



La escena chilena a 50 años del golpe

José Desierto, de Bosco Cayo

Barba y el Odin en/desde/para Latinoamérica

Festivales y nuevos montajes en la mira



## CONJUNTO

Revista de teatro latinoamericano y caribeño  
Casa de las Américas, La Habana, Cuba

La Casa de las Américas, consecuente con su propósito de estimular las expresiones culturales de la América Latina, especialmente aquellas que no encuentran cauce bastante para su difusión, creó la revista *Conjunto* dedicada al teatro latinoamericano. Por eso en las páginas de esta revista se recogen críticas, estudios teóricos e informaciones acerca del movimiento teatral latinoamericano, así como textos completos de obras. Creemos cumplir un doble objetivo: ofrecer un campo para difundir lo que hacemos en teatro y romper la incomunicación entre nuestros teatristas.

**Fundador:** Manuel Galich  
**Directora:** Vivian Martínez Tabares  
**Redacción:** Aimelys Díaz  
**Diseño:** Pepe Menéndez

Cuatro números por año.  
Cada trabajo expresa la opinión de su autor.  
La opinión de la Casa de las Américas se expresa en los editoriales y en las notas que así lo indiquen. En los casos de colaboraciones que no se hayan solicitado, la revista no se compromete a devolver los originales ni a mantener correspondencia.

Dirección de Teatro  
Casa de las Américas  
3ra. y G, El Vedado. La Habana, CP 10400, Cuba  
Teléfonos: (53) 7836 5849, 7838 2706 al 09  
[conjunto@casa.cult.cu](mailto:conjunto@casa.cult.cu), [teatro@casa.cult.cu](mailto:teatro@casa.cult.cu)  
[www.casadelasamericas.org/revistaconjunto.php](http://www.casadelasamericas.org/revistaconjunto.php)

Inscrita como impreso periódico en la Dirección Nacional de Correos, Telégrafos y Prensa. Permiso no. 81224/173. ISSN 0010-5937.

© Casa de las Américas, 2023.

Miembro fundadora del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.



Portada:  
*Cyclo*, Aranwa.  
Foto: Marco González  
- NGA

## No. 208-209, julio-diciembre 2023

- 2 Este número doble de *Conjunto*...
- 3 **Javier Ibacache V.**  
Públicos de teatro en la pospandemia: Qué se ha perdido y qué ha cambiado
- 7 **María Soledad Lagos Rivera**  
Cambios de perspectiva y nuevos parámetros en la escena teatral re-democratizada
- 14 **Mariana Muñoz Griffith**  
Preguntas pequeñas al mundo de lo gigante.  
Pensando lo que mueve a *La Pichintún*, dedicada a imaginar lo que no se sabe a ciencia cierta
- 18 **Ernes Orellana G.**  
Torciendo imaginarios: disidencias sexuales expandidas en el teatro contemporáneo de Santiago de Chile
- 23 **Cristián Opazo y Emilio Mocarquer**  
Trabajo precario
- 27 **María Paz Grandjean**  
Teatro a 50 años del golpe en Chile. Reflexiones de una actriz sobreviviente de violaciones
- 30 **Bosco Cayo**  
*José Desierto*  
  
Eugenio Barba y el Odin Teatret en/desde/para Latinoamérica
- 41 **Ana Woolf**  
Odin Teatret, un camino que abre caminos en su andar
- 46 **Cecilia Hopkins**  
El sueño de una revuelta teatral
- 48 **Eugenia Cano**  
Huellas del Odin Teatret en los escenarios mexicanos
- 52 **Sofía Monsalve**  
Enredos. Diario sobre las influencias del Odin Teatret en mi teatro
- 55 **Isabel Cristina López Hamze**  
Odin y Cuba. Una historia de amor
- 59 **Roxana Ávila y David Korich**  
El Odin Teatret y el Teatro Abya Yala
- 61 **Carlos Rojas**  
Roberta Carreri: "Una actriz que deja huellas en el tiempo"
- 67 **Vivian Martínez Tabares**  
FAE 23: persistencia por y para el teatro panameño
- 71 **Pablo García Gámez**  
Siete maneras de ver la realidad: Piezas venezolanas en el 2do. Festival Internacional de Teatro Progresista
- 74 **Nel Diago**  
Otra vez un festival de teatro para que sea humana la humanidad
- 77 **Aimelys Díaz Rodríguez**  
451 Colectivo Sanidad y Convocados x Lúdica: los saberes compartidos de un encuentro
- 81 **Viena González y Claudio Rivera**  
Guloya en Santiago de Cuba: Celebración y gratitud
- 84 **María Soledad Lagos Rivera**  
Las últimas horas del Maestro o cómo homenajear, espantando el horror para sanar
- 88 **Marithelma Costa**  
Tras las huellas de Rosa Luisa
- 90 **Yeline López González**  
*Experimento H(abana)*: viaje necesario junto a la Companhia do Latão
- 93 **María Esther Burgueño**  
El temple del instrumento. *Edipo Rey* en Montevideo
- 96 **Norge Espinosa Mendoza**  
*Habitación Macbeth*: actuar el delirio para reconocernos
- 99 LEER EL TEATRO  
**Vivian Martínez Tabares**  
De (des)arraigos, arte y política: Cruces teatrales entre Chile y Costa Rica
- 101 ÚLTIMAS PUBLICACIONES RECIBIDAS
- 106 ENTREACTOS
- 115 ÍNDICE 2023
- 117 COLABORADORES





## Este número doble de *Conjunto*...

dedica su espacio de apertura a pulsar la escena teatral chilena de ahora mismo, en el año en el que se conmemoran los cincuenta años del golpe fascista contra el gobierno de la Unidad Popular y el gobierno legítimamente electo de Salvador Allende. Gracias a la inestimable colaboración curatorial de la traductora, dramaturgista y autora teatral María Soledad Lagos, conformamos un dossier en el que, junto con ella, contribuyen otros seis creadores y pensadores teatrales: el dramaturgo Bosco Cayo con *José Desierto*, una obra inspirada en un hecho real en la que experimenta con la sintaxis y la estructura para exponer la crisis de la salud mental y la vulneración de los derechos humanos en Chile. Javier Ibacache V., la propia María Soledad Lagos,

Ernes Orellana G., Mariana Muñoz Griffith, Cristián Opazo, Emilio Mocarquer y María Paz Grandjean articulan reflexiones y testimonios de gran elocuencia.

El otro dossier en esta entrega pondera parte de la impronta de Eugenio Barba y el Odin Teatret en escenarios de la América Latina, en modesto reconocimiento al maestro del teatro y a los artistas que le han acompañado en notables búsquedas en torno a la antropología teatral, siempre abiertas al diálogo cultural. Invitados por nuestra revista, colaboradores de Argentina, Colombia, Costa Rica, Cuba y México comparten sus visiones, complementadas por el diálogo con una de las actrices del Odin Teatret que nos llegara desde la República Dominicana.

Cuatro eventos/acciones celebrados en Panamá, a lo largo y ancho del territorio venezolano, en la Sala Che Guevara de la Casa de las Américas y en espacios teatrales de Santiago de Cuba, ocupan la sección que dedicamos a las muy diversas citas de que se vale la escena en nuestra región para satisfacer la natural necesidad de encuentro entre sus hacedores; cada uno revela objetivos, perfiles y hallazgos singulares. E inmediatamente después, cinco valoraciones críticas reseñan nuevos montajes, y en algunos casos la perspectiva de recepción desde enclaves diferentes a donde fueron creados.

Las secciones habituales Leer el Teatro, Últimas Publicaciones Recibidas y Entreactos complementan la aproximación a Chile desde sus propios perfiles. ❧





## PÚBLICOS DE TEATRO EN LA POSPANDEMIA: QUÉ SE HA PERDIDO Y QUÉ HA CAMBIADO

Fotos tomadas de *Todos estos años. Tres décadas de Teatro a Mil*

Para el teatro chileno, la temporada 2023 será la primera en recuperar una agenda estable de estrenos y funciones en salas luego de tres años de suspensiones, cierres de espacios, toque de queda y aforos limitados. Desde octubre de 2019, la escena ha vivido un inédito proceso de alteración a consecuencia –primero– del llamado *estallido social* y luego a raíz de la pandemia de la Covid-19, los confinamientos y las restricciones de la emergencia sanitaria.

Durante ese periodo se ha hecho evidente que la esencia de la experiencia teatral es presencial, aun cuando los formatos digitales ofrecen alternativas inmersivas cada vez más plenas. También ha quedado demostrado que la reunión de personas en una sala como espectadores del hecho escénico le otorga sentido a todo ejercicio performático a partir de los diversos mecanismos de relación que se ponen en juego.

No obstante, los altibajos de tres temporadas dejan una huella. Por una parte, se desdibuja el contexto que facilita que las personas tengan entre sus hábitos acudir a una sala de teatro; por otra, desaparecen las oportunidades para reforzar el vínculo con los pares que comparten la misma práctica. Como hace ver Ana Rosas Mantecón,<sup>1</sup> el espectador contemporáneo es una suerte de corredor de fondo que debe sortear múltiples vallas en la urbe; negociar horarios, compromisos y traslados, y tener una razón consistente para hacerlo. Frente a la urgencia por proteger la vida del contagio de Coronavirus, tales motivos se relativizaron pese a los estudios promovidos por la Unesco que sugieren que las artes alientan la salud mental.

Una encuesta entre una veintena de salas de la Región Metropolitana realizada por el diario *El Mercurio* en

[http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis14/Poesis\\_14\\_Publico.pdf](http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis14/Poesis_14_Publico.pdf)



diciembre de 2022, demostró que la disminución de espectadores tras la revuelta social y las cuarentenas equivale a cien mil tickets.<sup>2</sup> A su vez, el Informe de Estadísticas Culturales 2020/2021 –realizado por el Instituto Nacional de Estadísticas y el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio–,<sup>3</sup> estableció que a nivel nacional las artes escénicas en pandemia redujeron su convocatoria en cerca de tres millones de personas como efecto de la suspensión de funciones.

La Red de Salas de Teatro de Santiago estima que la merma en la afluencia de públicos durante el mismo periodo fue de un noventidós por ciento,<sup>4</sup> aunque entre sus veintiséis teatros asociados se observó un repunte

<sup>2</sup> *El Mercurio*, Santiago de Chile, 28 de diciembre de 2022.

<sup>3</sup> <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2022/12/19/estadisticas-culturales-informe-anual-2021/>

<sup>4</sup> [https://redsalasdeteatro.cl/wp-content/uploads/2023/07/Informe\\_Publicos\\_2022.pdf](https://redsalasdeteatro.cl/wp-content/uploads/2023/07/Informe_Publicos_2022.pdf)

significativo desde mediados de 2022 con la liberación de aforos en los espacios y el término de todas las restricciones de circulación. Los públicos volvieron a partir de octubre de ese año, cuando se realizaron 427 funciones en los teatros de la Red que congregaron a 28890 personas. Al término de la temporada, la taquilla totalizó 242353 espectadores entre las salas que forman la entidad.

La curva de optimismo decantó en los encuentros de verano de comienzos de 2023. La versión número 30 del Festival Internacional Teatro a Mil contabilizó 50131 personas en espectáculos con entrada pagada en salas –número similar al de la última edición pre-estallido– y 561839 espectadores en montajes con acceso gratuito, la mayoría de ellos presentados en espacios abiertos, mientras el Festival Quilicura Teatro Juan Radrigán reunió a más de cincuenta mil personas en distintos escenarios desplegados durante enero en esa comuna de la Región Metropolitana.

Las cifras aún son preliminares para el análisis en perspectiva. Resta por conocer el reporte anual de Estadísticas Culturales del último año para determinar si la percepción de que las personas han retomado de manera activa la concurrencia a presentaciones teatrales sigue el mismo ritmo del pre-estallido y de la pre-pandemia, como se observa en la industria de conciertos de música popular, pese al vestigio que dejara en la vida nocturna el extenso y estricto régimen de toque de queda que primó en 2020 y 2021 bajo el estado de catástrofe.

Los balances de los principales centros artísticos invitan a pensar los números con pragmatismo. Es el caso del Centro Gabriela Mistral, GAM, de Santiago. En 2022 registró un porcentaje de ocupación de salas de cincuentinueve por ciento en contraste con el seteniuno alcanzado en 2019. En tanto, el total de asistentes se ubicó un 28% por debajo del promedio histórico, de acuerdo al informe anual de públicos del espacio.<sup>5</sup>

Con estos antecedentes a la vista, es dable sostener que un porcentaje del público cautivo del teatro en Chile dejó de asistir a las salas una vez regularizados

<sup>5</sup> <https://www.gam.cl/conocenos/archivo/estudios/>

los aforos y el flujo de personas. ¿A cuánto corresponde esa pérdida? ¿Son personas que tuvieron el hábito de ir con regularidad y hoy descartan volver? ¿Es una tendencia pasajera y el último resabio de la pandemia?

El observatorio de públicos de organizaciones culturales encabezado por el consultor Alan Brown en los Estados Unidos desde mayo de 2020 hasta fines de 2022 ayuda a comprender el proceso de fondo. En sus últimas indagaciones cifró en más de veinte por ciento el segmento de espectadores otrora frecuentes que se declaraban renuentes a volver a los espacios artísticos al inclinarse por otras alternativas y emerger nuevos perfiles de audiencias. “El público ha adoptado experiencias inmersivas. Esto no solo va a crecer sino que va a explotar en los próximos años”, proyectaba el especialista en uno de sus informes finales.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> <https://www.americantheatre.org/2023/03/20/if-you-rebuild-it-will-they-return/>

El análisis lo reafirma la *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales* publicada en España el último trimestre de 2022 que mostró una caída significativa en la asistencia de las personas al cine y a las artes escénicas. Si antes de la pandemia el 24,5 por ciento de los encuestados declaraba ir al teatro, al término de la emergencia sanitaria sólo lo hacía el 8,2 por ciento de los entrevistados.<sup>7</sup>

Pero así como en el teatro es usual la transición entre emociones contrapuestas, la temporada 2023 en Santiago parece abandonar el tímido pragmatismo del año anterior y mirar con mayor confianza la recuperación de espectadores. En las salas de la Región Metropolitana es más corriente encontrar funciones con entradas agotadas por estos días, aunque es una tendencia que se observa sobre todo en comedias, producciones de

<sup>7</sup> <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f2932131-e501-4da6-b5f4-6387044916cf/encuesta-de-habitos-y-practicas-culturales-2021-2022.pdf>



Función de *Estado vegetal* en Teatro Universidad de Chile, Programa Al Teatro, 2018.

Foto: Felipe Fredes



agrupaciones o elencos reconocidos y obras enfocadas en las causas de determinados colectivos. El teatro de compañías independientes (es decir, autogestionadas) o que se interna en formatos atípicos mantiene una convocatoria incierta.

### NUEVOS PÚBLICOS, NUEVAS FORMAS DE PARTICIPACIÓN

El perfil de quienes en la actualidad ocupan las butacas no es significativamente distinto al de los espectadores pre Covid-19. Según la Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017,<sup>8</sup> mientras más joven, más alto el nivel socioeconómico del hogar y mayor el nivel de escolaridad, es más probable que alguien sea público de teatro. El nivel de educación de la madre, un contexto familiar que estimula la vinculación temprana con las artes y la posesión de un automóvil conforman otros indicadores significativos. Es decir, en el Chile del pre-estallido y de la pre-pandemia conservaban validez las ideas que el sociólogo francés Pierre Bourdieu articuló en *La distinción* en la segunda mitad del siglo XX sobre los factores que determinan que las personas sean asiduas de una disciplina artística, y que están relacionados con los agentes que median en su socialización y la pertenencia a las distintas capas sociales.

<sup>8</sup> <https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/enpc-2017/>

Las investigaciones pospandémicas no dan pistas de cambios sustanciales, salvo la relevancia que adquieren las plataformas digitales. Encuestas aplicadas entre sus públicos por la Red de Salas de Teatro y la fundación organizadora del Festival Internacional Teatro a Mil reafirman que el interés por lo escénico sigue concentrándose en mayor proporción en mujeres y entre jóvenes y adultos-jóvenes (es decir, entre los diecinueve y los cuarenticinco años) que residen en comunas con mayor poder económico o que están próximas a los sectores en que se concentra la oferta.

El contraste se aprecia en los canales a través de los cuales las personas siguen la actividad teatral o a partir de los que se toma la decisión de asistir o no a una obra. En la indagación de Teatro a Mil –que se llevó a cabo al término de las restricciones por emergencia sanitaria–,<sup>9</sup> se infiere que el espectador pospandémico es preferentemente usuario de *instagram* y que su relación con las propuestas artísticas se encuentra intermediada por redes sociales digitales incluso cuando no es asiduo a las funciones presenciales.

<sup>9</sup> [https://www.teatroamil.cl/static/2022/documentos/estudios/encuesta-de-publicos-fitam-2022-\(2\).pdf](https://www.teatroamil.cl/static/2022/documentos/estudios/encuesta-de-publicos-fitam-2022-(2).pdf)

Esta caracterización coincide con el estudio *Modos de participación en la pospandemia*<sup>10</sup> realizado en Buenos Aires a mediados de 2023 por Enfoque Consumos Culturales y Alternativa Teatral que también establece que *instagram* es el principal medio empleado por los públicos para informarse sobre las obras de artes escénicas por sobre las recomendaciones, la prensa y otras redes sociales.

Aunque no sorprende a quienes vienen trabajando en la fidelización de públicos, el dato consagra un cambio y devela la sintonía del público teatral post Covid-19 con una cultura visual líquida (como la de las historias de *instagram*) por sobre los discursos, asentada en la interacción y en la relación con *influencers*.

Es la entronización –a consecuencia de la pandemia– del espectador volátil y participativo que se vincula con el mundo a través de pantallas y que venía siendo perfilado en *La encuesta sobre prácticas culturales*,<sup>11</sup> un estudio longitudinal del Ministerio de la Cultura de Francia que siguió durante cinco décadas las transformaciones en los hábitos de los ciudadanos y en su forma de relacionarse con los contenidos y ofertas culturales.

<sup>10</sup> <http://enfoqueconsumosculturales.org.ar/>

<sup>11</sup> <https://www.culture.gouv.fr/es/Tematicos/Estudios-y-estadisticas/La-encuesta-sobre-practicas-culturales>



Su presencia en las salas tras las reaperturas y el fin de las restricciones se ha hecho notar progresivamente. Lo revelan las experiencias del Teatro Municipal de Santiago y del Teatro Municipal de Ovalle, que a lo largo de 2022 constataron la aparición de un nuevo perfil de público que declaraba asistir por primera vez motivado por la oferta digital (en *instagram*, sobre todo) de ambos espacios durante el confinamiento. De acuerdo al análisis de taquilla que han llevado a cabo por separado las dos entidades, corresponde en algunas funciones a más de un cuarenta por ciento de los asistentes.

Si bien no se ha sistematizado aún una caracterización específica para este grupo, se reconocen en ellos otras prácticas en la relación con los espacios y en la valoración de la programación que sugieren un modelamiento distinto de sus capitales culturales en comparación con los públicos habituales. Esto se expresa tanto en el uso intensivo de teléfonos móviles para registrar sus experiencias como –en algunos casos– en el desconocimiento de los códigos implícitos de conducta en las salas.

La pandemia tuvo también un impacto en el enfoque de trabajo de los teatros y de las organizaciones culturales con sus públicos. Mientras algunas capacitaban a sus equipos de manera remota o articularon los primeros planes en este ámbito, otras exploraron en formatos de participación innovadores para el contexto que además se adelantaron a las ideas de Democracia

Cultural que promovería la nueva administración política y el fallido proceso constitucional.

Es el caso de la Corporación Cultural de Quilicura que en mayo de 2022 puso en marcha un Comité de Programación Ciudadana<sup>12</sup> con participación de vecinas de la comuna elegidas a partir de una convocatoria abierta, quienes a lo largo del año asistieron cada semana a funciones en salas de Santiago para luego proponer una selección de títulos a ser incluidos en la edición 2023 del Festival Quilicura Teatro.

El ejercicio puso a prueba una manera distinta de vinculación con comunidades presentes en el territorio y facilitó que la mirada local prevaleciera en las orientaciones curatoriales del encuentro: los públicos dejan de estar acotados a la platea y pasan a ocupar la mesa de programación. El proyecto busca además ser un contrapunto en los formatos de relación con los espectadores y diversificar los parámetros y perfiles que prevalecen entre quienes toman decisiones editoriales en las artes escénicas.

En la misma línea, el Comité Programático Ciudadano del Teatro Municipal de Ovalle<sup>13</sup> –emplazado en la Región de Coquimbo– trabajó durante el periodo de confinamiento en su primer ciclo de obras que se presentaron en sala una vez que se flexibilizaron las restricciones de aforo.

<sup>12</sup> <https://quilicurate.cl/quilicura-teatro-ya-tiene-nuevo-comite-de-programacion-ciudadana-2023/>

<sup>13</sup> <https://cultura.municipalidadovalle.cl/2023/07/03/tmo-vuelve-a-incluir-a-la-ciudadania-en-la-eleccion-de-sus-contenidos/>

La iniciativa data de antes de la pandemia y es resultado del interés de la organización por situar a los públicos al centro de la gestión. Los participantes del Comité son asiduos asistentes fidelizados por el espacio que además participaron en la Escuela de Espectadores que tiene sede en el teatro y que entrega herramientas de apreciación.

La experiencia fue elegida para presentarse en el primer Congreso Internacional de Espectadores de Teatro,<sup>14</sup> realizado en octubre de 2022 en Barcelona, que congregó casos de distintas geografías, y que reafirmó que en la pospandemia se entrecruzan las nociones de públicos y de comunidades de espectadores como colectivos que construyen sentido a partir de una experiencia artística compartida.

El interés por vincularse con la escena toma forma también en proyectos artísticos que han fortalecido y diversificado las experiencias escénicas inmersivas con distintos grados de involucramiento por parte de los públicos junto con la ampliación de formatos disciplinares. Tal línea de programación se ha impulsado desde abril de 2023 en las salas subterráneas del Centro Cultural CEINA –emplazado en el centro de Santiago–,<sup>15</sup> donde se ha articulado una comunidad de seguidores de estas propuestas que se caracterizan por compartir un imaginario que rompe con la convención del escenario y entrega al espectador un rol activo en la construcción de la experiencia estética.

<sup>14</sup> <https://www.aforafocus.cat/es/congresoespectadoresbcn/>

<sup>15</sup> <https://ceina.cl/>

Las modalidades emergentes de participación y vinculación de las personas con las propuestas artísticas en la post pandemia reclaman la revisión de las estrategias y de las prácticas ideadas hasta ahora. Con ese propósito se conformó en noviembre de 2022 la Red Latinoamericana para el Desarrollo de Públicos, REDLAP,<sup>16</sup> que reúne a profesionales que trabajan o estudian el tema en distintos contextos en la América Latina (Argentina, Colombia, Costa Rica, Chile, México, Perú, Uruguay).

El grupo promueve la formación y el debate en el entendido de que ser público es resultado de un proceso de vinculación de las personas con las organizaciones culturales y las propuestas artísticas en que se da forma a un hábito de participación –no sólo de asistencia a un lugar– que se ha visto alterado en los últimos años por la emergencia sanitaria, y sobre el cual se cierne una acelerada transformación digital.

A la vista de las tendencias en curso, se proyecta que el público del futuro será cada vez más volátil, demandará mayor grado de interacción, y se implicará de otro modo con los contenidos. Es algo que cuesta admitir y asumir en el teatro chileno, anclado en idearios ensombrecidos por la contingencia; no obstante, las transformaciones en las prácticas de las personas ocurren de la mano de la historia. ❧

<sup>16</sup> <https://redlap.org/>





# CAMBIOS DE PERSPECTIVA Y NUEVOS PARÁMETROS EN LA ESCENA TEATRAL RE-DEMOCRATIZADA

Al indagar acerca de referentes que pudiesen dar pistas para un panorama histórico sobre el teatro creado especialmente para las infancias en la capital del país, que es donde la producción teatral se concentra, aparecen autores como Jorge Díaz, interesados en abordar temáticas para las infancias o se registran propuestas, como algunas al alero del mítico colectivo ICTUS, durante la década de los 60 del siglo XX, con el público no adulto como objetivo de representaciones puntuales. Sin embargo, es preciso entender estos esfuerzos como propuestas enmarcadas en un ideario educativo determinado, como el de los años anteriores a esa época, donde la narrativa ofrecía impulsos mucho más atractivos para un público lector no adulto, que las variantes escénicas en salas de teatro, centradas en un público adulto, al que era preciso mostrarle lo que se creaba en escenarios de Europa y los Estados Unidos, para mantener a una nación educada no demasiado aislada del resto del mundo, en cuanto al conocimiento de los clásicos, pero también de las vanguardias del momento.

En lo que respecta a trabajos narrativos, basta leer la saga dedicada a Papelucho, el inmortal personaje creado por Marcela Paz, seudónimo de Ester Huneus Salas, para comprender los parámetros en los cuales se sustentaba el ideario familiar, social y colectivo, en el que se criaba a las infancias, antes de la repercusión de las ideas antiautoritarias en los modelos educativos. No es casual, tampoco, que en décadas relativamente recientes se haya llevado a escena la adaptación de uno de esos libros: más allá de los problemas con los derechos de autoría, como Papelucho forma parte de la socialización de varias generaciones de personas, es posible pensar que, durante muchos años, parecía innecesario sacarlo de las páginas de los libros escritos por su autora, debido a su inmensa popularidad.

En los años inmediatamente posteriores al golpe cívico-militar de 1973, la escena teatral local dedicó sus esfuerzos a temas, poéticas y estéticas bastante alejadas de la preocupación por las infancias.



En la década de los 80 del siglo XX, en paralelo a aquellas compañías centradas en públicos adultos y en explorar nuevos lenguajes escénicos, hubo grupos que, sin declarar de manera explícita que su trabajo estaba dirigido a lo que hoy se llama un público familiar, incursionaron en estrategias para atraer a las salas a personas jóvenes y adultas, además de a niñas y niños. Apenas algunos ejemplos: La Troppa, que comenzó a adaptar relatos provenientes de la literatura, como *Viaje al centro de Tierra* o *Pinocho* y que fue la precursora de las compañías Teatro Cinema y Viajeinmóvil,<sup>1</sup> una vez que sus integrantes separaron caminos, o el Teatro Provisorio, que incursionó, por ejemplo, en adaptar para el teatro la novela de Michael Ende, *La historia interminable*, con el título de *La historia sin fin* y que, con el correr de los años dejaría de llamarse Teatro Provisorio, para pasar a nombrarse Teatro Onirus,<sup>2</sup> que ha mantenido un sostenido trabajo en espectáculos especialmente de

<sup>1</sup> Viajeinmóvil tiene su página: <https://viajeinmovil.cl/>

<sup>2</sup> Teatro Onirus tiene su página: <https://www.onirus.cl/>

calle; más adelante el Tryo Teatro Banda,<sup>3</sup> con su inconfundible labor juglaresca acerca de temas históricos que no aparecen tratados en los libros de Historia, mostrados en el escenario desde su original punto de vista.

En cuanto al propósito de generar una alternativa que vinculara el teatro con la educación, cabe destacar el trabajo pionero y sostenido de La Balanza,<sup>4</sup> una iniciativa fundada en 1993 por Verónica García-Huidobro y Luna del Canto, que introdujo la necesidad de la pedagogía teatral en las aulas y abrió un espectro importante de investigación, a la vez que amplió el campo laboral de aquellas personas dedicadas a las artes escénicas con interés en la docencia escolar, al invitar a aplicar las metodologías teatrales a la educación, creando programas de capacitación para el personal docente y las y los artistas interesados en la enseñanza.

<sup>3</sup> Tryo Teatro Banda tiene su página: <http://www.tryoteatrobanda.cl/>

<sup>4</sup> Para conocer algo más del trabajo de La Balanza, véase <https://labalanzateatro.com/>



Gira, Amnía. Foto: Adrián Hernández

María Soledad Lagos Rivera

Poco a poco, desde el 2000 en adelante, surgió en la escena local una vertiente de teatro de objetos, marionetas y muñecos, primero de modo silencioso y casi al margen de los grupos que hacían teatro para personas adultas y, con el correr del tiempo, con estándares de calidad cada vez más altos. En este segmento, es preciso destacar el trabajo de Viajeinmóvil, un colectivo de artistas creado en 2005 y cuyo primer trabajo, *Gulliver*, se estrenó en 2006. Viajeinmóvil es liderado por Jaime Lorca, ex integrante de La Troppa, quien ha sido un catalizador e inspirador para varias generaciones de creadoras y creadores nacionales. Asimismo, en este mismo segmento es necesario mencionar el aporte de la actriz Aline Kuppenheim y su compañía, que primero se llamó Teatro Milagros, cuando presentó en 2007 *El capote*, su primera obra y, en la actualidad, se llama Teatro y su doble.<sup>5</sup> El trabajo que ambas compañías efectúan, adaptando textos literarios, algunos de ellos clásicos, como sucedió con *Otelo*, de Shakespeare, en el caso de Viajeinmóvil, para el trabajo con muñecos, es único y fusiona la innegable experiencia actoral de quienes integran esos grupos con la destreza en la manipulación de los muñecos y las marionetas que se ven en escena. En ambos casos, se traspasa además un saber desde el proceso mismo de fabricación de las marionetas, hasta la elaboración de espectáculos destinados a abordar problemas muchas veces incómodos, como la problematización de los parámetros que definen la pobreza, en el caso de la adaptación de *El capote*, de Nikolai Gogol, pensada para un público de ocho años en adelante o los que definen la belleza, como sucede en *Feos*, adaptación del cuento de Mario Benedetti, “La noche de los feos”, en el caso de dos propuestas elaboradas por Teatro y su doble. Guillermo Calderón efectuó la dramaturgia de *Feos*, catalogada para mayores de catorce años, con lo cual queda demostrado que el espectro de obras que se cobijan bajo la designación de teatro familiar ha requerido cada vez de mayor precisión y segmentación, a la hora de determinar a qué tipo de audiencias están dirigidas.

Otras compañías destacadas que han desarrollado propuestas artísticas en torno a su trabajo con objetos, poniendo la corporalidad y la visualidad al centro de sus

<sup>5</sup> Teatro y su doble está en *facebook*, en *twitter* y en *instagram*.

enfoques son La Llave Maestra,<sup>6</sup> que se define como una hispano-chilena, creada en 2011 y que indaga en mundos lúdicos y surrealistas, incluso, en varios de sus espectáculos, además de traer a la memoria el trabajo de la compañía suiza Mummenschanz, creada en 1972, en algunos de sus montajes, o La Mona Ilustre,<sup>7</sup> creada en 2008, que también privilegia en sus espectáculos la manipulación de objetos, el empleo de una gestualidad y una corporalidad muy cuidadas, junto al énfasis en la visualidad, para mostrar historias aparentemente simples, pero cargadas de humanidad. El tercer ejemplo de una compañía dedicada al trabajo con marionetas con varillas y palos chinos es Silencio Blanco,<sup>8</sup> cuyo foco de investigación ha estado puesto en las posibilidades del papel como materialidad para crear marionetas y en la necesidad de visibilizar temas ligados a oficios como la pesca artesanal o el trabajo en las minas, muy arraigados en el imaginario colectivo, utilizando una estética y una poética muy propias y genuinas, sin palabras.

En cualquier caso, es posible afirmar que todas estas agrupaciones apelan a un universo amplio de espectadores y espectadores, a pesar de que, conforme ha ido posicionándose en el país la categoría de teatro familiar, ocupen lugares destacados en la programación de festivales dedicados a ese público, como Famfest.

Famfest es una iniciativa privada, cuya cara visible y motor incansable es Andrea Pérez de Castro, quien es la Directora de Programación de Teatro Mori. Formada como Educadora de Párvulos, ella sintió hace muchos años la necesidad de ampliar las audiencias teatrales, invitando a las salas a las infancias. Aunque 2007 es considerado el inicio del Festival Famfest, ya desde antes había comenzado a programar obras dedicadas a públicos no tomados en cuenta en la cartelera, en diversas salas. Las fechas propicias para invitar a los públicos de niñas y niños al teatro eran las dos semanas de vacaciones de invierno, que en el Hemisferio Sur caen en el mes de julio, cuando las familias, por lo general, no tienen demasiadas

<sup>6</sup> La Llave Maestra tiene su página en fase de actualización: <https://lallavemaestra.com.es/>

<sup>7</sup> La Mona Ilustre tiene su página: <https://www.lamonailustre.cl/>

<sup>8</sup> Silencio Blanco se encuentra en: <https://silencioblanco.cl/>



posibilidades de entretención y el clima no favorece pasar demasiadas horas fuera de casa. A pesar de que Famfest lleva ya muchos años, cada uno, hasta hoy, Andrea debe bregar, para conseguir apoyo financiero de empresas privadas que se interesen en apoyar esa actividad y, en paralelo, decidir si es adecuado o no postular a fondos concursables que, por cierto, cuando son adjudicados, constituyen un porcentaje bastante menor de los costos que genera un evento de esta índole. Con el correr de los años, ha podido generar alianzas con salas de teatro, centros culturales público-privados y municipalidades. No obstante, antes de cada nuevo Famfest, ella y su equipo deben volver a empezar e intentar gestionar los recursos necesarios para concretar esta iniciativa.

Si bien para quienes asisten a Famfest como público hoy puede parecer que este evento, muy valorado en el paisaje cultural local, se mantiene en el tiempo gracias a una política pública sostenida o al apoyo decidido del Estado, es preciso hacer hincapié en el hecho de que, en nuestro país, los festivales que hoy existen como espacios consolidados para las artes escénicas en general y, para el teatro familiar, en particular, han surgido de la porfía de personas que, como Andrea Pérez de Castro, han decidido apostar por un proyecto incierto, cuyo foco ha sido el de ampliar las audiencias y contribuir a una vida donde las artes formen parte del cotidiano de quienes componen la nación.

### LA REVOLUCIÓN DEL TEATRO PARA BEBÉS (GUAGUAS, EN CHILE)

Lo que sucedió en la primera década del siglo XXI fue el inicio de un movimiento, sin que sus integrantes se hubiesen puesto de acuerdo, centrado en mostrar desde los escenarios la importancia de los primeros años de vida de un público que no había sido considerado equivalente a sus contemporáneos adultos, en cuanto a su derecho a presenciar espectáculos de calidad. Al mismo tiempo, este movimiento intentó modificar los parámetros de aproximación al trabajo artístico dedicado a las infancias, incluyendo como elemento determinante del proceso de recepción de dichos trabajos también a los adultos, a cargo de acompañar el desarrollo cognitivo-intelectual, emocional y afectivo de esas infancias.

Se podría afirmar que, en nuestra escena teatral capitalina, existen tres pilares del movimiento al que aludo y dos vertientes de inspiración para las obras que, desde 2010 en adelante, presentan los grupos que originalmente comenzaron a trabajar en forma explícita para el segmento de público de cero a seis años.

### LA CONEXIÓN ESPAÑOLA

Desde su primer trabajo teatral, *Una mañanita partí*, estrenado en 2010 en el Centro Cultural de España en Santiago

de Chile, el Teatro de Ocasión<sup>9</sup> ha contado con el respaldo creativo y con la mentoría activa de Teloncillo Teatro, un grupo español dedicado desde hace décadas a la primera infancia. Ana Gallego y Ángel Sánchez viajaron a Chile y acompañaron el proceso de creación de esa primera obra de la compañía chilena, de un modo crítico y lúcido, directo y honesto. Desde ese momento en adelante, el

<sup>9</sup> El Teatro de Ocasión tiene su página: <https://www.teatrodeocasion.cl/index.php/es/>

contacto con Teloncillo Teatro ha sido permanente y se puede afirmar que, a estas alturas, son compañías hermanadas por su propósito creativo, aunque cada una con una poética y una estética reconocible e inconfundible.

Central, como paso previo, fue el contacto que tuvo César Espinoza en 2007 con Te Veo, en cuyo festival pudo ver espectáculos destinados al segmento de público de las infancias y comprobar la preocupación concreta que existía por ellas, con compañías trabajando de manera profesional para este segmento de público y con un interés que



*Una mañanita partí*, Teatro de Ocasión, en Japón 2017



no se agotaba en el espíritu didáctico convencional, sino que se sustentaba en la definición respetuosa de la profundidad de quienes integran dicho segmento, en tanto espectadores activos de trabajos creativos exigentes y rigurosos.

El Teatro de Ocasión es un grupo cuyos procesos de creación son definidos como laboratorios y donde el colectivo juega un rol fundamental, independientemente de que quienes se vean en escena sean dos o tres actores, según sea el caso, en cada espectáculo. Trabajan asimismo con la modalidad de invitar a personas determinadas a dirigir esos procesos creativos y con ellas crean vínculos estrechos, más allá del proceso mismo.

Fernanda Carrasco, actriz de la compañía, destaca que, cuando aún estudiaban en la Universidad ARCIS, en la época anterior a la de Ramón Griffero como Director de la Escuela de Teatro, fueron sus primeros años de formación los que marcaron su ética de trabajo y nombra con especial agradecimiento a sus maestras cubanas, Gloria María Martínez y María Elena Ortega, pero también a Andrés del Bosque.

Con el paso de los años, el Teatro de Ocasión ha generado alianzas duraderas de afecto y trabajo profesional con personas provenientes de mundos tan disímiles como la investigación acerca de la lira popular, como Micaela Navarrete y Maximiliano Salinas, pero también con cultores como El Chicolito de Rauco, que canta en décimas a lo humano y lo divino, o con colegas como Francisco Sánchez, de Tryo Teatro Banda, Jaime Lorca y Tita Iacobelli, de Viajeinmóvil, o con Mariana Muñoz, talentosa actriz y directora, o Rodrigo Malbrán, de la Compañía de Teatro La Mancha.

Los agradecimientos a personas ligadas a salas y organizaciones, en su caso, van dirigidos de manera muy especial a Javier Ibacache, Director de Programación durante la primera etapa de GAM, a Tichy Lobos, de DIRAC y a Andrea Pérez de Castro.

Fernanda Carrasco resalta que los vínculos que el Teatro de Ocasión alimenta no son utilitarios, sino que reposan en las conexiones profundas que existen entre las personas capaces de ver y valorar la ternura en el mundo. Asimismo, en cada proceso de laboratorio existe una codirección entre Belén Abarza, la diseñadora integral de la compañía y quien sea que esté invitada o invitado a dirigir, además de que cada integrante del Teatro de Ocasión

opera como corresponsable de cada proceso de creación. Daniel Pierattini, desde la música, es un elemento central, pues las propuestas del Teatro de Ocasión se sustentan con fuerza en este lenguaje, el de la música, que opera como una especie de hilo conductor entre los otros lenguajes empleados en escena, como la iluminación, la actuación, el gesto corporal, etc.

Desde *Una mañanita partí* hasta *Vuelas y vuelos*,<sup>10</sup> su último espectáculo estrenado en 2022, se podría afirmar que el segmento de público de cero a seis años se ha ido modificando, pues ha existido un claro giro hacia temáticas más ligadas a problemas existenciales y filosóficos, con gran probabilidad, entre otros factores, debido al estallido social y a la pandemia que atravesó el país, casi en forma simultánea y que ocasionó el replanteamiento de muchas formas de estar en el mundo, que dábamos por sentadas y que, de pronto, se vieron remecidas desde sus bases más profundas.

Lo que se mantiene, desde los inicios del trabajo del Teatro de Ocasión, es el tratamiento de materiales sencillos, como cuerdas, cartones o trozos de tela, que se pueden convertir en mil cosas, vistos en escena, el empleo de la música ejecutada y cantada en vivo, el uso cuidadoso y eficiente de la palabra dicha en escena, y una propuesta corporal cuidada, sensible y eficiente, en tanto comunica a las audiencias de manera precisa los propósitos de cada escena en sus espectáculos, sin necesidad de ser explícita, en el sentido tradicional del término. Asimismo, la estructura de sus propuestas la mayoría de las veces se sustenta en fragmentos no lineales, los cuales sugieren situaciones puntuales y, no obstante, se encuentran muy ligados entre sí, por lo que es fundamental el trabajo de cocreación de quienes se encuentran entre el público, que son quienes completan las múltiples capas de significado de las obras.

Por otra parte, al haber ido delineando una búsqueda que interpela a variados grupos generacionales, es posible aventurar la hipótesis de que el Teatro de Ocasión ha puesto en el foco de su interés a seres humanos de cero a seis años, pero sin descuidar en absoluto el potencial sensible que ofrece cada una de las biografías de quienes llevan a los espectáculos a esas niñas y a esos niños.

<sup>10</sup> Publicada en *Conjunto* n. 204, jul.-sept. 2022, pp. 65-68.

Ello, porque su manera de trabajar con las emociones que cada persona, independientemente de su edad, atraviesa en su vida es una muy respetuosa, pero, a la vez, acertada.

En cuanto al trabajo asociativo, el Teatro de Ocasión ha encontrado en Teloncillo Teatro una contraparte muy especial y, desde la lógica en general poco asociativa que impera en el país, constituye una excepción que es preciso destacar. El tejido de los afectos es visible en la manera de operar de cada una y cada uno de sus integrantes y eso distingue su quehacer, entre el de muchos grupos, que se unen y se desunen, condicionados por las circunstancias y las urgencias vitales de cada una de las personas que los componen.

## LA VINCULACIÓN DESDE LOS LAZOS FAMILIARES Y EL IMPULSO RECIBIDO EN BARCELONA

Amnia<sup>11</sup> nació desde el contacto directo y fortuito, en Barcelona, con el trabajo de Carlos Laredo, director de la compañía La casa incierta, enfocada en la primerísima infancia. Desde el momento en que Natalie Sève, directora de Amnia, vio esa manera de comprender de manera compleja y profunda el mundo de las infancias, decidió que quería indagar en ese ámbito, pues, desde niña, había sentido gran incomodidad por la manera en que se trataba a las niñas y a los niños, pensando en que su universo era

<sup>11</sup> Amnia publica en: <http://www.amnialab.com/>

*Vuelas y vuelos*, Teatro de Ocasión. Foto: Cristian Soto







Vuelo de luz, Amnia. Foto: Natalie Sève

sencillo y fácilmente reductible a clichés, lo cual se podía ver en los colores, las vestimentas, los juegos, las celebraciones de cumpleaños, incluso y en todo lo que estaba dirigido a gustarle a ese grupo etario, siempre desde la óptica adulta, que, en su opinión, todo lo simplificaba, por no poder o no querer entender la complejidad de las visiones diversas con que cada niña o niño vive su infancia. El descubrimiento del trabajo de La casa incierta le abrió una ventana para atreverse a experimentar, en un campo en que, hasta ese momento, no se había aventurado.

Al inicio, trabajó con su hermana actriz, Paulette y, conforme fue madurando su enfoque, con su hermano actor, Christian. Durante todo el tiempo de búsqueda, fue dándose cuenta de que lo que ellos creaban era algo más cercano a poemas visuales, que a obras de teatro propiamente tales. Ello, porque el trabajo con elementos muy depurados y neutros, donde la iluminación, las figuras provenientes de la geometría y las sonoridades fueron entregando las pistas hacia las conexiones que establecían las guaguas con estos elementos. Asimismo, el énfasis en generar presentaciones, todas muy sobrias y no en crear representaciones, desde un punto de vista obvio o demasiado convencional, fue desembocando en propiciar algo así como un útero expandido, donde cobijar a un público cuyo cerebro se encuentra en plena etapa de formación y, al mismo tiempo, en resguardar ese habitar amniótico mediante la experiencia teatral.

El primer estreno se llamó *El jardín del origen* y ocurrió en 2011 y, como en colegios y jardines infantiles comenzaron a contratar la obra, los integrantes de Amnia fueron dándose cuenta de la distancia que había entre la Educación Parvularia y las artes, pues sentían que todo ocurría de acuerdo a la lógica de la mesa del pellejo, como una gran metáfora. Así se le llama en el país a la mesa a la que se sientan las niñas y los niños, separados de los adultos y la alusión al pellejo se debe a que se presupone que los adultos son quienes reciben la mejor parte de la comida y que lo que llega a la mesa de los niños no es precisamente lo más sabroso ni lo más abundante. El trabajo de Amnia es más cercano a la performance y a la danza contemporánea que a un tipo de teatro para las infancias. Sus integrantes comenzaron a compartir las experiencias que habían tenido como artistas con las educadoras,

luego idearon cursos, hasta notar que era importante generar un Diplomado en Educación Creativa, orientado a experiencias musicales, sensoriales, sonoras y visuales. Poco a poco, empezaron a acompañar proyectos que surgían al alero del mismo Diplomado.

No tardaron en llegar las alianzas y las colaboraciones. En Chile, como consecuencia del trabajo en el Diplomado, se formó el grupo Las Cabras, con Daniela Pizarro a la cabeza y con el foco puesto en la danza. Diego Vargas dirige La casita, mientras cursa un programa de doctorado en la Universidad Católica y Gabriel Silva fundó la comunidad educativa Círculo Remolino. En México, al alero de la compañía Dulce de leche, surgió la obra *El viaje del río*, como consecuencia de los cursos que Amnia dictó en soporte virtual, durante la pandemia. Hay grupos que se han formado en Bolivia, Argentina y Perú y con los cuales han forjado nexos muy firmes.

Se podría decir que el trabajo de Amnia con patrones geométricos ayuda a bucear en las profundidades de la psiquis humana. La geometría sagrada contribuye a reforzar la premisa de que el arte no está concebido para dar explicaciones, como afirma Natalie Sève y que, al activarse sus dispositivos, es posible leer lo que cada ser humano porta dentro de sí mismo. El trabajo de Amnia apela al lenguaje no hablado, transmitido a través del cuerpo de quienes se encuentran en el escenario y tiene como base los cuatro elementos (agua, fuego, tierra y aire), a los que se les suma el éter, que simboliza el amor y el espíritu. El poliedro regular, a su vez, simboliza la relación con los elementos de la naturaleza y los elementos sólidos platónicos operan como conceptos que permiten diferentes lecturas y diversas capas de construcción, tanto para la primera infancia, como para un público intergeneracional.

Al decir de Natalie Sève, la formación que cautela la preservación de la imaginación es posible gracias a una conjunción silenciosa entre cofradías concertadas, compuestas por adultos e infancias rebeldes y, a causa del profundo compromiso que Amnia siente con las infancias, se ha propuesto facilitar el apoyo recíproco entre los agentes formadores, dado que las infancias viven en un presente absoluto y suelen estar expuestas al rapto de la imaginación, en el patrón educativo tradicional que impera en Chile.



## LA INSPIRACIÓN ESCANDINAVA

En esta vertiente, el sonido, la luz y la corporalidad son ejes estructuradores de una propuesta basada en tomar muy en cuenta la fase anterior al desarrollo y al empleo del habla en los seres humanos.

En Chile, se suele considerar que el sistema educativo de países como Finlandia, por ejemplo, es digno de alabanza, por entregarle al sujeto herramientas para estructurar y canalizar su propio aprendizaje y enfatizar la invitación a experimentar en la naturaleza, algo prácticamente inexistente en los programas obligatorios de formación, que la mayoría de las y los escolares chilenos deben padecer y aprobar, durante sus primeros años de escolarización.

Cuando Layla Raña, actriz y directora de Aranwa,<sup>12</sup> vio el trabajo que en Noruega se hacía para atraer a las guaguas a las salas de teatro, comprendió que deseaba indagar en ese ámbito. Desde el inicio de su trabajo, ella ha gestionado recursos para llevar a efecto sus propuestas escénicas, con un espíritu creativo y empresarial admirable. Si pensamos en que, tal como se ha afirmado más arriba, en el país, los fondos existentes para la creación artística son concursables anualmente y que eso implica que no existe garantía alguna de continuidad, la forma de trabajo que Layla ha privilegiado se ha basado en apostar por viajar a festivales y congresos determinados, a conocer diferentes maneras de entender este tipo de teatro e intentar generar alianzas con algunos grupos que han llamado su atención.

De acuerdo a su testimonio, comenzó a experimentar en torno a conceptos ligados a la etapa previa a la adquisición del habla en las niñas y niños y descubrió que las posibilidades que ofrecía esa investigación eran infinitas. En sus obras, casi no hay palabras habladas, los objetos pueden simbolizar diferentes cosas e invitan a darle alas a la imaginación de quienes presencian los espectáculos, que duran alrededor de treinta minutos como máximo y están concebidos desde el respeto por los códigos que les son conocidos o familiares a las guaguas y a las niñas y los niños pequeños que componen el público. En cuanto a tomarse en serio la

premisa de que esos seres ya traen información genética y tienen memoria de sus propias experiencias y sensaciones, durante el tiempo que han pasado en el vientre materno, existe plena coincidencia entre los enfoques de Aranwa y las demás compañías cuyo trabajo se aborda en estas páginas; es decir, Amnia y Teatro de Ocasión.

En lo relativo al trabajo específico de investigación, en pos de la búsqueda de una estética y una poética determinadas, pero también de mecanismos de gestión para la

creación artística, en el caso de Layla Raña, el haber podido conocer en Sudáfrica en 2017 el trabajo de una gran variedad de artistas de todo el mundo, dedicados profesionalmente a este segmento de público de cero a seis años, durante el Congreso Mundial de ASSITEJ en Ciudad del Cabo, constituyó un hito en la internacionalización de su propio trabajo artístico. Ya desde el inicio del mismo, se había preocupado de idear maneras de vinculación con organismos dedicados a la formación de educadoras y educadores para la primera

infancia en el país y había generado una metodología de trabajo que consistía en probar primero sus propuestas en jardines infantiles y guarderías, antes de presentarlas como estrenos.

En una primera etapa, su trabajo fue dándose a conocer en diferentes lugares de la América Latina y hubo en particular una gira por el norte de Chile, que la conmovió mucho, por el impacto que experimentaba el público infantil de esa región, al ver los trabajos de Aranwa.

*Cyclo, Aranwa.* Foto: Marco González - NGA



<sup>12</sup> La Compañía Aranwa tiene su página en [facebook](https://www.facebook.com/cia.aranwa) y publica también en [instagram](https://www.instagram.com/cia.aranwa): [www.aranwa.cl](http://www.aranwa.cl) <https://www.facebook.com/cia.aranwa>



Además, fue estremecedor comprobar, sin intermediación alguna, que el día a día que muchas de las infancias de Iquique y de la región de Arica y Parinacota viven a diario, en un territorio donde se respiran metales pesados en vastas superficies habitadas por poblaciones vulnerables, es definitivamente muy diferente al de quienes viven en sectores privilegiados de la capital del país.

Asimismo, desde que inició la búsqueda creativa con su grupo, fue notando que, aunque de modo incipiente, con el correr del tiempo comenzaban a surgir ciertas políticas públicas que se enfocaban en la protección de los derechos de las infancias, como sucedió con la creación del organismo llamado Defensoría de los Derechos de la Niñez, cuya etapa anterior a su reconocimiento legal se puede situar en 2015 y que es una corporación de derecho público, autónoma de otros organismos del Estado; es decir, a nivel macrosocial, parecía existir una preocupación cada vez mayor por un grupo de la sociedad hasta ese momento no especificado como un grupo aparte al de quienes velaban por su desarrollo integral. A pesar de la existencia de la Declaración de los Derechos del Niño, suscrita por las Naciones Unidas en 1959, en nuestro país, la educación formal ha sido adultocéntrica durante décadas y ha visto a las infancias como un estado de tránsito hacia la adultez, no necesariamente como lo que es, un estado presente, con toda la riqueza, las complejidades y las necesidades urgentes que encierra e implica ese presente. Se ha insistido en educar con una mirada de futuro, enfatizando la necesidad de llegar a ser y no respetando lo que cada ser humano es, en la edad que sea que tenga.

En cuanto a los trabajos artísticos que Aranwa ha llevado a efecto, existen premisas básicas que los unen, como la ausencia de la palabra hablada o su empleo muy

acotado, pero sí la existencia de sonoridades que inspiran e invitan a las asociaciones que cada espectador(a) vaya encontrando, de acuerdo a su propio mundo sensorial, de manera de estimular los sentidos del tacto, la vista y el sonido. Es central la comunicación desde la corporalidad de quienes se encuentran en escena, quienes, por lo demás, no trabajan desde la creación de personajes en el sentido convencional, sino que se instalan ahí como una proyección de quienes están presenciando el espectáculo: se trata de cuestionar las fronteras entre actores y espectadores e invitar también a una experiencia colectiva, a una atmósfera de ritual compartido, con elementos muy simples, que alimentan la imaginación, sin condicionarla.

La invitación de Aranwa es a jugar en colectivo y, en ese sentido, los adultos que llevan a las niñas y niños a sus espectáculos forman parte de esa invitación, dado que, al tratar muy en serio al público, esas personas adultas sacan a los niños y a las niñas que llevan dentro. Si no se infantiliza, en el sentido negativo del término, a las infancias y si se abordan los trabajos con rigor y seriedad, es posible abandonar la modalidad de la animación, tan difundida en el siglo XX y que, en el siglo XXI quedó más bien circunscrita a formatos en los cuales se aplica un modelo basado en agotar a las personas invitadas; es decir, un modelo que presupone que el juego es la descarga de energía y no necesariamente la creación propia de un estado gozoso y compartido con pares.

Si bien Aranwa ha ido mutando, desde su primera obra, *En bañador*, estrenada en 2011, hasta la fecha, en cuanto a sus integrantes, Layla Raña considera que la compañía ha operado como un semillero para nuevos grupos y, a la vez, ha ido canalizando las inquietudes de quienes se han ido incorporando en diferentes momentos de su quehacer

artístico. En cuanto a las alianzas y las complicidades que ha podido generar en el país, ella menciona muy en especial el respaldo de Andrea Pérez de Castro, de Famfest; en su momento, el de Pamela López, en GAM y, muy en especial, el de una cara muy poco visible, durante años a cargo de la programación del Centro de Extensión de la Universidad Católica, Carla Montecino Malky.

## CONCLUSIONES

A raíz de lo expuesto en estas páginas, queda en evidencia el notorio cambio de paradigma que significó la irrupción de grupos expresamente dedicados al trabajo enfocado en la primerísima infancia, en la capital chilena, inspirados por el contacto con grupos del norte y del sur de Europa, donde el foco en las infancias, no sólo como públicos consumidores, sino como sujetos de derecho, existe desde hace mucho más tiempo que en nuestro país.

En épocas en que, a pesar de las resistencias históricas que habían experimentado antes, las diversas variantes de los feminismos se han instalado como una posibilidad de revisión crítica de las relaciones de poder en las distintas esferas de las sociedades del mundo (occidental, al menos), el cambio de eje al que aludo en estas páginas me parece digno de destacarse, como una mirada que se encuentra en sintonía con estos movimientos feministas que, desde hace muchas décadas, han insistido en la imperiosa necesidad de revisar los cánones de aquellos comportamientos establecidos hasta hace muy poco como incuestionables, intocables e inamovibles.

Entre otras razones, siguiendo los enfoques de Rita Segato,<sup>13</sup> el hecho de formar parte de una nación colo-

nizada, como muchas otras de la América Latina, donde sus habitantes originarios, sin duda, ya traían marcado a fuego el mito de la supremacía patriarcal, antes de ser colonizados, pues, de lo contrario, no habrían asumido comportamientos opresores hacia sus mujeres y hacia las infancias de sus propias culturas, ha determinado que ese ideario de poder asimétrico haya descuidado durante demasiado tiempo la preocupación por los seres más desprotegidos en la pirámide del ejercicio del poder: las niñas y los niños.

La nación mestiza que somos ha tardado demasiado en revisar sus parámetros de convivencia social: es hora de re-mirar los códigos de esa convivencia. Una de las alternativas para hacerlo es a través de las metodologías de trabajo y de las propuestas escénicas de cada uno de los grupos abordados.

Por último, espero que este artículo, construido a partir de numerosas entrevistas personales efectuadas por mí y, por supuesto, del conocimiento directo del trabajo de las compañías en él mencionadas, contribuya a la visibilización del valioso aporte del denominado teatro familiar a nuestra escena teatral y a dar cuenta de la alta calidad artística de sus propuestas.

Asimismo, debe haber quedado claro que nuestras estructuras de fomento a la creación no son susceptibles de ser comparadas con las de países que llevan décadas subvencionando a sus artistas de diferentes maneras, con lo cual insistir en la necesidad de desarrollar políticas culturales a corto, mediano y largo plazo, más allá de la política existente de financiamiento ocasional, mediante fondos concursables, constituye un deber ético. ❏

<sup>13</sup> Rita Segato: *Contra-pedagogías de la crueldad*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2018, p. 56, en especial.





Fotos de La Pichintún: cortesía Elio Frugone Piña. Fototeatro



# PREGUNTAS PEQUEÑITAS AL MUNDO DE LO GIGANTE.

PENSANDO LO QUE MUEVE A LA PICHINTÚN, DEDICADA A IMAGINAR  
LO QUE NO SE SABE A CIENCIA CIERTA

De niña viví en una ciudad al sur del mundo donde el mapudungún, lengua de la “gente de la tierra”, mapuche, hacía una mezcla exquisita con ese español que nos hace comunicarnos por acá. En el cruce surgían palabras que se integraban al habla de manera natural sin necesidad de traducción como “pichintún” que quiere decir “un pedazo pequeño”. Cuando era más bajita que ahora, nunca pensé que este vocablo se convertiría en el nombre de un montaje de teatro callejero que escribí y dirigí. Menos se me ocurrió en ese entonces que algún día crearía una obra llamada así, para que les pequeñites se preguntaran lo gigante y lo chiquitito de la existencia. Tampoco imaginé que la cosmovisión de los parajes sureños de mi infancia me llevarían volando de vuelta a ellos para cuestionar la mirada antropocéntrica de la vida en la tierra. Esa que olvida que la antigüedad de la humanidad es diminuta comparada con las existencias previas.

» Mariana Muñoz Griffith



¿POR QUÉ LA OBRA? ¿POR QUÉ LA CALLE?

Hace unos buenos años atrás, me inicié como directora y dramaturga de espectáculos callejeros,<sup>1</sup> encomendados por la Fundación Teatro a Mil para quien mi práctica se asocia principalmente a ese quehacer. Es probable que esta vinculación se deba a mi marcadora experiencia como actriz en la compañía Gran Circo Teatro, dirigida por el maestro Andrés Pérez Araya, director, dramaturgo y actor, figura fundamental del teatro chileno.<sup>2</sup> Es a este artista a quien en este país se le debe la develación de su cultura popular y la irrupción de esta en el la escena del espacio público.

<sup>1</sup> El pasacalle *Reinas de la calle*, el pasacalle y montaje callejero frontal *La Pichintún* y la experiencia teatral de participación ciudadana *La Moneda Chiquitita*.

<sup>2</sup> En 1999 Andrés Pérez Araya me invitó a ser parte del Gran Circo Teatro cuando aún cursaba el último año de formación académica para obtener mi licenciatura en artes con mención en actuación teatral en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Con ellos conformé el elenco de *Nemesio Pela'o, ¿Qué es lo que te ha pasado?*, de Cristián Soto, *La Negra Ester*, de Roberto Parra y Andrés Pérez Araya y *Visitando al Principito*, adaptación de Pérez en base a *El Principito* de Antoine de Saint-Exupéry.



Es posible identificar que su cariño hacia estos universos se inaugura en su constitución como principal exponente del teatro callejero. Género desarrollado en plena dictadura militar que se transformaría en una fundamental trinchera artística de resistencia y denuncia ante las atrocidades que perpetraba el régimen contra la población. Se ha dicho por ahí que la escuela de los escenarios de la calle, tal vez la “más verdadera para el actor”, fue la que “le entregó las herramientas y los principios de base con los cuales estructuraría su futuro y prometedor trabajo”.<sup>3</sup>

Durante mi paso por esa compañía, integré entre otras, la creación de *Visitando al Principito* (2000), adaptación para teatro de calle del emblemático libro de Antoine de Saint-Exupéry.<sup>4</sup> Este montaje dedicado naturalmente a la niñez debido a su contenido, fue confeccionado en la intuitiva conciencia de su realización dentro del contexto de la instalación definitiva de la “democracia” en Chile. A propósito de esto, lo callejero del teatro adquiriría un nuevo sentido respecto del que había hecho Pérez durante la dictadura. Retrospectivamente, observo esta determinante bajo la pregunta que ha conducido mi interés por este tipo de teatro que guarda relación con el porqué de su ejercicio sobre el territorio del cemento y bajo las ventoleras del cielo. Ese que se escapa de las paredes de concreto que encierran a los escenarios. No reconocí este cuestionamiento entonces, probablemente porque la metodología de trabajo de Andrés se basaba en el abandono del control racional para acceder a los misterios de la emoción y la sabiduría del cuerpo-alma.

A propósito de lo anterior, un día en que improvisábamos una escena, no recuerdo cuál, tal vez aquella en la que el principito aterriza en el planeta de un rey segado por el poder, nuestro director detuvo el ensayo para proponernos algo muy distinto: Cambiar el eje de la composición mediante la pregunta acerca de la dedicatoria con que Saint-Exupéry presenta su libro. Esta era:

<sup>3</sup> Horacio Videla: “De la calle al cielo: Andrés Pérez”, *Apuntes* n. 122, 2002, p. 29.

<sup>4</sup> Antoine de Saint-Exupéry: *El Principito*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1951.

#### “A LEON WERTH

Pido perdón a los niños por haber dedicado este libro a una persona mayor. Tengo una seria excusa: esta persona mayor es el mejor amigo que tengo en el mundo. Pero tengo otra excusa: esta persona mayor es capaz de comprenderlo todo, hasta los libros para niños. Tengo una tercera excusa todavía: esta persona mayor vive en Francia, donde pasa hambre y frío. Tiene por consiguiente, una gran necesidad de ser consolada. Si no fueran suficientes todas estas razones, quiero entonces dedicar este libro al niño que fue hace tiempo esta persona mayor. Todas las personas mayores antes han sido niños. (Pero pocas de ellas lo recuerdan). Corrijo, por consiguiente, mi dedicatoria: A León Werth, cuando era niño”.



Entonces el proceso adquirió un giro insospechado que germinó el desarrollo de un punto de vista político contundente, el del cuestionamiento de los niños de las lógicas adultas decantadas en el absurdo fenómeno de la guerra. Llegamos a esta sustancia tras nuestra opción de destacar el hecho de que el texto fue escrito en 1943, en plena Segunda Guerra Mundial, dato que nos llevó inevitablemente a Chile y a su traumática historia reciente. Producto de este cruce es que quién sabe cómo, el juego de la improvisación nos llevó a entonar “Lili Marlen” (1937), canción alemana que se convirtió en una popular marcha militar que aleonaba a las tropas. Sincrónicamente la cita a este tema musical resulta ser uno de las preferidas del dictador Augusto Pinochet, dato que evidencia su adhesión a la ideología de extrema derecha del régimen nazi.

Nos agarramos entonces de esta coincidencia para cristalizar un punto de vista político rotundo que se tejió en un “pichintún” de obra que nos hizo hablar de la niñez consciente de la humanidad en tiempos críticos. Pero, ¿qué contexto humano no lo es?

Así es como la invitación a la pregunta que nos hizo Andrés dio pistas para responder una siguiente interrogante: la de por qué hacer esta puesta en escena en un momento histórico concreto y en un país tan triste por la injusticia que ha determinado su dolorosa historia. Digo esto recordando la desafortunada frase “Haremos justicia en la medida de lo posible”, pronunciada por Patricio Aylwin al asumir el primer gobierno democrático tras la dictadura, en referencia al atropello a los Derechos Humanos en ella acontecidos. En eso estábamos cuando creamos *Visitando El Principito* por lo que el ejercicio de pensar la niñez dentro de la crisis, develó la aún vigente necesidad de la acción de denunciar. Y de hacerlo en la calle, al igual que se hizo en los tiempos de la represión porque esta seguía latente adquiriendo ahora formas metafóricas. Esto no es de extrañar porque más allá de la agencia política del teatro callejero que Pérez hizo en dictadura, “su trabajo superaba con creces lo netamente político, lo coyuntural, lo panfletario, orquestándose como un discurso sólido, siempre ligado a la poética teatral”.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Horacio Videla: *Ob. cit.*, p. 31.







## ¿POR QUÉ LA PICHINTÚN? ¿POR QUÉ LA PICHINTÚN EN LA CALLE?

Continúo mi reflexión ahora puesta en el presente de mi práctica desde la perspectiva del rubro de la dirección. Y me detengo a pensar cómo es que hoy sigo encontrando el sentido al quehacer teatral en la calle, pregunta que inmediatamente me respondo: ¡Preguntándome constantemente! Luego, en el caso específico de *La Pichintún*, quise ser coherente con esa respuesta vinculando el ejercicio de preguntar con la formulación de una propuesta de dirección. Así es como opté por escribir una dramaturgia que guardara las mismas coordenadas. Y así fue que esto fue ocurriendo:

En 2019, la Fundación Teatro a Mil me invitó a imaginar un espectáculo de calle para niños, que contara una historia mediante la presencia material de un animal gigante en formato de marioneta. Para esta convocatoria se me proponía observar el trabajo en torno a la gran escala desarrollado por distintas compañías de teatro de calle internacionales.<sup>6</sup> En especial la emblemática compañía francesa Royal de Luxe. Cabe mencionar que esta agrupación había constituido un tremendo hito ciudadano producido por el Festival Santiago a Mil al traer en 2007, *La Pequeña Gigante*, que generó un antes y un después en términos de producción de espectáculos callejeros masivos en el país.<sup>7</sup>

Según este referente, la pregunta acerca del porqué de *La Pichintún* y su vida en las calles guarda relación con mi análisis acerca del antecedente que da vida a las marionetas gigantes creadas por la agrupación francesa. Y es que estas son inspiradas por *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, libro en el que se cuentan las peripecias de un hombre al que se le considera un gigante tras llegar a un país cuyos habitantes miden doce veces menos que él. Consciente de la original idea que da sentido a estos montajes de gran escala, el primer desafío que me planteé fue el de generar una propuesta particular cuya conceptualización

se diferenciara y fuera consciente del territorio en el que se iba a concebir. Ante esto me pregunté el porqué de agrandar un personaje hasta hacerlo enorme y para qué hacerlo cuando ya la referencia a Gulliver era magistral. En respuesta a esto opté por realizar el ejercicio inverso y me dediqué a buscar un personaje que en la realidad ya fuera inmenso. Era obvio: ¡Un dinosaurio!

Lo primero que hice tras este hallazgo fue sumergirme en el mundo de la paleontología. No llevaba más que una pseudopregunta inicial cuando me enteré de que uno de los dinosaurios más grandes encontrados en el mundo era el Argentinosaurio. Gigante cuyos vestigios fueron hallados en la Patagonia argentina, en un pedazo terrestre que hace millones de años atrás bien podría haber estado fundido con el que hoy ocupa Chile. ¡Ahí estaba la respuesta! La marioneta sería un Argentinosaurio. Esta idea fue aceptada con mucho entusiasmo por Carmen Romero, directora general de la Fundación Teatro a Mil y a inventar a ese dinosaurio nos pusimos manos a la obra.

Coherente con el referente de la Royal Deluxe, existía el hecho de que en Chile se había asentado Harold Guidolin,<sup>8</sup> uno de los artesanos y técnicos de *La Pequeña Gigante*. Fue a él a quien se convocó para crear, diseñar y construir a nuestra marioneta. El equipo artístico básico se constituyó entonces por él, Pablo Sepúlveda, actor chileno, constructor, músico y teatrero de calle, quien asumiría el rol de la jefatura técnica, y yo en la dirección general y dramaturgia. Al principio del trabajo sólo barajamos coordenadas gruesas del proyecto. Hablamos de realización técnica, materiales y mecanismos de manipulación. Pero no sabíamos qué historia contaría este dinosaurio, por ende tampoco era posible responder por qué hacer esta obra y la razón de hacerla en la calle. Existían varias posibilidades pero faltaba descubrir algo más fundamental –¿Cuál era su poesía?–, pregunta que hizo Harold en referencia a los ejes de creación que había aprendido a rastrear junto a la compañía francesa.

<sup>6</sup> También se proponía la observación del trabajo de Sarruga producciones dirigida por el catalán Pakito Gutiérrez, experto en teatro de calle, que constantemente participa de este festival con sus espectáculos pasacalles de figuras enormes.

<sup>7</sup> <https://teatroamil.cl/catalogo-obras/la-pichintun/>

<sup>8</sup> Harold Guidolin actualmente está a cargo de la jefatura técnica de *Bull* nuevo espectáculo de Royal de Luxe, que cuenta la historia de un bulldog gigante inspirado en el perro que acompañaba a Winston Churchill.



La búsqueda por la poesía fue entonces lo que trazó el camino en adelante para crear La Pichintún, una dinosauria que quise que fuera mujer no sé bien por qué. Un personaje que finalmente terminó siendo una cría, de tamaño mucho menor al de una argentinosauria adulta cuyas dimensiones aproximadas son de treinta metros de largo por dieciséis de alto. La razón de esta disminución de tamaño guardó relación con determinantes de diseño que conllevaría problemas de producción que harían el proyecto irrealizable. Sin embargo y paradójicamente, esta determinante nos hizo encontrar la poesía en la ternura de lo pequeño. Y esta guía hizo que la dinosauria fuese una niña que andaba en búsqueda de su mamá (aquella marioneta enorme que no pudimos hacer), extinguida por razones hasta ahora inexplicables. ¿Habrá sido porque era muy grande y ya en la tierra no cabía más que un pichintún de seres con cuerpos más chicos? No lo sabemos y tampoco sabemos si es que las crías medían diez metros de largo y seis de alto como terminó siendo el porte de nuestra marioneta. A partir de estas consideraciones es que escribí un argumento que se reseña de la siguiente manera:

*La Pichintún*, una dinosauria niña descubierta hace muy poco en el sur de Chile, revive misteriosamente para exigir ser protegida por quienes la han descubierto. Lo hace gracias a un apasionado trabajo científico llevado a cabo por la doctora en paleontología, Vania Díaz, quien junto a su equipo de investigación trabaja incansablemente para responder cómo era la vida en la tierra hace millones de años atrás. *La Pichintún* al volver a respirar, buscará vestigios de los suyos por las calles del Chile actual, al mismo tiempo en que exigirá ser protegida para no volver a desaparecer como lo hicieron los dinosaurios nadie sabe bien por qué. Es así como –una gigante marioneta de una titanosauria chilena, que es capaz de llevar a Vania Díaz en su lomo– viajará por las calles de distintas ciudades del país interactuando con los transeúntes y la arquitectura urbana al tiempo que enseñará acerca de la ciencia de la paleontología al encontrarse con fósiles enormes de sus antepasados. Con esta aventura entonces nos podrá explicar, el porqué de la extinción de distintas formas de vida ocurrida en la tierra en contextos de



transformación brutal. *La Pichintún*, cuyo nombre viene del mapudungún Pichi, que paradójicamente quiere decir pequeña, nos invita a volver a observarnos como especie en relación con la naturaleza, y a preguntarnos: ¿hacia dónde vamos nosotros?<sup>9</sup>

El hecho de darnos la licencia de suponer a nuestro antojo la medida real de una cría de dinosaurio me dio permiso para encontrar el paso del argumento a la dramaturgia ahuyentando los datos fidedignos. A partir de esto es que quise aventurarme a resolver preguntas sobre los dinosaurios que la ciencia de la paleontología no ha alcanzado a responder y que probablemente nunca logrará hacer. Según esta idea es que se me ocurrió pensar que podría considerarse al teatro como una ciencia

<sup>9</sup> <https://teatroamil.cl/catalogo-obras/la-pichintun/>

exquisitamente inexacta que podría responder sin responder lo que es imposible de comprobar. Y así contarlos cómo era la mirada de los dinosaurios, si les habría gustado comer apio con sal y limón o si es que cantaban, jugaban y bailaban. Si es que se tomaban de las colas para no perderse. Si es que los vivos extrañaban a los que iban desapareciendo. Si es que trataban de alcanzar la luna alzando sus patas delanteras o si se abrazaban. Y bajo esta imagería que al parecer quiere ser poesía, decidí escribir una dramaturgia articulada por infinitas interrogantes. Aquí va un “pichintún” de texto que lo demuestra:

**VANIA.** Aquí estás. Tengo tantas preguntas que hacerte. ¿Eras así? ¿Está bien armado el puzle de ti? ¿Realmente medías todos estos metros? ¿Viniste caminando sola hasta acá? ¿Alguna vez nadaste en el mar? ¿Qué hizo que tu corazón se detuviera? Bueno, sabemos que eres

hembra, tus partes nos lo cuentan. Eres chiquitita para ser tan gigante, por eso te imaginamos niña. Te imaginamos hija, parte de una familia, de una manada nómada. ¿Dónde se encuentran los tuyos? ¿Será que algún día podremos saberlo? Las piedras nos dieron la fortuna de encontrar partes de ti impresas para siempre desde hace millones de años. Fuiste tú quien decidió ser descubierta ¿Por qué ahora? ¿Por qué a nosotros? Sólo nos falta una pieza, un engranaje, una pregunta que responder y podremos imaginarte por completo. Eras la más pequeña entre los grandes. Un pedacito de existencia, un pichintún... (Silencio.) ¿Cuál era tu nombre? ... ¡Pichi! Te llamaremos... Pichi, Pichintún, pequeña en mapudungún. ¿Cómo eran tus ojos Pichi?

**PICHINTÚN.** Uaaaaaaaaaaaaa.<sup>10</sup>

Así es como mediante las preguntas, la dramaturgia propone un diálogo tramado entre la humanidad de la científica Vania Díaz, y la animalidad de La Pichintún. Una conversación que encuentra su contingencia en medio de una crisis ambiental de proporciones gigantescas provocada por los usos indiscriminados de la humanidad. Un intercambio de palabras y aullidos que para algunos pueden ser inentendibles. Esto me hace volver a la dedicatoria en la que Saint Exúpery dice que todas las personas mayores antes han sido niños pero que pocas lo recuerdan. Y pienso que los humanos antes fueron dinosaurios pero no se acuerdan. Me pregunto entonces si es que la desaparición de lo que alguna vez fuimos es lo que nos hace no entender, no querer entender, no poder responder y por tanto no poder soportar la acción interminable de las preguntas. Al parecer es por esto que en el teatro convoco constantemente a mi yo niña-animal sureña que al igual que La Pichintún, se resiste a ser de esos gigantes que olvidan la trinchera de lo pequeño. Esa que busca incansablemente por las calles de la tierra nueva, austral, aquello que se extinguió en la tierra del pasado. ❧

<sup>10</sup> Fragmento inédito del texto *La Pichintún* de mi autoría.



La presencia de discursos sexodisidentes en el teatro chileno contemporáneo da cuenta de una transformación cultural en los imaginarios sexuales del contexto actual. En este espacio escénico, los debates en torno al sexo, el género, las identidades no heterosexuales y la educación no sexista, han ido tomando cada vez más relevancia política durante la última década, debido a un cruce de imaginarios culturales contrahegemónicos que se expande desde los activismos feministas y de disidencia sexual contra el patriarcado y la hegemonía masculina. Y si bien la disidencia sexual como gesto ha estado presente desde las primeras protestas homosexuales en Chile desde 1973, su conceptualización discursiva comienza a circular políticamente desde los movimientos estudiantiles en 2005, como una forma de desmarcarse del integracionismo homosexual de la diversidad sexual al Estado neoliberal, que coincide con el cambio de siglo desde la despenalización de la sodomía en Chile en 1999. Irrumpe como espacio de intervención estratégica entre colectivos estudiantiles y activistas de disidencia sexual que se concentrarían en señalar las relaciones entre sexo y poder, construyéndose así una resistencia activa y creativa que continúa en el presente y que se sirve de múltiples prácticas culturales, políticas y estéticas contra la heteronormatividad.

Por discursos sexodisidentes nos referimos a debates, contenidos y estéticas que problematizan las sexualidades humanas interceptando críticamente el régimen político heterosexual como eje de la organización de la sexualidad. Enunciaciões críticas que interrumpen aquellos consensos de lo en común, problematizando nuevas alternativas sexuales que cuestionan la hegemonía sexual dominante.

Sin embargo, la escasa presencia teórica-crítica sobre la disidencia sexual en los estudios teatrales en Chile, nos hace suponer que la matriz heteronormativa se impone epistemológicamente en los discursos culturales. Y ante un complejo contexto sociopolítico de disputas ideológicas entre el patriarcado y la supremacía masculina por un lado y los feminismos y activismos de disidencia sexual por otro, urge reflexionar críticamente sobre las representaciones de sexo y género en las producciones teatrales actuales, con el fin de interceptar los consensos y disensos que el teatro reproduce culturalmente.

» Ernes Orellana G.



## TORCIENDO IMAGINARIOS: DISIDENCIAS SEXUALES EXPANDIDAS EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO DE SANTIAGO DE CHILE



Yeguas Seltas, de Teatro SUR. Foto: Kristina Saavedra





*Cuerpos para odiar.* Foto: Maca Rodríguez



*El Dylan.* Foto cedida por la Compañía

Las hegemonías culturales producen sentidos comunes que terminan naturalizando aquello que es parte de una construcción social y política. Y el teatro no está exento del régimen hegemónico de matriz heteronormativa que reproduce el discurso de sus hegemonías. Por ende, preguntarnos cómo se representan las producciones del sexo y el género en el teatro es un asunto ético. No hacerlo podría significar una naturalización del guion hegemónico heteronormativo y la reproducción de un efecto reaccionario ante las transformaciones culturales del presente, que modifican nuestras esferas y disposiciones de lo individual y lo en común. Se trata de reconocer las luchas de la emancipación del cuerpo, insistir en su carácter interseccional, alterar las fronteras disciplinares normativas del arte escénico, disputar los marcos de representación del poder, producir alternancias de lo sensible y constituir otros imaginarios culturales.

A partir de estas consideraciones, es interesante revisar cómo transversalmente se va tejiendo un modo de producir contenidos de disidencia sexual desde el teatro contemporáneo de Santiago de Chile, atravesado por las

pulsiones y transformaciones que impulsó el movimiento estudiantil, feminista y sexodisidente. Para ello, comentaré algunas producciones en las que trabajé y otras en que participé desde el público, pero que me dejaron huellas afectivas sexopolíticas que me interesa reconocer.

La producción teatral *Cuerpos para odiar* (2015), del colectivo Furia Barroka basada en el libro de poesía travesti de la activista trans Claudia Rodríguez, estrenada en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, y que reunía a un elenco de activistas transexuales, travestis, prostituxs y actrices feministas lesbianas y maricas,<sup>1</sup> y de la cual fui responsable desde la dirección, es considerada un gesto político relevante que vincula el teatro con la disidencia sexual, y de eso dan cuenta Mariairis Flores<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ver archivo *Cuerpos para Odiar/teatro* en: [www.ernestorellana.cl](http://www.ernestorellana.cl)

<sup>2</sup> Mariairis Flores L.: "Cuerpos para odiar: una trans-escena que nos acerca a lo posdramático", *Karpa* n. 9, 2016-17. <http://www.calstata.edu/al/karpa/mariairis-flores-l>

y Ezequiel Lozano<sup>3</sup> en dos artículos publicados en 2016, que analizan el performance, y reconocen la dimensión encarnada y antinormativa de las identidades que allí circulaban escénicamente, el contexto en el que se presentaba y su formato transeccional (concepto que utilicé para enunciarla). Protagonizada por Claudia Rodríguez, se construía una taberna travesti en plena escuela de teatro, para interrumpir la homogeneidad educacional del lugar, en donde se compartían deseos transexuales y escrituras travas entre delirantes escenas post-pornográficas, combinadas con archivos audiovisuales de la activista y artista bizarra Hija de Perra (a un año de su muerte por complicaciones derivadas del sida). El proceso creativo conjugó promiscuas perspectivas sexodisidentes, convocando a una cofradía de identidades y corporalidades desviadas entre creativxs y públicos asistentes, para fraternizar nuestros deseos y luchas. El performance ironizaba el teatro heterosexualizado, señalándole en su histórica escuela de formación profesional, que el teatro es un fenómeno ritual dionisiaco y encarnado que se disputa también desde la sexopolítica.

Un año más tarde en 2016, en un viejo galpón ya desaparecido de Santiago, un grupo de amigas travestis provenientes del performance, la danza y el diseño escénico

<sup>3</sup> Ezequiel Lozano: "'Cuerpos para odiar': sexopolíticas en combate", Libro de Actas III Coloquio Internacional Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis, Facultad de Ciencias Médicas – Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2016.

teatral se reunieron como el Colectivo de Locas, Putas y Brillantes, para imaginar un cabaret autobiográfico al que inauguraron como *Travesía travesti*. El performance, posicionado explícitamente por sus creadoras desde una perspectiva interseccional y anticlerical, cruzaba género, sexo, raza y clase, para dar cuenta de cómo las travestis latinoamericanas están atravesadas por la precarización de la vida y por múltiples violencias que el heteropatriarcado colonial impone sobre los cuerpos e identidades que considera "minoritarios".

En esa travesía se ritualizaban de forma íntima, actos de memoria y venganza por las violencias que reciben las personas trans, y se compartían situaciones sexoafectivas personales, revistiendo como construcción cultural lo femenino y señalando las huellas del travestismo sudaca en sus carnes. La obra tuvo varias temporadas, y tras su exitosa trayectoria escénica fue convertida en película protagonizada y dirigida por algunas de sus mismas integrantes como Amnesia Letal, Anastasia Benavente y Maracx Bastardx, y continúa presentándose por distintas pantallas del planeta mundo.



A partir de estas performances transescénicas realizadas y protagonizadas por maricas, lesbianas, transexuales y travestis disidentes sexuales que se toman los escenarios, impugnando al teatro representacional a considerar los debates de la disidencia sexual y sus éticas metodológicas, expresivas y expositivas, comienzan a proliferar progresivamente sobre los teatros capitalinos, en pleno contexto de intensos movimientos sociales, múltiples producciones teatrales que contienen e impulsan discursos y estéticas que emergen desde la disidencia sexual y toman distancia de las narrativas neutralizantes de la diversidad sexual.

Durante 2017, se estrena *El Dylan* bajo la escritura del dramaturgo homosexual Bosco Cayo, y dirección de Aliocha de la Sotta. El quinto montaje de la compañía La Mala Clase tensiona la educación sexual adultocéntrica y heterosexualizada. Plantea nociones en torno a una educación no sexista problematizando la representación de las disidencias sexuales transgéneros, al reconstruir los hechos de violencia que dieron origen al crimen de odio hacia la joven trans Dylan Vera, asesinada en Chile en 2015, quemada con un líquido ácido en el rostro y cuatro horas después acuchillada, a causa de lo cual murió desangrada en el lugar. La obra agitó reflexiones y contradicciones en un contexto de estudiantes y profesores, sobre la necesidad de una educación no sexista que supere la hegemonía heterocentrada al interior de la educación sexual en la escuela. Y marca distancia con otras producciones teatrales que han evidenciado las violencias hacia las comunidades LGBT+, pero sin producir en los modos estéticos posibilidades de transgresión a las normatividades que producen esas violencias.

El elenco construyó polifónicamente diferentes roles y gestos escénicos sexodisidentes, con los cuales transgredió los estereotipos de género subordinados a la identidad esencialista y construyó un lenguaje representacional coreográfico transgénero. Señala que el problema en esta obra trata sobre la constitución del género “femenino” bajo la matriz educacional de la heteronormatividad, parodiándola en sus violencias y subvirtiendo sus mandatos.



*EL ritmo de la noche*. Foto: @pablofattori

Durante 2018, la compañía La Niña Horrible, con dramaturgia de Carla Zúñiga y dirección de Javier Casanga, estrenó su último montaje *El amarillo sol de tus cabellos largos*. El relato giraba en torno a cómo una travesti de nombre “Alma”, con el apoyo de su comunidad travesti intentaba recuperar a su hijo y ejercer su maternidad, tras el arrebato del niño por su familia biológica con un marcado negacionismo sexista. Y en esta obra es “lo travesti” aquello que tuerce las líneas hegemónicas de sentido cultural del régimen político heterosexual. Es la maternidad subordinada a la esencialidad heteronormada lo que se discute. Y a diferencia de los anteriores trabajos de la compañía, en los cuales los conflictos dramáticos se disponen desde la identidad “mujer” cuestionando el patriarcado y eran representados por actores bajo recursos estéticos travestis que problematizan la categoría “femenino”, en esta nueva propuesta “lo travesti” asume el rol de identidad representada y serán sus historias las que sustentan el conflicto argumental y su disposición estética.

¿Qué hace que la compañía asuma esta vez la identidad travesti como el lugar de enunciación política? Una respuesta podría ser reconocer que la compañía desde sus inicios no dejó de problematizar el género femenino. Otra respuesta sería comprobar que en la insistencia y aprendizaje de la compañía en su problematización del género femenino, la llegada a “lo travesti” sería inevitable en tanto el travestismo logra materializar la variabilidad de la identidad.

Otra de las compañías que ha insistido en problematizar sexualidades disidentes, ha sido el colectivo La Comuna con algunas de sus propuestas. En ellas se cruzan la homosexualidad de sus integrantes, los archivos maricas, y la queerización en sus formatos escénicos. En su última propuesta *El ritmo de la noche* (2022), la compañía gira hacia la investigación de archivos homosexuales, principalmente introduciéndose en el club Fausto, primera *discotheque* abiertamente gay inaugurada durante la dictadura y que en 2019 celebró sus cuarenta años de existencia. Cómo fue que una disco homosexual abrió y permaneció intacta en los años más duros de la dictadura cívico-militar, fue una de las premisas que inauguró este proyecto.

La obra fue trabajada con base en testimonios entregados por personas que vivieron las noches santiaguinas durante la dictadura transitando por lugares de socialización homosexual y en las que se dan a entrever temas como el vínculo entre homosexualidad y clases sociales, la hipocresía homosexual militar, el armario cola, y la cultura popular del espectáculo homosexual durante la dictadura. Así nos invitan a comprender de manera oblicua de qué manera fueron sobreviviendo los homosexuales al terrorismo de Estado y contagiando sus deseos torcidos.





*Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas.* Foto: Paz Errázuriz

Junto a mi compañía Teatro SUR, he venido produciendo varios proyectos que vinculan teatro y disidencia sexual. Han sido mi mariconería y activismo sexodisidente los que me han impulsado a poner mi sexualidad y la de quienes me importan sobre los escenarios de forma creativa, política y colectiva. En el transcurso y evolución de estos años he buscado diversas articulaciones con activistas y formas de expresión escénica-estética a partir de imaginarios sexopolíticos de la disidencia sexual. Me interesa una perspectiva crítica que desmonta los ejes del dominio de una cultura heteronormalizada por sobre la imaginación cultural y artística teatral, en el deseo de un teatro que emancipe a los cuerpos y que haga estallar a la normalidad, incubando procesos de escritura y escenificación infectados por la disidencia sexual. Todos mis trabajos y sus reflexiones se encuentran en mi sitio web: [www.ernestorellana.cl](http://www.ernestorellana.cl). Sin embargo, a continuación me propongo sintetizar algunos impulsos sexodisidentes y continuar expandiendo deseos de un teatro invertido de lo anormal.

Durante 2019 estrenamos el performance-conferencia *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas*. El proyecto nació de un taller transescénico llamado “Torcer la escena: obscenidad y contrasexualidad”. El interés ha sido hacer transitar los lenguajes escénicos entre la ficción, la performatividad y lo real de los cuerpos que producen las “obras” variablemente, transgrediendo sus bordes y límites. En este proyecto participó un elenco explícitamente sexodisidente conformado por una actriz trabajadora sexual (Vesania), un actor transmasculino (Antonin Bernal), una actriz no binaria travesti (Ymar), un actor seropositivo (Matías Guzmán) y una fotógrafa modelo activista gorda contra la gordofobia (Rocío Hormazábal). La obra trazó un recorrido fragmentado entre escenas que combinan el testimonio, el performance, la teoría y el documento, alternando la deconstrucción de la producción performativa de las corporalidades e identidades que la constituyen, con reflexiones teóricas feministas, que señalan que el régimen político heterosexual totaliza, universaliza y materializa una forma del pensamiento dominante a través del lenguaje y la producción de la diferencia. La obra desde entonces no ha dejado de permanecer en cartelera, señalando una y otra vez que el pensamiento heterosexual se impone en nuestros lenguajes culturales cotidianos, pero que hay una disidencia sexual que diverge de sus normatividades.

Posteriormente y entre medio de la pandemia durante 2021, estrenamos el performance-audiovisual *La masculinidad no es propiedad de los hombres*. Es un proyecto de acción audiovisual transescénica que revisita el concepto de “masculinidad” desde cuerpos que encarnan masculinidades trans y maricas minoritarias y disidentes, poniendo en jaque a las masculinidades dominantes en donde la heterosexualidad se impone con violencias explícitas. Ese mismo año, versionamos el clásico *Los invasores* (1963) del fallecido dramaturgo nacional Egon Wolff. En la obra de nombre *Invasión* dirigida por mí, se conmemoraba el aniversario de dos años de la Revuelta Popular de octubre de 2019, y se planteaba una reactualización de la lucha de clases de la obra original, adaptándola escénicamente a un entramado crítico de representaciones sociales actuales, poniendo acento en las contradicciones de una burguesía patriarcal amparada en el proyecto neoliberal de los últimos cuarenta años, que se siente amenazada ante la potencia del avance de los feminismos y las disidencias sexuales. Tras su única temporada, la obra fue cancelada por los familiares del autor, quienes alegaron que nuestra versión contravenía el “mensaje” del texto original. La amenaza de las disidencias sexuales en el teatro puso las alarmas sobre los conservadores. Un año después, en 2022, y con el interés de celebrar los cien años del poeta homosexual marxista Pier Paolo Pasolini, asesinado en 1975 en un crimen político de odio sexual, creamos *Actos impuros*, rindiéndole un homenaje herético en el que se fusionaba su poesía con danza contemporánea, performance, cine y teatro. La obra recogía la sensibilidad promiscua del imaginario pasoliniano, al investigar un lenguaje escénico en el que el deseo homosexual disidente transgeneracional es el motor que moviliza la propuesta, alertando sobre el peligro de los punitivismos y las culturas de cancelación.

*Actos impuros.* Foto: Andrés Valenzuela





Recientemente en 2023, estrenamos *Yeguas sueltas* con dramaturgia y dirección mía, reuniendo a un elenco sexodisidente conformado por actrices transexuales, travestis y no binaries. La obra conmemora los cincuenta años de la primera protesta homosexual realizada en Chile un 22 de abril de 1973, protagonizada por homosexuales femeninos y travestis, en pleno contexto de la Unidad Popular de Salvador Allende y meses antes de la irrupción del golpe y la dictadura. Mediante un proceso creativo que vincula a las sobrevivientes de la época con activistas y artistas de las disidencias sexuales actuales, la obra propone un ejercicio de memoria política transhomosexual y transgeneracional para ampliar las narrativas de la conmemoración de los 50 años del golpe, preguntándose por las memorias sexuales inconclusas y en disputa. Una de sus protagonistas, la actriz y activista trans Lola Quezada, señala que una de las relevancias en la obra es su articulación entre artes y activismos. Y que si bien hemos avanzado en derechos para nuestras comunidades, hay reparaciones históricas pendientes, así como vidas trans que la cultura heterosexualizada insiste en querer borrar. Pero la resistencia trans está presente y es tentacular.

Durante la última década, los imaginarios sexodisidentes atraviesan constantemente la cartelera teatral en Chile, principalmente en Santiago. Emergen obras que surgen de subjetividades en movimiento y luchas que recogen en la totalidad de sus engranajes del montaje discursos sexodisidentes. Surgen puestas en las que aparecen específicos gestos de la disidencia sexual que interrumpen la heteronormalización de los relatos, como es el caso de la relevante obra *Paisajes para no colorear* (2018) de la reconocida compañía La Resentida bajo la dirección de Marco Layera y realizada con un elenco de adolescentes de entre trece y diecisiete años, para disentir de un sistema adulto-céntrico que violenta y domina la posibilidad de subvertir los mandatos patriarcales del género. También han aparecido nuevas voces en la dramaturgia local, como las de la escritora lesbiana Rae del Cerro, quien desde los activismos de disidencia sexual ha entrometido su lésbica lengua en formatos representacionales múltiples que transitan entre creaciones y talleres de escritura. Uno de sus textos, *Pam Berry*, fue incluido en la selección de la Muestra Nacional de Dramaturgia de 2022, con lo que se logró una importante visibilidad para su trabajo. Las obras de la compañía Teatro La Crisis, con dramaturgia de Tatiana Baeza y dirección de Evaluna Valdivieso, explícitamente plantean un teatro lesbo-feminista a través de sus propuestas *Las convocadas* y *Cuando se rompa el silencio*, en las que tematizan conflictos que rodean la visibilidad lésbica en el escenario cultural actual. Y obras que se posicionan desde la disidencia sexual, como *Volver al lugar donde asesinaron a mi madre* (2021) de la Cía Bestia Lúbrica, escrita por Carla Zúñiga y dirigida por la artista transdisciplinar Cheril Linett. O como la obra *La muerte que soñé* (2022) de la compañía La Lola Vieja, escrita por Rodrigo Mardones y dirigida por Valentina Dacarett.

Son múltiples las propuestas hoy en el teatro que se vinculan con imaginarios sexodisidentes, a veces confundiendo términos e intereses, pero lo relevante es que la disidencia sexual interrumpe la tradición sexual normativa en el teatro, contagiando a los escenarios de nuestras sexualidades torcidas encarnadas y pulsando otros imaginarios culturales posibles. ■



En un célebre pasaje de *Mano de obra* (2007), texto dramático de Alfredo Castro, Taira Court y Paola Giannini, basado en la novela homónima de Diamela Eltit, un trabajador (reponedor) de supermercado maldice su suerte:

Malheridos por los pescados y los vahos rotundos de los mariscos. Agotados y vencidos por la identificación prendida en el delantal. Ofendidos por el oprobio de exhibir nuestros nombres. Fatigados por el trabajo de mantener intactas nuestras sonrisas en los pasillos. Desplomados y humillados porque nadie se dirigía a nosotros como correspondía. Desolados ante la reiteración de preguntas idiotas, acostumbrados penosamente a que nos gritaran, que nos obligaran a disfrazarnos. Que nos vistieran de Viejo Pascuero en Navidad, de osos, de gorilas, de plantas, de loros, de pájaros locos los domingos. Que nos impusieran el deber de bailar cueca el 18, de bailar jota el 12 de octubre, que amenazaran con denunciarnos, que nos recortaran el sueldo, que nos llamaran a gritos por los altoparlantes, que nos ocuparan para cualquier trabajo sucio con los productos.<sup>1</sup>

### ESCALA INFRAHUMANA

Un par de veces, citamos este pasaje, cual alegoría, para describir las condiciones laborales que enfrentan los trabajadores de la cultura, en especial, los actores.<sup>2</sup> Literalmente, un campo cultural mercantilizado y desregulado que los sitúa más abajo de la línea que deslinda la vida animal de la humana: sobre sus espaldas caen los “pescados” que los hieren con sus cabezas cercenadas y, ante sus narices, hieden los “mariscos” descompuestos.

<sup>1</sup> Alfredo Castro, Taira Court y Paola Giannini: *Mano de obra/Diamela Eltit [adaptación para teatro]* Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2007, p. 32.

<sup>2</sup> Cristián Opazo, “Palabras claves para un debate público”, *Humanidades al límite: posiciones críticas en/contra de la universidad global*, editado por María Rosa Olivera-Williams y Cristián Opazo, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2022, p. 115.



Dentro de un supermercado clandestino,<sup>3</sup> la escena señala una escala de vida menos que humana. Las cadenas de frío, claves para el resguardo de la salud de los consumidores y los manipuladores de alimentos, ya se han roto, ya que los productos “hieden”. Pues bien, allí, donde la materia orgánica experimenta la putrefacción, los trabajadores deben cumplir con sus deberes: identificarse a través de mecanismos burocráticos (“piochas” prendidas en las solapas de los delantales); callar las propias carencias (por defecto, las “sonrisas” acrílicas paralizan la lengua); interpretar papeles que obedecen menos a las urgencias del presente que a las efemérides que petrifican el pasado (al fijarla en una cifra, las efemérides descomponen la historia como el estancamiento el agua); todavía peor, subsistir de acuerdo con la normativa de una sociedad que conjuga, a un tiempo, las pesadillas de Gilles Deleuze y Guy Debord, el *control* y el *espectáculo*.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Adjetivar de *clandestino* el *modus operandi* de un supermercado no supone aludir a uno que funcione sin los respectivos permisos o que no pertenezca a una de las grandes cadenas transnacionales. Al contrario, en este caso, el adjetivo alude a las prácticas de abuso que se dan al interior de estos comercios legalmente establecidos: un año antes de la publicación de la novela *Mano de obra* (2002), de Eltit, un fallo judicial obligó a Walmart a indemnizar a treintiséis cajeras que, en 1997, habían sido presionadas a desnudarse tras que se las sindicara como sospechosas de robo. Institucionalidad legal; funcionamiento, clandestino. Véase, “La polémica está en pañales”, *Página 12*, 2 de agosto de 2003, <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-23540-2003-08-02.html>.

<sup>4</sup> En su lectura de Michel Foucault, Deleuze observa que cuando los sistemas de vigilancia basados en el encierro institucional (e. g., cárceles, internados, psiquiátricos), entran en crisis, la coerción se ejerce mediante dispositivos de control descentralizados que, en lugar de impedir el desplazamiento, lo registran (e. g., aplicaciones de telefonía móvil que basan su funcionamiento en la georreferenciación). Este desplazamiento –agregamos–, va acompañado del incentivo a su representación espectacular, como diría Debord (e. g., aplicaciones de imagen y fotografía que permiten representar y viralizar los hitos de la vida cotidiana). Véase, respectivamente, Gilles Deleuze: “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, *Polis*, n. 13 (2006 [1990]), pp. 1-7. <http://journals.openedition.org/polis/5509>; Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2005 [1967]).



La alegoría no es azarosa. A diario, sin demasiado entusiasmo, la prensa se va haciendo eco de estas demandas de humanidad. Desde solicitudes de apoyo legal y psicológico para enfrentar situaciones de acoso y maltrato –muchas veces perpetradas por maestros de estatura marmórea–, hasta las reivindicaciones del derecho a ejercer el propio trabajo de acuerdo con escalas de salario digno que, por lo menos, rocen el rango del salario mínimo. El Sindicato de Actores y Actrices de Chile, SIDARTE, por ejemplo, viene organizando actividades que visibilizan situaciones de precariedad laboral cuyos términos son análogos a las de los trabajadores mentados en la adaptación teatral de Castro, Court y Giannini.<sup>5</sup> En una mesa de diálogo intersectorial, celebrada el 11 de agosto de 2023, los interlocutores volvieron a llamar la atención sobre los modelos de contratación y los seguros que norman el trabajo actoral. Porque, claro, se alienta el que los actores realicen giras cuyos paraderos sean escuelas y plazas remotas, pero, si sufren un accidente, ¿quién cubrirá los costos de atención médica que pudieran generarse? Y, en términos contractuales, ¿quién es el empleador de ese actor y, por ende, el responsable de su seguridad?<sup>6</sup> Las preguntas son claves en un país cuyo sistema de protección social es tenue. *Mutatis mutandis*, ¿a quién le importa que la vida de los actores no acabe mal herida por los restos de pescado triturado, ni intoxicada por el hedor de los mariscos putrefactos?

Un recorrido por la cartelera teatral santiaguina reciente permite observar cómo las estrategias desplegadas por los actores sobre los escenarios disparan dos inquisiciones complementarias: por un lado, exhiben los resultados de procesos de ensayo que son concebidos

<sup>5</sup> El citado SIDARTE, propone una tabla de salarios mínimos sugeridos. Más allá de los montos propuestos, debe tenerse en cuenta que estos buscan paliar, de alguna manera, la precariedad del sistema de seguridad social chileno y la ingente privatización del mismo. Véase, "Salarios mínimos sugeridos", SIDARTE, 25 de agosto de 2023, <https://www.sidarte.cl/web2/mundo-laboral/>.

<sup>6</sup> Para acceder a un compacto con las principales interrogantes vertidas en dicha mesa, véase "Segunda mesa de diálogo", SIDARTE, 11 de agosto de 2023, <https://www.sidarte.cl/web2/segunda-mesa-de-dialogo/>.

como genuinas investigaciones estéticas que tensionan las nociones de cuerpo y proxémica, mediante la utilización de tecnologías; y, por otro lado, invitan a pensar de qué manera los desafíos del cuerpo del actor, en cuanto cuerpo de trabajador, enseña las maneras en que este es controlado y espectacularizado dentro de un campo cultural que se rige por las lógicas del supermercado.

De manera particular, estas inquisiciones se nos hacen patentes en una serie de obras en que los actores conducen sus cuerpos dentro de circuitos cerrados de imágenes (CCTV); a saber, *Manifiesto de una mujer de cobre en la ventana* (Centro GAM, junio, 2022), escrita y dirigida por José Antonio Luer; *Continuidad de las cajeras* (Centro GAM, noviembre, 2022), escrita por Jorge Contreras y dirigida por Muriel Miranda; y *Abismo: mirar con los ojos del otro* (Centro GAM, marzo, 2022), escrita por Sebastián Carez-Lorca y dirigida por Mario Mongue.

### CIRCUITO CERRADO

En el texto de *Manifiesto de una mujer de cobre en la ventana*, la dramaturgia sitúa a seis personajes, cuyos cuerpos acusan los efectos de vivir como liquidadores en la zona de sacrificio Quintero-Ventana-Puchuncaví: una madre con tumores, una artista visual/Antay, La Mina, La Tierra, El Hombre y La Esposa.<sup>7</sup> En el escenario, en tanto, la dirección convoca a una sola actriz que, en su cuerpo, convoca al coro de voces malheridas, Laura Toledo. A su lado, se disponen vigas y láminas de cobre; también, una máscara de oxígeno; más atrás, un telón blanco (sobre él se proyecta un diario visual de la resistencia de los ciudadanos-liquidadores); en diagonal, una cámara digital; y, sobre el suelo, una maqueta del enclave devastado por las faenas extractivistas.

<sup>7</sup> Efectivamente, los habitantes de la zona de sacrificio Quintero-Puchuncaví están expuestos a concentraciones de arsénico veintitrés veces superiores a las permitidas por las normativas metropolitanas. Y, téngase presente, que la Organización Mundial de la Salud (OMS) lista el arsénico como una de las diez sustancias químicas más preocupantes para la salud humana. Sobre este caso, véase la nota de D. Astudillo, L. Leiva y G. Sandoval: "Arsénico en la 'zona de sacrificio' supera con creces la norma europea", *La Tercera*, agosto 29, 2018. Disponible en <https://goo.gl/Jcmb1b>.



*Manifiesto de una mujer de cobre en la ventana*



La actriz, Laura Toledo, habita el escenario con dos gestualidades. A veces, la suya es la gestualidad de una recolectora condenada a escarbar entre los desechos tóxicos, ya sea en busca de comida o de vidas arrebatadas. Así, calzando la máscara, va manipulando las piezas de cobre y las dispone en una playa que parece relave minero (como quien remeda con ellas las matas de cochayuyo envenenado). Otras veces, se desdobra intempestivamente como si fuese una activista clandestina, una investigadora autodidacta, marginada de las instituciones que administran el poder/saber, acechada por sicarios. Por eso, coge la cámara con rabia y, en su desespero, escruta los detalles de la maqueta.

Desde la perspectiva de quienes estamos en la audiencia, cada una de estas gestualidades da cuenta de dos modos que tiene la actriz de relacionarse con los hechos que denuncia: la de la intérprete de un duelo aún inacabado (prestidigitadora de los desechos); y, la de la perito que lleva un registro audiovisual que recompone los procesos industriales que convierten el agua del mar en un brebaje letal (por su naturaleza incómoda, este material que no cabe en los medios de comunicación de alcance nacional, se proyecta sobre un telón improvisado).

Más allá de su despliegue físico, el trabajo de la actriz hace patente que en el presente en que nos encontramos espectadores y teatristas, solo existe aquello que ingresa a los circuitos cerrados de imágenes, a los dispositivos de control. Cuando tenemos los ojos modelados por las pantallas LED –nos enrostra esta pieza–, las contorsiones de dolor que sacuden a un cuerpo envenenado nos parecen menos verosímiles que la imagen eléctrica de una maqueta escenográfica.







Continuidad de las cajeras. Foto: Luis Martínez



## CONTROL REMOTO

En *Continuidad de las cajeras*, en tanto, encontramos otra maqueta (esta vez, de un supermercado periférico) y otra cámara (que apunta a la maqueta en plano cenital); también, hay un telón al fondo administrado como pantalla. Eso sí, aquí, hay tres actrices que interpretan a tres cajeras: Carolina Cheuquepán, Juan Pablo Fuentes y Patricia Cabrera; junto con ellas, a la par, se halla la asistente de dirección y audiovisual que manipula las proyecciones, Ximena Sánchez.

Comienza la puesta en escena y las tres actrices permanecen sentadas, en sus puestos de trabajo, mientras el telón muestra los pasillos del supermercado capturadas por la cámara que enfoca la maqueta. Mientras las actrices interpretan sus papeles –más dramáticos que satíricos si se les compara con los de *Mano de obra*–, la asistente de dirección y audiovisual va manipulando la cámara y, con ello, la naturaleza de las imágenes proyectadas:

con el tacto, ella ejecuta los comandos que guían el recorrido de actrices y espectadores (nos adentramos por el pasillo de los lácteos, observamos los productos, nos fascinamos con los colores).

Esta propuesta de dirección y actuación responde a la exigencia del texto dramático. En su acotación inicial, el dramaturgo sitúa la acción en un país/supermercado denominado Supermercado Neoliberal: “[u]na cajera y su caja registradora [...] acompañada de sus maquinarias y la cinta transportadora que moviliza todos los productos que van a consumir”. Con agudeza, la directora advierte que la retórica maquinal puede resultar extemporánea en un país/comercio que se adscribe hace cinco décadas a los postulados de Milton Friedman. Entonces, para expresar la coyuntura que crispa a la cajera que “tiene la constante sensación que algo le aprieta”, la dirección propone explicar que la cadena de producción neoliberal no es continua ni centralizada, sino desagregada y externalizada.

Por eso, en escena se instalan dos espacios: de un lado, las actrices (con sus cuerpos); de otro, la asistente (con sus *gadgets*). Lo que hace cada una de las actrices en su puesto de trabajo está determinado, de manera remota, por la asistente que opera un sistema tecnológico fuera del supermercado.

Consecuentemente, aunque las tres actrices estén frente a nosotros, la percepción que tenemos de su (mala) suerte está menos determinada por nuestra capacidad de reconocerlas como iguales que por el ejercicio de montaje y desmontaje de imágenes mediadas por la tecnología de la cámara y la proyectora digitales. Sin estar atados a sus sillas, los cuerpos de las cajeras solo ven la luz si consiguen hacer lo necesario para ser captados/controlados por los dispositivos de la imagen. De ahí que, con esta disposición escénica, la línea final del texto resuene brutal: “Tengo miedo que la huevá cambie sabe, estoy cagá de miedo”.

## IMAGEN EXTRAVIADA

En *Abismo: mirar con los ojos de otro*, el uso de la cámara se radicaliza. Según el texto dramático, Michelle Martínez es una cineasta hija de exiliados chilenos, por ende, criada en el destierro. Con la memoria truncada por el horror, la muchacha quiere conocer a su madre torturada; por eso, prepara un documental que recoge los testimonios de quienes la conocieron. En su empresa –explica el texto–, Michelle, la joven documentalista (Nicole Vial), cuenta con un asistente de cámara (Rafael Contreras), con una actriz (Jacinta Langlois) que la ayuda en las reconstituciones de escena, y con la propia agente de la DINA que torturó a su madre (Naldy Hernández) cuyo testimonio va a recoger en su filme. En breve, se nos presenta una ficción sobre cómo emplear la misma ficción para recuperar las imágenes arrebatadas por el horror.

En la puesta en escena, con ayuda de un circuito cerrado de imágenes y un elenco de actores y técnicos que hace posible su funcionamiento, se graba y, enseguida, proyecta la entrevista a la torturadora cuyo nombre germano, Ángela Richter, tiene un eco que recuerda al de Ingrid Olderock, acusada de adiestrar perros para ultrajar a sus víctimas. El desafío de los actores, en especial, de Naldy Hernández, consiste en manejar dos registros: uno con la mediación de la cámara, sostenido en la gestualidad facial y en el bamboleo del eje hombros-cuello-cabeza, y otro sin mediación, que expresa incomodidad a través de las manos que se rozan. El teatro, con ayuda de la tecnología, desmonta el cuerpo de los perpetradores de violaciones a los derechos humanos. Entre escena y escena, en tanto, se intercalan fragmentos del *work in progress* del documental de Michelle. Con guiños formales a *El pacto de Adriana*, de Lissette Orozco, y temáticos a *Nostalgia de la luz*, de Patricio Guzmán, este *work in progress* tematiza un catálogo de las formas de la ausencia: la primera fotografía de un agujero negro, la musicalidad de las ondas sonoras o el arte del *kintsugi*.

Ambas dimensiones de la puesta en escena pueden leerse como una reflexión sobre la tarea del actor conminado a representar la memoria traumática: la primera dimensión nos avisa que la corporalidad de los criminales de lesa humanidad es sigilosa (con una mano prestigian la muerte, con la otra ofrecen un saludo de paz;



con los pies clavan sus tacos, con las cejas claman misericordia); la segunda dimensión, en cambio, nos enfrenta a la disyuntiva que supone la representación de las víctimas (desaparecen sus cuerpos, permanece la mueca de los torturadores; no está la madre de Michelle, sí su verdugo). El desdoblamiento de Naldy Hernández se lee como un gesto ético: si la vida de los desaparecidos y de los torturados ha sido desgarrada, la actuación nos recuerda que la integridad del cuerpo jamás puede darse por hecho.

*Abismo: mirar con los ojos del otro.* Foto: GAM



Cristián Opazo y Emilio Mocarquer



Trabajo precario

## LA DISCONTINUIDAD DE LAS ACTRICES

Recapitulemos: además de los desafíos de sincronización entre el actor y los registros que se generan en la misma puesta en escena, estos trabajos plantean tres interrogantes relativas a la escala de lo humano. En *Manifiesto de una mujer de cobre en la ventana*, emerge la pregunta por la invisibilidad de los cuerpos que permanecen fuera de los tráficos de las imágenes viralizadas y las estrategias tráfugas por las que esos cuerpos reclaman visibilidad (ilustrada mediante la tensión entre la artesanía de la maqueta y la eficiencia de la cámara). En *Continuidad de las cajeras*, el cuestionamiento al control de los cuerpos dentro de corporaciones que favorecen la ilegalidad (representado por el distanciamiento entre las cajeras y la directora audiovisual que manipula el supermercado desde su *laptop*). O, en *Abismo: mirar con los ojos de otro*, el discernimiento ético que supone constatar que, después del horror, el cuerpo que permanece íntegro es el del criminal de lesa humanidad (fustigado por el trabajo de una actriz que, al representar a una torturadora, fractura su propio cuerpo con ayuda de la tecnología).

Estas disquisiciones no son sólo válidas para impugnar, en términos generales, las formas de vida menos que humanas que siguen vigentes en un país que conmemora los cincuenta años del golpe de Estado de 1973 que aniquiló su democracia; vidas de personas “malherid[as]” cuyo oxígeno está contaminado por el “hedor”, según el epíteto de *Mano de obra*; vidas que se ubican en la crueldad de las economías extractivas, en los abusos laborales del libre (super)mercado y en la impunidad de los agentes de la dictadura cívico militar. También, estas inquisiciones permiten revelar una instantánea de la coyuntura en que trabajan los actores. La manipulación de cámaras mientras hablan o de sensores mientras caminan, sin duda, da cuenta de las destrezas que adquiere el cuerpo de quien brega por *extrañarlo*. No obstante, estas habilidades también visibilizan un régimen laboral que les obliga a convertirse en técnicos de sus propios cuerpos. Una vez acabada la función, con la misma pericia que manejan la cámara, deben solventar su arriendo o canje. O, más aún, con idéntico ingenio deben solventar los problemas de salud que invisten sus cuerpos inseguros (“[...] gente que hace teatro en cualquier lugar y ahí sí que no tenemos nada, ni siquiera a quien reclamar [...]”, se oye decir en la mesa de trabajo organizada por SIDARTE). La sincronía que acompaña cuerpo e imagen en esta serie de obras recientes acaba estableciendo un símil, a tiempo real, entre las mil tareas del actor y la precariedad exponencial del trabajo de teatro. ■



A 50 años de cometido el golpe de Estado cívico militar en Chile, conmemoramos el violento aniquilamiento de un proyecto social y cultural que aspiraba a desarrollar al país en la perspectiva de la equidad y que, a su vez, asumía la identidad nacional y latinoamericana con inédito empoderamiento de cara a los desafíos de la época. A partir del evento del golpe de Estado de 1973, el terrorismo de Estado, auspiciado por los Estados Unidos y los intereses empresariales, hizo de mi país un territorio en permanente duelo donde la impunidad goza de la mejor salud posible.

Nací 454 días después de ese hecho. Tuve una infancia protegida bajo el cuidado de padres amorosos y llenos de terror. Como muchas familias de clase media, se trató de asumir una especie de normalidad en los años de la dictadura. *Se sabía* de vecinos y conocidos que “ya no estaban” y silencio. Vi policías y militares causando muecas de pavor entre los transeúntes de mi barrio. Los vi abusar, golpear, insultar, romper. Lo vi “por casualidad”, porque mis padres no participaban de ningún tipo de manifestación política; al contrario, se cuidaban muchísimo de ese tipo de actividades que entendían como muy peligrosas. Y aun así viví violencia todo el tiempo y en todas partes. Militares, policías y civiles ni siquiera tuvieron precauciones de disimular ante la mirada de los niños que circulábamos de la casa al colegio y del colegio a la casa, llenos de cuidados, sin hambre, sin frío y con vacaciones maravillosas como fue mi infancia. Nadie me lo contó, fui testigo y víctima de la violencia, el terror y la injusticia. En las calles vi niños de mi misma edad con frío, sin zapatos, aspirando neoprán para pasar el hambre, trabajando de día, en vez de ir al colegio y de noche recogiendo cartones, en vez de estar tibios y alimentados en sus casas. Y mientras tanto en la televisión “Festival de Viña”, “Sábados Gigantes”, “Martes 13” y telenovelas al interior del hogar. Jesucristo en la cruz, intentar subir las calificaciones en matemáticas, practicar deportes y religiosidad por doquier, en el colegio de monjas al que asistí toda mi educación antes de llegar a la universidad.

Había un programa de televisión, “El teatro de José Vilar”, en el que un actor y director español ponía en escena y protagonizaba obras de humor simple y familiar. Era la televisación de un teatro: escenario, telón y

audiencias sentadas en butacas. Mis padres me explicaban que antes había mucho de *eso* hasta que llegó el golpe y la represión. Me contaban que asistían a edificios especialmente contruidos para *eso*, parecidos a los cines: ellos *iban* al teatro.

Una tarde, después del colegio, mi mamá me llevó al Teatro Municipal. Fuimos a ver un espectáculo donde se representaban los números principales del ballet clásico. Las localidades se ubicaban muy lejos del escenario. Además del espectáculo mismo, desde ahí se veía todo el engranaje técnico: los afores, los telones, los focos de iluminación, el tramoyaje, las maniobras. La impresión fue enorme e inmediatamente sentí seducción absoluta por todo, absolutamente todo lo que presencié ahí. Era muy distinto al *teatro* de la tele a lo que se sumaba la experiencia de estar rodeada de mucha gente; éramos una comunidad reunida en torno al acontecimiento escénico.

Saliendo del colegio estudié actuación teatral en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ya eran los años 90. En 1988 había ganado el “No” al dictador, mediante un plebiscito y hacia el año que entré a la universidad, ya había un presidente democráticamente electo. En esos años se preservó y profundizó el modelo neoliberal que había implementado la dictadura mediante sangre, tortura, muerte, desaparición y exilio de miles de compatriotas. Las instituciones se encargaron de negar la justicia y la reparación a las víctimas y sobrevivientes, y se instaló la impunidad como recurso silenciador y negacionista. Se terminaron de privatizar la mayor parte de los servicios públicos. Educación y salud son derechos accesibles sólo para quienes pueden pagar. Lucro de derecho privado y Estado subsidiario. A cambio, el mercado ofrece todo tipo de cosas, todo tipo de marcas y tarjetas de crédito. Actualmente Chile se ubica entre los países con mayor desigualdad social del planeta.

Durante los años de la dictadura el teatro había experimentado un atroz desmembramiento y muchísimos fueron víctimas de tortura, apremios ilegítimos y persecución. Otros asesinados y desaparecidos forzosamente. Muchos tuvieron que rehacer sus vidas en el exilio. La dictadura había causado un daño enorme, que ahora entiendo como permanente, en las artes escénicas y en todas las artes, patrimonios y cultura de mi país.



## TEATRO A 50 AÑOS DEL GOLPE EN CHILE. REFLEXIONES DE UNA ACTRIZ SOBREVIVIENTE DE VIOLACIONES



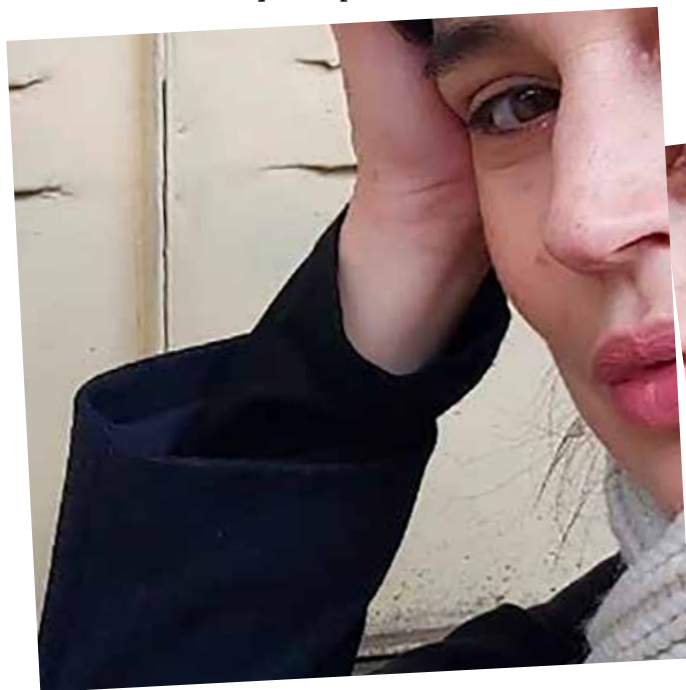
Poco a poco fui enterándome de lo ocurrido en los teatros y en las escuelas donde se estudiaba y lo que les ocurrió a alumnos, profesores, directores, actores, dramaturgos, diseñadores, escenógrafos, iluminadores, vestuaristas, técnicos, realizadores y teatristas en general. Oblicuamente circulaban las palabras violación, muerte, desaparición, persecución, censura, lucha y resistencia entre las clases de actuación, movimiento y voz. Se pretendía dar todo por superado y pasado. Luego de la violencia de la dictadura, la violencia de la llamada “transición a la democracia” y la “reconciliación” de los años 90; dos conceptos que propiciaron la perpetuación de las violaciones de Derechos Humanos en Chile. Nada se nos enseñó de los teatros populares, del teatro campesino y del teatro político de la Unidad Popular. Nada. Tampoco supe gran cosa acerca de los teatristas y sus formas de resistir y denunciar durante esos duros años de represión de la dictadura. A cambio de la invisibilización y la ignorancia se crea un fondo estatal, FONDAART (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes), que financiará obras artísticas y al que se accede mediante concurso. Listo: la competitividad será desde ahora en adelante el valor y la forma de nuestras creaciones y producciones artísticas. Homogenizar y jerarquizar según los criterios del mercado. Así se fue configurando el medio ambiente en el que una actriz como yo desarrolla su oficio hacia la actualidad.

Hoy existe un Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio, y nuevas leyes asociadas a un aparato que hasta ahora mantiene y supervisa los medios de su producción. Si bien se proyecta un desarrollo artístico cultural que incida efectivamente en el desarrollo del país, hasta ahora la precarización y el abandono son sustantivos predominantes a la hora de ejecutar proyectos artísticos en Chile y de vivir como artista.

Participo de proyectos que se han adjudicado algún fondo y otros no. Jamás un contrato de trabajo, jamás un seguro médico y/o de accidentes, jamás la posibilidad de ahorrar un monto contundente o aspirar a tener una pensión de vejez. Y soy muy privilegiada; nunca me ha faltado trabajo, puedo elegir entre tal o cual proyecto. También he desarrollado trabajos en televisión y cine que me han permitido ganar más dinero. Como sea, he insistido y he resistido. A veces he trabajado en obras muy exitosas;

otras no. Asumo el valor de mi oficio como un humilde aporte a la construcción identitaria, a la reflexión, a la diversificación y a la entretención en una sociedad dividida y tremendamente atomizada, como es la nuestra.

Entre las obras en las que he trabajado, una de las más importantes para mí ha sido *La pérgola de las flores*, escrita por Isidora Aguirre y dirigida por Héctor Noguera. Esta versión del clásico chileno, fue estrenada el 3 de octubre del 2019, en una de las salas más importantes de Santiago ubicada en pleno centro de la ciudad. Quince días después, el viernes 18 de octubre de ese año, la obra no pudo presentarse debido a los disturbios que ocurrían en los alrededores del teatro, en toda la ciudad y en el país entero: era el Estallido Social. Estaba ya vestida y maquillada cuando, desde la producción, se nos comunicó que la función se tendría que suspender.



Me desmaquillo, me sacó el vestuario, me pongo mi ropa y me alisto para salir a la calle. El elenco debe evacuar el edificio por el estacionamiento, imposible salir por la puerta central que da a la principal avenida de Santiago, la Alameda, porque se estaría incendiando un vehículo o algo así. Soy la última en salir. Camino por la vereda sur de la Alameda, donde me encuentro con un carro lanza aguas, un “zorrito” (vehículo utilizado por la policía para lanzar gases) y un grupo de carabineros de fuerzas especiales que vigilaban el sector. El carro lanza aguas, como jugando al tiro al blanco, dispara chorros reiteradas veces a las cabezas de quienes caminábamos en la zona. No había manifestaciones en esa esquina en ese momento, sólo había personas tratando de transitar. Me ubico entre los paraderos que se encuentran en la esquina de Ramón Corvalán con Alameda, tratando de evadir los ataques del agua infectada y evaluando cómo irme a mi casa. De un momento a otro veo a un carabinero apuntándome con una escopeta a mi cara a alrededor de diez o doce metros de distancia. En ese momento aún no se instalaba en el imaginario colectivo ciudadano la posibilidad –que pronto se hizo tan normal– de que la policía dispararía sistemáticamente a las cabezas de las personas, específicamente a los ojos con el objetivo de mutilarlos. Intento entender qué pretende ese policía y, en algo así como un gesto de interrogación, inclino levemente mi cabeza hacia la izquierda en el preciso momento en el que el sujeto me dispara al rostro. El hecho providencial de haber inclinado mi cabeza hacia la izquierda al momento del disparo salvó mi ojo derecho y probablemente mi vida. Recibo el disparo en la mejilla derecha, impactando principalmente mi mandíbula y parte derecha del cráneo. Y las consecuencias. Las innumerables consecuencias que vivo hasta este minuto.

Ahora yo también soy una actriz víctima y sobreviviente de violaciones de DD.HH. en Chile. Soy el *caso índice*, la primera a la que le disparan el día que se inicia el Estallido Social. También soy prueba de que la autorización y sistematización de estos crímenes son organizados desde las máximas autoridades, es decir, todos personas y materiales financiados por cada ciudadano chileno. Pronto se suma, con una mutilación y ceguera de su ojo izquierdo, el joven actor Vicente Pascal y luego muchos otros colegas devienen en víctimas de perdigones y otros



apremios ilegítimos. Todos nos sumamos a la creciente cifra nacional de víctimas y sobrevivientes de violaciones de DD.HH. del Estallido Social. Cuerpos a los que las fuerzas armadas, de seguridad y orden de Chile, nos apuntó y nos disparó. A nivel nacional, oficialmente se habla de alrededor de 41 mil atacados y lesionados por agentes del Estado, por lo menos siete asesinados y 347 lesiones y mutilaciones oculares, la mayoría de ellos con consecuencia de ceguera irreversible. Se estiman cifras más altas puesto que sólo se consideran los casos denunciados. Muchos no denuncian por variados motivos, entre ellos la desconfianza hacia las instituciones, la pertenencia de las víctimas a familias de derecha o la negativa de varios en definirse como víctimas sobrevivientes de violaciones de DD.HH. Días después de que me solicitaran escribir este relato, se suicidó un amigo, víctima de trauma y mutilación ocular. Ya van cuatro de ellos que han tomado esta misma decisión ante el abandono y la criminalización a los que somos sometidos quienes fuimos atacados por agentes del Estado. La injusticia es aberrante y la historia sigue llenando de vergüenza a nuestras instituciones y a quienes niegan la verdad de lo que ocurre.

A cincuenta años del golpe, observo los eventos preparados para la conmemoración. Se han dispuesto varias acciones artísticas culturales. Foros, intervenciones, instalaciones, música, teatro, danza, muestras y un sin fin de actividades. Creo que nuestras autoridades ven la cultura y el hecho artístico como la ejecución de *eventos*. Un exdirector de un canal de televisión, ahora ministro de las Artes, la Cultura y el Patrimonio está a cargo de gestionar *el evento* de la conmemoración de los 50 años del golpe (¿cómo si se tratase del Festival de Viña?, me pregunto). Baldes de agua para aclarar la sangre. Pero nada se limpia, créanme: cuando se experimenta en primera persona la trama de la violación y la impunidad, sucede algo como en las series policiales, en las cuales con una luz violeta especial se pueden ver con claridad los indicios de la sangre y fluidos en la escena del crimen. En las cosas, en las relaciones, en la historia: la escena es insalubre, créanme.

En el ámbito del teatro se reponen obras del período de la dictadura, se estrenan otras a modo de ejercicios de memoria y reflexión. Creamos y producimos para la tendencia del mercado, el gran *evento* de este año; la

conmemoración de uno de los momentos más violentos y horrorosos que han sucedido en este territorio. Estamos en el escenario haciendo y diciendo cosas bellas, en escenografías bellas, iluminados bellamente, con bellos vestuarios. Hipersentimentalizados, musicalizados los traumas y los relatos. Todo escrito inteligentemente, todo dirigido competitivamente: espectáculos calculados para el impacto. Y todos son hermosos, y todos nos permiten comer y pagar arriendos. Agradezco mucho el despliegue de talento, trabajo y belleza. Pero para mí se ha vuelto muy complejo leer los objetivos de estas puestas en escena. Sí, la memoria. Sí, la resiliencia. Sí, la moda y las fotos en redes sociales. Lo que me hace ruido es que creo que no nos reconocemos como víctimas y sobrevivientes. El teatro *los ve*, pero no se expresa como parte de ese grupo y para mí claramente sí lo es. No sólo por la historia de sus integrantes, nuestros colegas, durante la dictadura y luego en el Estallido Social, sino que también como grupo precarizado a merced de un mercado que le limita todo desborde y subversión, y con esto la acotación de la imaginación.

“Algo habrán hecho”, escuchaba de niña, cuando en plena dictadura se comentaba que alguien cayó preso, fue torturado, murió o huyó del país. Y así se aceptaba que esas cosas les sucedían a los que “algo habrán hecho”. De esa forma se trataba de otros, no de mí, no de los míos. Los crímenes y vejámenes a los que ellos –los otros– fueron sometidos pudieron ocurrir en cualquier cuerpo humano que no formara parte de los grupos privilegiados, lo sabemos con certeza. Las violaciones sistemáticas a los DD.HH. y la impunidad de la que gozan los criminales que las auspician y cometen, no están dirigidas exclusivamente a sus víctimas directas. Son acciones de coerción, son para que el resto de la sociedad quede advertida. Y una vez penetrada la espantosa advertencia todos acatan, obedecen y normalizan la violación a los DD.HH. hasta el día de hoy. ¿No es esto acaso una violación permanente a los Derechos Humanos a la que se suman todas las otras violaciones, por ejemplo, el hecho de no acceder a servicios sociales básicos o a contratos de trabajo o a asistencia médica cuando te dispara un agente del Estado saliendo del teatro, tu trabajo? Quiero decir, acá todos, sin excepción, somos víctimas, pero queremos creer que no, que esa tragedia les ocurre a otros, a los que “algo habrán hecho”. Las atrocidades cometidas en contra de la



integridad física de nuestros colegas sobrevivientes de la dictadura y sus diversas y profundas consecuencias son muchísimo más graves de lo sucedido en mí. Y sin embargo lo que me ocurrió a mí, para mí, ha sido un antes y un después en mi vida, un trauma muy complejo y muy difícil de sobrellevar.

¿Cómo lo han hecho mis colegas mayores, cómo han seguido, han crecido, se han destacado, nos han dado tanta calidad y disfrute a través de sus trabajos? Solos y en silencio. Como si se tratara de un trauma individual cuando es evidente que se trata de un trauma social, de todos. El oficio teatral involucra procesos de memorización como materia prima para su creación y me impresiona mucho el no hacernos cargo de la memoria de sus integrantes víctimas y sobrevivientes de violaciones de DD.HH. que, como mi cuerpo y el de muchos lo confirman, constituye un relato continuo desde el golpe de Estado de 1973 hasta el día de hoy en nuestro medio y en toda nuestra sociedad. Los teatristas no tenemos elaborada una lista, no hemos sistematizado los datos. ¿Dónde está el archivo y catálogo de esta parte de nuestra historia? Apenas son mencionados de manera general en ciertos textos. Se nombran en entrevistas, comentarios, rumores, cualquier cosa menos la expresión del dato puro y duro de lo ocurrido en los cuerpos de nuestros colegas, nuestro cuerpo de actores. El hecho es este: la impunidad garantiza la repetición. Las violaciones a los DD.HH. se repetirán en cualquier momento en cualquier persona,

en la conmemoración uno, 50, 54, 89 del golpe de Estado. No hay garantías de no repetición porque no hay verdad, no hay justicia y no hay reparación. No es tan complejo comprender. Y siento que en el teatro estamos eludiendo este hecho en nuestros procesos de creación y producción. Y confirmo: capitalizar el trauma no indica para nada el camino a superarlo, no.

Como ciudadana chilena, víctima sobreviviente de violaciones de Derechos Humanos no espero justicia del teatro. Espero justicia de la Justicia. Aunque por ahora la Justicia sea puro teatro. Y como actriz chilena, víctima sobreviviente de violaciones de DD.HH., deseo consignar que soy una trabajadora. Los artistas somos trabajadores. Lo que hacemos es trabajar y trabajar mucho. Y los trabajadores tienen derechos. Quisiera evitar entenderme como un ser especial que trabaja sensiblemente, alejándose de las normas, prejuicios y juicios, que cultiva la poesía, la belleza y todas esas definiciones. Porque, por ahora, lo que nos estaría haciendo realmente especiales a los artistas de este país es que no tenemos derechos como los trabajadores que somos. Y así es complejo realizar un buen trabajo y si no podemos hacer bien nuestro trabajo, se viola el derecho del acceso a las artes y las culturas a toda nuestra sociedad. Conciencia, verdad y memoria. A cincuenta años del golpe, aún atomizados, aún individualistas y aún competitivos, entiendo que el teatro es un *trabajo colectivo*: podemos y debemos resguardar su lugar en nuestra sociedad. Con todo y para todos, si no para qué. ❧



# JOSÉ DESIERTO



Ilustración: Fabián Muñoz



A la familia de José Vergara,  
tercer detenido desaparecido en democracia 2015,  
Alto Hospicio, Chile.

Personajes:  
CRISTINA  
JAQUELINE  
RODRIGO  
HUANTAJAYA  
JOSÉ DESIERTO

## 1.- HUANTAJAYA

**1.**  
*Un muerto camina por el cerco de tierra que corta el cerro. Su boca roja abierta hacia el cielo en un grito sin sonar. El sol se va en la tarde de un 13 de septiembre. Deambula entre los tiempos. La tarde cae en Alto Hospicio, región de Iquique, Chile. José frente a su propio cuerpo muerto.*

**JOSÉ DESIERTO.** No es sorpresa saber que no estoy. ESTOY. No es una ilusión que se rompe decirle que no soy. SOY. Ni que este cuerpo, no es su cuerpo. NO ES. Ni que mi voz pueda sonar como su voz. ES MI VOZ. Tampoco le dará angustia saber que quien habla no está. NO ESTÁ ACÁ. Ni en su casa. NI EN. Ni con sus amigos. Ni CON. Ni con la familia que todavía lo busca. ME BUSCAN...  
¿Le asusta que le hable?  
NO  
No, no, no estoy enojao.  
Si sé  
No, no, no tengo rabia.  
Si sé  
No, no, no soy fantasma.  
Soy hueso  
No, no, no soy alma.  
Soy calcáneo. Soy fémur. Soy hueso.  
Acá estoy.  
¿Vino a buscarme?  
Ahí yo. Domingo.  
Septiembre 13.  
A las 19:00 de la tarde. Me vi pasar...

¿Vino a buscarme?  
De contextura delgada.  
¿Vino a buscarme?  
Ese soy yo.  
Pelo rizado, largo.  
Ese soy yo.  
Color negro de pelo  
Ese soy yo.  
Alto, con patillas.  
Ese soy yo.  
Y un poco de bigote.  
Ese soy yo  
Con una polera rosada.  
Ese soy yo.  
Y unos pantalones descoloridos.  
Ese soy yo.  
De color celeste. El pantalón.  
Ese soy yo.  
Sangre había en la polera también.  
Ese soy yo.  
NO ERA RECUERDO.  
NO LO IMAGINÉ. SE LES PASÓ LA MANO.  
¿Papá Juan dónde estái?  
SE LES PASÓ LA MANO.  
Me doblaron el brazo.  
SE LES PASÓ LA MANO.  
Me dejaron cochina la ropa del asado.  
SE LES PASÓ LA MANO.  
Pacos culiaos.  
SE LES PASÓ LA MANO.  
Ese soy yo.  
ESTE NO SOY YO  
Este soy yo.  
Acá me dejaron botao.  
Acá.  
Me dejaron botao. Me dejaron botao. Me dejaron botao. Me dejaron botao. Me dejaron botao. Me dejaron.

## 2.

**JOSÉ DESIERTO.** El cerco de fierros y alambres dolorosos, esconden el hueso olvidado de la mujer que murió perdida en la oscuridad del cerro Huantajaya.

Bosco Cayo

Huantajaya, han cercado tu cuerpo, para que siempre seas una desaparecida de este cerro. Ahora eres parte de una propiedad privada. Huantajaya, ya no te puedo llevar en andas, eres parte de la Municipalidad de Iquique, Huantajaya. Sal de este suelo. Anda a jugar a otro estero, así te van a encontrar, Huantajaya. Cerro, cerrito, cerro aléjame de mí.  
Las mulas vienen, las mulas vienen del monte vienen, vienen a buscar el cuerpo fracturado de la niña del cerro BUENO. La polola del burrero Ariqueño que murió deshuesada como tripa de cordero. Huantajaya mijita rica te andan buscando mijita rica. Sal de este pique, que ya no es bueno. Bueno. Abraham BUENO, ¿Estás ahí?, tú que eres tan BUENO, ¿por qué las dejaste morir? BUENO... BUENO... Abraham BUENO. Buen padre de Ismael, de Isaías. Abraham BUENO, dejar que un hombre asesine a la lolita. Cuando son tan lindas. ¿Ese es el camino? ¿Abraham BUENO?  
¿Ser tan falta de respeto? Me voy Al infierno. BUENO me voy al infierno. Una bolsa. Se va con el viento la bolsa. Se va.

JUAN, papito Juan, papito dame una monea, pa la niña que me rasca las patas, la Huantajaya, media galla, con boquita rosada, vestida del Liceo Juan Pablo Segundo. Era verdad. Lo que me dijiste, que acá era un JARDÍN DE MUJERES, papá JUAN. Me rascan las patas, papá Juan. Es mentira que se reían. Lloraban y se morían. Están amarradas a mi calcáneo JUAN, faringe JUAN, al hueso de mi fémur JUAN. Dame unas monedas, pa que me dejen tranquilo.  
El sol se está yendo entre las lomas, baila en la cascada del cerro BUENO. No vuelvo al Hospicio de tu cariño. BUENO. Me duele el Calcáneo JUAN, el fémur JUAN, la mandíbula JUAN, la columna vertebral JUAN. BUENO me voy al INFIERNO, no me da miedo. Ven a buscarme JUAN que me va a empezar a dar SUEÑO y en este cerro no me quiero quedar. Ya po papá JUAN.  
Maldito, maldito. Martirio, marticio, murición. Maricón. Paco Maricón. Maricón. Maricón. Maricón. Maraco Maricón. Maricón. Maraco. Maraco. Aco. Asco. Co. Co. Pa. Pa. Papá. Paco. Paco. Pa. Pa. Pa. Paco. Maricón Maricón. Mari. Marí. Marí. Con. Con. Con. Con. El. Con el... Con el cerro. Con el cerro. Con el cerro... Con... El cerro. Con el cerro BUENO me pueden encontrar. ¿Y vo que estai haciendo acá?

**HUANTAJAYA.** Esperando.  
**JOSÉ DESIERTO.** ¿Qué estai esperando?  
**HUANTAJAYA.** ¿Qué estai esperando?  
**JOSÉ DESIERTO.** Más lento el papá Juan, me está dando sueño tanto muerto.

## 3.

**JAQUELINE.** ¿Jose estás bien? Jose. Jose. Soy la Jaqueline Jose.

José Desierto

Sumario



4.

**JOSÉ DESIERTO.** Era una fecha, una fecha en el calendario de la cocina de la Cristina, era el cumpleaños de la Jaqueline. De la Jaqueline era el cumpleaños. Le había comprado una pelota de regalo sorpresa. La pelota tenía la cara de un gato. Era un gato negro, con dientes blancos. Yo le compré esa pelota con plata que me había regalado mi papá, me había pagado, para que me quedara callado. Para que no llorara más, para que dejara de romper las cosas. Era un secreto que a nadie podía contar. Yo le dije a la Cristina. Cristina le compré una pelota a la Jaqueline de regalo. La Cristina me dijo:

**CRISTINA.** *(Desde este mundo.)* ¿Con qué plata José? Deja de robar José.

**JOSÉ DESIERTO.** Yo le dije que no había robado, que era un regalo. Me dijo que iba a matar el regalo, porque yo lo había robado.

**CRISTINA.** *(Desde este mundo.)* ¿De dónde sacaste la plata José?

**JOSÉ DESIERTO.** No sé. Ese no es mi gato.

**CRISTINA.** *(Desde este mundo.)* No es un gato José, es una pelota José.

**JOSÉ DESIERTO.** Es un regalo, no es una pelota.

**CRISTINA.** *(Desde este mundo.)* ¿Cómo no va a ser una pelota?

**JOSÉ DESIERTO.** ¡Cristina, llévate el gato a la Jaqueline! Ahora es su gato.

*(Un viento empuja a Cristina.)*

**CRISTINA.** *(Desde este mundo.)* ¡Quédate tranquilo José! ¡Estoy cansada José!

**JOSÉ DESIERTO.** Ahí la Cristina agarró una cuchilla y reventó al gato como si fuera una pelota. No era un gato, era su regalo.

**HUANTAJAYA.** ¿Y ese fue el día más feliz de tu vida?

**JOSÉ DESIERTO.** Sí, porque el papá Juan había hecho un asado. Era el cumpleaños de la Jaqueline, era el cumpleaños.

5.

*(Huantajaya se presenta, nos da miedo su imagen dolorosa.)*

**JOSÉ DESIERTO.** Son hilos, parecen hilos los alambres que salen del suelo. ¿Son tus pelos Huantajaya? Bruja del tierral, deja de darme miedo. Papá JUAN. Volvió la niña desaparecida. La que se hundió en este suelo. No te aparezcas más así, porque no voy a dudar y me voy a ir y no me voy a devolver nunca más, y ahí no me vas a poder encontrar Huantajaya. Me voy a hundir en lo más profundo de este pique. Ahí donde te da miedo estar. Te lo juro. Te lo digo Huantajaya. Papá Juan. Llega rápido que me está asustando estar entre tantas

mujeres que lloran, dan miedo. Más porfiado el papá Juan, se debe haberse quedado conversando con la Jaqueline que está de cumpleaños, pegado al celular...

6.

**HUANTAJAYA.** ¿Viene un auto? Se levanta el tierral.

**JOSÉ DESIERTO.** No, no viene nadie. Es sólo el viento.

**HUANTAJAYA.** No quiero que vuelva José.

**JOSÉ DESIERTO.** Ese taxi no va a volver. ¿Dónde está tu casa Huantajaya?

**HUANTAJAYA.** No sé. Este cerro es mi casa

**JOSÉ DESIERTO.** Yo te digo la otra. Donde te esperan.

**HUANTAJAYA.** No sé, ya todo lo olvidé.

**JOSÉ DESIERTO.** Una casa, no se olvida.

**HUANTAJAYA.** ¿Cómo es tu casa José?

**JOSÉ DESIERTO.** De construcción sólida, pintada de color verde agua, con un cerco de concreto y planchas de zinc, portón metálico de color rojo, emplazada en un pasaje. Ahí me puedes buscar si me vuelven a encontrar Huantajaya del cerro, y si ya tampoco estoy en este suelo, asusta al Cristopher pa que no me eche de menos.

**HUANTAJAYA.** ¿Qué hay en este lugar José? ¿Cómo es nuestro cerro?

**JAQUELINE Y CRISTINA.** *(Desde este mundo.)* ¿Qué hay en este lugar José? ¿Cómo es nuestro cerro?

**JOSÉ DESIERTO.** Camino de tierra hay, hay basura en los costados. Hay. Escombros de una nave espacial que cayó hace cuarenta años hay. Hay escombros espaciales. A este desierto llegan los escombros del universo, no se desaparecen en los astros, acá vienen a parar. Hay 70 metros hacia el fondo, hay un sitio con panderetas hay. Y más allá hay, hay una instalación de aguas altiplano hay, cercano a una torre de alta tensión hay. Se trata de un sitio eriazo. Hay... hay mucho NORTE. Ay! Ay! Ay! Hay mucho norte. Hay mucho desierto. Hay mucho. Hay mucho agua. Hay mucho playa. Hay mucho planta. Hay mucho verde. Hay un montón de matas. Matas de ramas que arman un enjambre de verdes. Vegetación como selva detrás del basural hay también. Hay una selva con cascada hay también. Se armó un bosque Huantajaya. Ven a ver. Hay un bosque hermoso. Creció mientras esperábamos Huantajaya. Ven un rato, hazme caso papá Juan. Alerce. Araucaria. Pino. Enredaderas cubren el cerro BUENO. Huantajaya te vas a perder en el bosque que hay en el cerro Bueno. Hay muchas plantas ahora Huantajaya. Hay mucho norte. Hay mucho bosque...

*(Desde la oscuridad aparece Cristina. Lo abraza, sin decir nada.)*

**JOSÉ DESIERTO.** ¡HOLA CRISTINA!: TE QUIERO HABLAR. TE QUIERO DECIR QUE TE HE VISTO EN LA CASA. CUANDO LLORAI EN LA NOCHE. HAY MUCHA PENA EN NUESTRA CASA. HAY MUCHO LLANTO AL DORMIR. HAY MUCHA RABIA CRISTINA.

7.

**JAQUELINE.** Jose. Jose. ¿Estás ahí? ¿Qué hay en el lugar, Jose?

8.

**JOSÉ DESIERTO.** Me van a venir a buscar.

**HUANTAJAYA.** ¿Quién te va a venir a buscar?

**JOSÉ DESIERTO.** El papá Juan.

**HUANTAJAYA.** ¿Quién es la mujer con que hablai?

**JOSÉ DESIERTO.** Contigo.

**HUANTAJAYA.** Yo no soy una mujer. Soy un pedazo de cerro.

**JOSÉ DESIERTO.** Niña cerro, me dai risa.

**HUANTAJAYA.** La que viene de la vida. La que te espera en medio del tierral.

Me da miedo, parece más muerta que viva. ¿Cómo se llama?

**JOSÉ DESIERTO.** Es mi hermanita. Se llama Cristina.

**HUANTAJAYA.** No, a esa la conozco. Me refiero a la otra.

9.

**CRISTINA.** Pondré mi cuerpo para comunicarme con él. Seré su cuerpo. No se preocupen.

**JOSÉ DESIERTO.** Esta es mi mandíbula. Me falta el tercer diente de mi mandíbula así me puede reconocer.

**CRISTINA.** CRISTINA, CRISTINA, CRISTINA, CRISTINA, CRISTINA, CRISTINA, CRISTINA, CRISTINA, CRISTIANA ANA. CRISTIANA ANA. CRISTINA, CRISTINA. Soy la Cristina, tu hermana José.

**JOSÉ DESIERTO.** Espere, me quiero ver bonito. Huantajaya, tírame agua pa lavarme la cara, no quiero que me vean así.

**JAQUELINE.** Dile que salga, que salga, despacito de la oscuridad.



**CRISTINA.** Sale despacito. Sin asustarse José.

**JAQUELINE.** Acá te están esperando la CRISTINA, con los brazos abiertos, habla desde adentro Jose. Cuéntame, como estás Jose.

**JOSÉ DESIERTO.** Acá estoy. Echo mucho de menos.

**JAQUELINE.** ¿Ahí está?

**CRISTINA.** Sí, aquí está.

**JAQUELINE.** Pregúntale cosas Cristina.

**CRISTINA.** ¿Dónde estás José?

**JOSÉ DESIERTO.** En el bosque más bonito.

**JAQUELINE.** Ahora lo veo, Cristina. No me digas más. Está limpiecito el Jose. Está afeitado. Está bonito. Dale la bienvenida, Cristina. Abrázalo, abrázalo fuerte al Jose y dile que te hacía falta.

**CRISTINA.** Me haces falta.

**JOSÉ DESIERTO.** Hola, Cristina, ¿Cómo estás negrita linda?

**JAQUELINE.** Me dice que está bien.

**CRISTINA.** Pregúntale Jaqueline si perdonó a las personas que lo asesinaron...

**JAQUELINE.** Dice que sí.

**CRISTINA.** ¿Cómo se siente allá? ¿Es hermoso allá?

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Y el papá Juan? ¿Dónde está?

**JAQUELINE.** Jose. ¿Tú sabes por qué estoy yo acá? Yo tengo una misión. Y mi misión es darle la paz a nuestra familia.

**CRISTINA.** ¿Necesitas algo José? El otro día te celebramos el cumpleaños. Te hicimos un asado.

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Dónde está mi papá Cristina?

**JAQUELINE.** Quiero que revivas el momento de tu muerte Jose. Quiero que vayas o vengas hacia delante de la muerte y me digas que pasó en ese momento cuando te sacaron de la casa. ¿Recuerdas que vino Carabineros a buscarte? ¿Cuántos Carabineros fueron? ¿A dónde te llevan? Dime Jose. ¿Qué hacen cuando te suben al furgón?

**JOSÉ DESIERTO.** De nuevo no vino el papá Juan. ¿No es cierto? Di la verdad.

**JAQUELINE.** ¿Estás pateando el furgón, Jose? ¿A dónde te llevan?

**CRISTINA.** José, ¿estás ahí? Queremos saber que pasó, queremos que paguen tus asesinatos, José. Yo tengo fe. Yo no voy a bajar los brazos, no me voy a dejar pisotear por nadie. Te vamos a encontrar, hermano mío. Necesitamos una respuesta, vamos a mover todos los recursos, te vamos a encontrar José y te vamos a dar una sepultura digna José. José, ¿estás ahí? José.

**JAQUELINE.** Dime Jose. ¿En algún momento paran en el desierto? ¿Cuántas veces para el furgón? Y después... ¿Qué camino toman? Toman un camino a la pampa.

**JOSÉ DESIERTO.** Huantajaya, escóndeme en tu cerro. Que ya no quiero estar acá.

**CRISTINA.** ¿José estás enojado?

**HUANTAJAYA.** ¿A dónde te llevo?

**JOSÉ DESIERTO.** Lejos. Donde no me encuentren por un rato.

**CRISTINA.** ¿A dónde vas José?

*(José se hunde en el arenal del cerro. Las mujeres quedan solas en una habitación de madera en una casa en Alto Hospicio. La noche es tranquilidad en ese septiembre de 2018. La Cristina se queda callada observando a la Jaqueline su madrastra. Sabe que José ya no las acompaña.)*

**JAQUELINE.** Lo visualizo. Lo veo. Hijo mío. Hijo de Juan, de Isaías, de Abraham, hijo de Dios. ¿Qué está sucediendo? Cuéntame todo, Jose. Cuéntame que más te están haciendo. ¿Qué más te hacen? ¿Con qué te están golpeando? ¿En qué momento pierdes el conocimiento? ¿Estás sangrando Jose? ¿Sangras mucho Jose? Dime Jose. ¿Después que ellos te pegaron hacia dónde te llevan? ¿Qué están haciendo contigo? ¿Qué sucede? ¿Están hablando? Dime lo que están hablando. Cuéntame. Cuéntame todo. Escucha sus palabras. ¿Quiénes son? ¿Hay que enterrarlo dicen? ¿Eso dicen? ¿Qué dicen los otros? ¿Están asustados? ¿Se está culpando? ¿Qué más? ¿Qué están pensando hacer? ¿Están pensando tirarte en un pique? ¿Ahí donde están las niñas desaparecidas? ¿Dónde te van a tirar Jose? Dime. ¿Qué más Jose? ¿Dónde te dejaron? ¿Están asustados? ¿Participan todos? ¿Quién no participa? Jose, quiero que te instales en el momento en que ellos hacen el pacto.

Quiero que te metas en la mente del carabinero que está ahí. Que dejes tu cuerpo y te transformes en él para saber lo que piensa. AHORA TÚ ERES ÉL. TÚ ERES ÉL. Tú eres el asesino ahora Jose. Quiero que me digas qué están hablando. ¿Qué se dicen? ¿Cuál es el pacto que hacen entre ellos? ¿Se están amenazando? ¿Se están amenazando? ¿De muerte? ¿Los amenaza de muerte a

todos? ¿Él coloca las reglas? Jose dime... El lugar donde te dejan ellos tapados...

¿Es el lugar definitivo

o te llevan a otra parte? ¿Volvieron? ¿Sí? ¿Volvieron? Quiero que vivas el momento en que ellos vuelven. ¿Era de día o era de noche? Mira bien a tu alrededor, cuando ellos vuelven. ¿Es de día o es de noche? ¿Es de tarde? ¿De tarde? ¿Cómo qué hora? ¿Cómo las siete de la tarde? ¿Seis? ¿Siete? Dime Jose.

Cuando ellos te dejan tapado. ¿Estabas muerto o vivo?... ¿Y a qué vuelven? ¿Vuelven a enterrarte? ¿Y quiénes vuelven? ¿Los cuatro? (*Silencio.*) JOSE, JOSE ANTONIO, ¿ESTÁS AHÍ?

**10.**

**HUANTAJAYA.** ¿El miedo más grande que has tenido?

**JOSÉ DESIERTO.** Desaparecer, pero seguir existiendo. No quiero seguir aquí EPOPEYA OLVIDADA.

**HUANTAJAYA.** No me digai así, me da pena.

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Por lo de epopeya? o ¿Por lo de olvidada?

**HUANTAJAYA.** Me he vuelto una GEOGRAFÍA sin vida.

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Crees que algún día van a venir a buscarnos?

**HUANTAJAYA.** No sé. A veces pienso que sí.

**JOSÉ DESIERTO.** Tú no piensas, sólo lloras. Llorona del cerro.

**HUANTAJAYA.** No me digai así.

**JOSÉ DESIERTO.** Llorona, niña llorona.

**HUANTAJAYA.** Córtala José.

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Por qué llora la llorona?

**HUANTAJAYA.** Córtala José.

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Por qué llora la llorona?

**HUANTAJAYA.** Déjame tranquila.

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Por qué llora la llorona?

**HUANTAJAYA.** No quiero jugar.

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Por qué llora la llorona?

**HUANTAJAYA.** Ándate José, no te quiero ver más.

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Me voy?

**HUANTAJAYA.** Sí, cabro hueón.

*(Silencio. La niña llora acurrucada.)*

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Qué tan lejos puedo llegar en esta oscuridad? Me voy a ir Huantajaya, allá donde tú no me puedes encontrar. Donde el desierto se vuelve una selva de inmensidad. Arboleda vegetal que siempre en este vacío debió estar. Me cansé de esperar. ¿Cuántos años se demora en crecer una Araucaria en tu vastedad Huantajaya? Ese día te van a venir a buscar llorona del cerro. **HUANTAJAYA.** (*Picada.*) No te puedes ir de este terreno, acá están DESIERTOS nuestros cuerpos.



**JOSÉ DESIERTO.** Nunca van a llegar mijita rica, lo sabes desde el comienzo.  
**HUANTAJAYA.** *(Saltando sobre José, con mucho miedo.)* No, no te vayas. No quiero que vuelva el taxi y me encuentre sola en este lugar. No quiero que me peguen más José.

**JOSÉ DESIERTO.** Tranquila Huantajaya.

**HUANTAJAYA.** *(Abrazando a José.)* No me dejes nunca.

**JOSÉ DESIERTO.** Nunca te voy a dejar.

*(La niña se queda quieta, algo observa en la oscuridad.)*

**HUANTAJAYA.** No estamos solos José. Parece que te vinieron a ver....

*(José se ríe. Se esconde en la oscuridad, asusta a la niña muerta.)*

**11.**

*(Un recuerdo es el camino entre los dos mundos.)*

**CRISTINA.** José, estoy tratando de lavar la loza.

**JOSÉ DESIERTO.** Más fea, llena de caca es, toda se te va a romper.

**CRISTINA.** Déjame tranquila José. Hoy viene el hijo de la Jaqueline al asado te tienes que portar bien.

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Qué es eso? *(Señalado una bandeja de plumavit con un trozo de carne.)*

**CRISTINA.** Es la carne para el asado.

**JOSÉ DESIERTO.** Más hedionda. Un muerto es. ¿Y eso? *(Señalando un pollo que hay en una bolsa plástica.)*

**CRISTINA.** Un pollo para la cazuela.

**JOSÉ DESIERTO.** Más feo. Otro muerto es.

**CRISTINA.** José, tengo que ir a poner la tetera para hacer el puré. ¿Quieres comer carne con puré?

**JOSÉ DESIERTO.** Otro muerto es el puré. Estamos llenos de muertos Cristina. No quiero llenarme la boca de muertos. Te quedas pegado a la tierra.

**CRISTINA.** ¿Te vas a portar bien José?

**JOSÉ DESIERTO.** Siempre Cristina. Cristiana. Cristina Ana.

**HUANTAJAYA.** ¿Y ese fue el día más feliz de tu vida?

**JOSÉ DESIERTO.** Sí, porque en mi casa habían hecho un asado, estaba de cumpleaños La Jaqueline.

**HUANTAJAYA.** ¿Qué pasó después?

*(José mirando la bandeja de carne y la bolsa de pollo que están en la mesa del patio.)*

**JOSÉ DESIERTO.** Los muertos enterrados tienen que estar, una carne es un muerto, que en la boca del hombre no puede estar. Lo dijo Isaías el buen padre de Israel: “La sepultura pal muerto es la casa para que el que vivo pueda

recordar”. Una madre, un padre debe haberle dado nacimiento a este bistec. Ternero, vaca, toro, buey, vengan a buscar el cuerpo del que fue su rey... Un hermano, una madrastra, un vecino de este pollo, lágrimas todavía deben llover. La papa que hizo el puré destrozada debe estar, molido su hijo ahora está. Papá Juan un funeral debemos hacer, llorar al muerto, que en el cementerio debe descansar.

*(José agarra la carne y el pollo. Hace un hoyo en el medio del patio y los comienza a enterrar.)*

**CRISTINA.** *(Gritando.)* ¿José que hiciste? Papá Juan, ven a ver a tu hijo que dejó la cagá con la carne del asado.

**HUANTAJAYA.** ¿Te pegaron?

**JOSÉ DESIERTO.** No. Me llevaron a la pieza del segundo piso. El papá Juan estaba enojado. Tuvieron que lavar la carne con la manguera del patio.

*(Se ríe un poco.)*

**HUANTAJAYA.** ¿Y ese fue el día más feliz de tu vida?

**JOSÉ DESIERTO.** Si, por que la Jaqueline estaba contenta, había venido su hijo a nuestra casa, vinieron hasta los vecinos, nunca había venido tanta gente a nuestra casa Huantajaya, parecía una ramada.

**HUANTAJAYA.** ¿Y no dijiste que te habían castigado?

**JOSÉ DESIERTO.** *(José se ríe.)* Es que los vi por la ventana. Estaban contentos. Estaban todos contentos. Después la Jaqueline subió a la pieza y me llevó un plato con carne y puré. Me dijo que me quería.

**JAQUELINE.** ¿Tenís hambre Jose?

**JOSÉ DESIERTO.** Feliz cumpleaños Jaqueline.

**JAQUELINE.** Gracias hijo.

**JOSÉ DESIERTO.** No te puede hacer un regalo, no tengo plata Jaqueline. No tengo trabajo.

**JAQUELINE.** No importa Jose. Tu regalo es que te portes bien.

**JOSÉ DESIERTO.** Me voy a portar bien. Me voy a portar bien.

**JAQUELINE.** Tengo que ir a servirles a los invitados. Quédate adentro, y cómete toda la carne con puré.

*(José come un poco, mira hacia fuera desde la puerta. La mujer se pone de pie y cierra la puerta que había quedado abierta.)*

**JAQUELINE.** Yo te voy a venir a buscar hijo mío. No salgas que el papá Juan anda picado contigo y si te portas mal va a llamar a los pacos.

**JOSÉ DESIERTO.** Me voy a portar bien. Me voy a portar bien.

**JAQUELINE.** Te quiero mucho hijo mío. Siempre te voy a querer Jose.

*(La Jaqueline sale. Cierra la puerta. José no come, deja el plato en el suelo y se queda fijo mirando la ventana.)*

**JOSÉ DESIERTO.** Me voy a portar bien. Me voy a portar bien. No voy a salir. No voy a salir. No voy a romper. No voy a salir. No voy a romper. Me voy a portar bien. Me voy a portar bien.

**HUANTAJAYA.** *(Acurrucándose en José.)* ¿Y saliste de la pieza?

**JOSÉ DESIERTO.** *(Quedándose dormido junto a la niña, mientras Recuerda.)* No. Me porté bien por primera vez. Por primera vez. Me porté bien. Me porté bien. Ese fue el día más feliz de mi vida. *(José se duerme en los brazos de Huantajaya.)*

*(Algo interrumpe el camino entre los mundos. Un intruso corta nuestro hilo de conexión. Desaparece de nuestra cabeza el mundo de Huantajaya. Volvemos al desierto poblado de Alto Hospicio. La casa de las mujeres es una isla en ese mar de ruido. Alguien de este mundo nos acompaña.)*

**2.- ALTO HOSPICIO**

**12.**

**CRISTINA.** Hola.

**RODRIGO.** Hola.

**JAQUELINE.** Hola.

**RODRIGO.** Nosotros no nos conocemos. Soy abogado.

**JAQUELINE.** ¿Qué quiere?

**CRISTINA.** ¿De dónde salió?

**RODRIGO.** Estaba esperando. No quería molestar. No se asuste.

**CRISTINA.** No estoy asustada.

**JAQUELINE.** El caso está cerrado, si quiere saber más vaya a la cárcel, allá están los que tienen que hablar.

**RODRIGO.** Me van a repetir lo mismo, para eso busco en internet.

**CRISTINA.** ¿Cómo llegó acá? Nosotras no lo esperábamos.

**RODRIGO.** Quisiera hablar con José.

*(Silencio.)*

**CRISTINA.** ¿Con José?

**RODRIGO.** Sí, con su hermano.

**CRISTINA.** Pero... él...

**JAQUELINE.** ¿Usted sabe de lo que está hablando?

**RODRIGO.** Sí, de ESPIRITISMO.

**JAQUELINE.** No le diga así.

**RODRIGO.** ¿Quisiera hacerle unas preguntas?



**JAQUELINE.** ¿A qué está jugando?

**RODRIGO.** Como abogado aprendí que la mejor prueba para ganar un caso es el testimonio directo de los protagonistas. ¿Qué mejor que de la voz de la misma víctima?

**JAQUELINE.** Usted está loco.

**RODRIGO.** Sí. Estoy loco.

**JAQUELINE.** Recién dijo que era abogado.

**RODRIGO.** Soy RODRIGO FLORES, abogado de Derechos Humanos. Soy el abogado de los locos de Chile. Vine de Santiago a hablar con su hijo.

**JAQUELINE.** Usted se está riendo de nosotras.

**RODRIGO.** ¿Me ve reírme acaso?

**CRISTINA.** ¿Por qué quiere su testimonio?

**RODRIGO.** Para demandar al Estado chileno, por negligencia y abandono durante los veintiún años de vida de José acá en Alto Hospicio. José se podría convertir en un emblema MUNDIAL de lucha para muchas y muchos Cristina. Como organización, Locos Sanos y Libres de Chile, queremos que las familias de personas con diagnóstico psiquiátrico dejen de ser cómplices de los médicos o del sistema biomédico y que luchen junto con nosotros por una sociedad creativa, pacífica, diversa...

**JAQUELINE.** Cristina, anda a buscar al papá Juan. A patadas lo va a sacar.

**RODRIGO.** Señora Jaqueline, no sea violenta. ¡La locura con tortura no se cura! Yo también soy diagnosticado con esquizofrenia. Estoy orgulloso de ser loco.

**JAQUELINE.** ¡Papá Juan, levántate se metió un LOCO en nuestra casa!

**RODRIGO.** Yo no soy loco, señora, el loco es el mundo...

**JAQUELINE.** Si no sale de la casa ahora, voy a tener que llamar a los Pacos.

**RODRIGO.** *(Saliendo.)* Cristina, usted me entiende, con el grito de auxilio de su hermano podría reabrir el caso, hacer conocido a José en todo el mundo y tener los recursos para buscarlo en el lugar exacto que sospecha. Eso es muy caro, eso es muy profundo en la tierra, yo lo sé. Mañana la vuelvo a ver.

*(Rodrigo sale de la casa, las mujeres se quedan quietas, no dicen más, se ponen a orar en silencio. La casa se va perdiendo en la oscuridad del desierto de Huantajaya. Las mujeres juntas sus manos siguen buscando en un mapa dibujado en un cuaderno.)*

## 13.

*(Las mujeres están concentradas en sus dibujos, descifran, quieren entender. Rodrigo abre una ventana y entra a la casa en silencio. No lo ven. Rodrigo se queda quieto en la tiniebla del interior. Una vela negra las acompaña. La luz de la calle se pierde por las frazadas colgadas en la ventana. La vela se mueve sola por momentos, nos da la CLARIDAD que necesitamos.)*

**JAQUELINE.** ¿Estás segura?

**CRISTINA.** Sí, estoy segura. Le hice la pregunta de prueba.

**JAQUELINE.** ¿Y qué respondió?

**CRISTINA.** El día de tu cumpleaños. Me habló hasta de la carne del asado.

**JAQUELINE.** ¿La que lavamos con la manguera del patio? Lo contactamos entonces. Cristina, es él.

**CRISTINA.** Me dijo que se portó bien ese día. Que te dijera que ese fue su regalo.

**JAQUELINE.** Búscalo. Búscalo de nuevo Cristina. Dile que lo necesitamos en esta vida. Que queremos hacerle un asado, que no estamos enojadas, que nos diga dónde buscarlo, que en las familias todo perdonamos.

*(La Cristina cierra sus ojos. Abre la boca. Tuerce el cuello. Se desconecta de este mundo.)*

**CRISTINA.** El cuerpo de José descansa en unas rocas en el fondo del cerro BUENO, ahí donde termina el pique de Huantajaya, donde la oscuridad es más negro que inmensidad. Parece que da ronquidos, por eso sabemos que sigue con nosotros, se escucha más vivo que muerto.

**HUANTAJAYA.** José despierta, ven a ver. ¡Se levantó el tierral de nuevo!

¡Un auto! ¡Un auto!

**CRISTINA.** Desde lo más alto del pique se ve una luz.

**JAQUELINE.** ¿Una luz? ¿Es la Claridad Cristina? La Claridad nos viene a ayudar.

**HUANTAJAYA.** ¿José? Alguien nos alumbrá. Ven a ver que me da miedo.

**CRISTINA.** A lo lejos se ve una niña

**JAQUELINE.** ¿Es la misma?

**CRISTINA.** Sí, es la misma.

**HUANTAJAYA.** ¡Mierda!

**CRISTINA.** La niña se esconde entre unas rocas.

**JAQUELINE.** Llámala. Dile que venga.

**CRISTINA.** Oye tú, niña. Estoy buscando a mi hermano.

**JAQUELINE.** ¿Qué te dice?

**CRISTINA.** Nada.

**JAQUELINE.** ¿Nada te dice? ¡Conchelalora!

**HUANTAJAYA.** *(Gritando hacia la oscuridad, detrás de una roca.)* ¡José, despierta! Ahora te da por quedarte dormido. No quiero que me peguen de nuevo, José. Cabro flojo. Escóndeme cerrito cerro aléjame de mí. Vuelve estos huesos arena, estos brazos grietas en la roca, confunde mi susto con viento. Has de mi aliento grano de sal...

**JAQUELINE.** No me hagas jugar a la ciega, que no estoy para estos cuentos niña. Dile que venga, que me cansé por la cresta...

**CRISTINA.** Niña ven, no te queremos hacer daño. Salió corriendo más lejos, se escondió de nuevo, no la veo. Se me pierde.

**HUANTAJAYA.** Cabro MARACO... ACO... Ahora te da el sueño. Es el taxi,

es el taxi que anda dando vueltas. No quiero de nuevo las amarras que amargan, no quiero verle de nuevo la cara.

**CRISTINA.** La Claridad está cada vez más grande. Alumbrá el desierto, Jaqueline.

**JAQUELINE.** Hoy día tenemos suerte. Gracias, Claridad, por darnos la posibilidad de encontrarnos con nuestro hijo.

**HUANTAJAYA.** José despierta. Cabro flojo, no te puedo ir a buscar a esa

OSCURIDAD. Si te pierdes en ese OLVIDO no vuelves más... Así les pasó a las que murieron con el cuerpo baleado, nadie las volvió a recordar...

**JAQUELINE.** Busca bien, Cristina. Encuentra a esa niña LLORONA. Ella debe saber dónde está el Jose.

**CRISTINA.** Ella debe saber.

**JAQUELINE.** ¿Quién será el ESPÍRITU? Debe ser alguno de los cuerpos de las niñas del PSICOPATA. ¡Conchelalora! ¡Conchelalora!

**HUANTAJAYA.** José, no quiero jugar más! La luz de nuevo. Se acerca cada

vez más José. No voy a bajar, no voy a bajar!

**CRISTINA.** La veo.

**JAQUELINE.** ¿Qué hace?

**CRISTINA.** Está quieta. La Claridad la alumbrá entera

**JAQUELINE.** Acércate.

**CRISTINA.** Estoy muy cerca. La puedo ver. Es bonita la niña. Es igual a su padre Jaqueline, el Carlos Sola estaría contento de volver a ver a su hija con vida.

**HUANTAJAYA.** *(Muy asustada, la luz es muy fuerte.)* No me hago más daño, no me amarre de nuevo. Acá ya nada va a encontrar, acá ya nada más puede usurpar. Ahora soy una piedra, una basura en esta inmensidad. Acá no hay más que robar, acá no hay más que adueñar, acá no hay más...

**JAQUELINE.** SOY SU MADRE, TE EXIJO QUE ME DIGAS DONDE ESTÁ EL CUERPO DE MI HIJO.

**HUANTAJAYA.** ¡No!



**CRISTINA.** Se quiere ir.

**JAQUELINE.** Agárrala, agárrala fuerte.

**HUANTAJAYA.** ¡Suéltame!

**CRISTINA.** La tengo, la siento conmigo. ¡Acá la tengo!

**JAQUELINE.** ¡Cabra de mierda!

**HUANTAJAYA.** ¡Suéltame!, suéltame, no me vas a llevar de nuevo!

**CRISTINA.** Me está mordiendo Jaqueline, me duele, me duele...

**JAQUELINE.** ¡No la sueltes!! No cortes la conexión.

*(Rodrigo sale de la oscuridad, prende la luz de su celular y avanza directo hasta el brazo de Cristina.)*

**RODRIGO.** Está sangrando.

**JAQUELINE.** ¿Y usted que hace aquí?

**RODRIGO.** Estaba escondido atrás del sillón.

**JAQUELINE.** ¿Cómo?

**RODRIGO.** Me quede allá atrás. Actúe como que me fui, pero no lo hice. Fue una representación para engañarlas, un simulacro para despistarlas y verlas en su PERFORMANCE ESPIRITUAL.

**JAQUELINE.** Usted es un psicópata...

**RODRIGO.** A veces... con ideación homicida frecuentemente hacia mujeres solas, pero lo tengo controlado. Estoy dado de alta, como dicen los biomédicos. Cuando siento ganas de matar, me alejo, aviso, me auto encierro o voy a la posta. Ya tengo mis amigos. Otros locos, como uno mismo.

*(Jaqueline asustada se dirige a la ventana, tratando de abrir las cortinas.)*

**RODRIGO.** No las abra, se nos puede ir la conexión con el otro MUNDO.

*(La Cristina grita.)*

**JAQUELINE.** ¡Cristina! ¡Conchelalora! ¡Conchelalora!

**RODRIGO.** No suelte a la niña Cristina. Pregúntele si nos puede llevar al lugar donde duerme su hermano.

**CRISTINA.** No le puedo hablar. Es muy fuerte su mordisco, parece que tiene colmillos.

**JAQUELINE.** ¡Es una VAMPIRO! ¡Conchelalora! ¡Lo sabía! ¡Lo sabía!

**RODRIGO.** Agárrela con la otra mano Cristina, que no se le escape. Sea fuerte, hágalo por Alto Hospicio, por Chile entero.

**CRISTINA.** ¡No doy más, me duele! ¡Me duele el brazo!

**RODRIGO.** Dígale que sabemos de su dolor mental. Que como organización Locos, Sanos y Libres de Chile queremos que se haga justicia en su corazón. Para que nunca más en Chile exista el purgatorio de las almas. Para que nunca más en Chile un espíritu tenga que rondar para encontrar justicia. Para que nunca más en Chile...

**JAQUELINE.** Tenemos que detenernos ahora. Mi hija está perdiendo mucha sangre.

**RODRIGO.** Deme unos minutos, quisiera grabar un video en mi celular. Tenemos más de dos millones de seguidores. Les dije que locos hay en todo el MUNDO.

**CRISTINA.** ¡Jaqueline!

**JAQUELINE.** Cristina respira, respira profundo, deja el otro mundo. Vuelve a este mundo. Vuelve al ahora presente...

**CRISTINA.** Jaqueline, no puedo más.

**JAQUELINE.** Ahora. Ya. Suelta... Deja el fantasma.

*(Cristina se incorpora. Recupera la respiración. Toma agua de una botella. La Jaqueline sale apurada a la cocina, revisa su celular por si tiene un mensaje de su marido. Rodrigo y la Cristina se quedan unos minutos en silencio. Se miran todo el rato.)*

## 14.

*(La luz es inmensa en la habitación. En el suelo, frazadas que tapaban el sol. La Jaqueline vuelve con una bandeja, con tres vasos y una Orange Crusch de litro.)*

**RODRIGO.** ¿Su marido sabe que hace esto?

**JAQUELINE.** *(Sirviendo.)* Sí... no sé...yo creo que sí... no queremos molestarlo. Nos juntamos cuando él está fuera de la casa.

**RODRIGO.** ¿Dónde está ahora?

**JAQUELINE.** Fue a la posta. Tiene que ir a buscar sus remedios. Ando muy nervioso, no puede dormir, y trabaja todos los días. Construye los nuevos departamentos.

**RODRIGO.** ¿Cómo está Cristina?

**CRISTINA.** Bien.

**RODRIGO.** ¿La sintió Cristina? ¿Sintió los dientes de la niña?

**CRISTINA.** Sí.

**RODRIGO.** Materialización corporal de la conexión. Veo que han avanzado a pasos agigantados. Muy pronto tendremos de vuelta al desaparecido: “El que no está vivo ni muerto. Sin cuerpo no hay muerto, por lo tanto no hay que llorar al que no está muerto”. Yo prefiero decirle el APARECIDO. Cada vez está más con nosotros. ¿Todavía le duele mucho Cristina? Le quedaron marcados los dientes de la pequeña mandíbula. *(Al cortar una manga de su camisa blanca, se dejan ver sus brazos fuertes.)* Seque su sangre en este manto mundano.

**JAQUELINE.** Dejemos la mentira. ¿A qué vino hasta acá?

**RODRIGO.** Las vine a salvar.

**JAQUELINE.** ¿A salvar? ¿De quién?

**RODRIGO.** De este sistema moralizante y normalizador.

**JAQUELINE.** No le entiendo nada. ¡Conchelalora!

*(Rodrigo se acerca muy cerca de Cristina.)*

**RODRIGO.** ¿Cómo es el otro mundo, Cristina?

**CRISTINA.** Igual, pero sin luz.

**RODRIGO.** Oscuro, como ha sido retratado desde la antigüedad. Qué más real que la representación de ese MUNDO. Por años se ha negado la existencia de un más allá. Una esperanza robada y masacrada por la CIENCIA. Con su ayuda podremos decirle al MUNDO que existe otro MUNDO; más allá, más acá, da lo mismo, no hay distancia para el DESIERTO donde habita su hijo. Es extenso como su cariño.

**JAQUELINE.** Usted está loco.

**RODRIGO.** Reiteración leo en sus palabras, Jaqueline; síntoma de un dolor mental profundo. Un dolor que no la deja pensar, que no la deja avanzar, que la hace repetir las ideas, como si fuera un torbellino de doctrinas culposas solapadas. Y sí, estoy loco, se los dije recién. Orgullosamente loco, chiflado, demente, vesánico, chalado y lunático.

**JAQUELINE.** Qué bueno que pueda vivir con su enfermedad. Nosotras ya terminamos esta sesión, en un rato llega el Juan a almorzar, así que le voy a pedir que se vaya, la Cristina está muy cansada y tengo que curarle la herida.

*(Rodrigo sacando una caja de zapatos llena de billetes que lanza en la mesa.)*

**JAQUELINE.** ¿Y esto?

**RODRIGO.** ¿Sabe exactamente cuántos locos existen en el mundo? Esquizofrénicos anónimos han donado estos recursos para hacer que podamos traer a José con nosotros. Que mejor acto de reparación para este país que la recuperación del APARECIDO.

**CRISTINA.** ¿Y qué pasa si esto que hacemos no es real?

**RODRIGO.** ¿Usted cree que el espiritismo no es real, CRISTINITA?

**CRISTINA.** No sé, a veces me confundo. Quizás me estoy volviendo loca.

**RODRIGO.** Usted no está loca, los locos son los que no creen en lo que ven sus ojos y tocan sus manos. ¿Le puedo tocar el brazo, Cristina?

**CRISTINA.** Sí

**JAQUELINE.** *(Saltando sobre Rodrigo.)* No se aproveche, Rodrigo. Suelta a mi hija. Usted cree que nos va a comprar con su plata, señor, nosotras somos mujeres trabajadoras, no nos vendemos por esos pesos. *(Tira los billetes al suelo.)*

**RODRIGO.** *(Mostrando la manga de la camisa con la sangre de la herida de Cristina.)* ¿Qué más real que la sangre que mancha la manga de mi camisa? ¿Qué más real que el dolor que siente sus almas? Esto no es una INVENTIVA, es la vida misma. Y no pienso comprarlas con esta plata, su pena es mucho más que



esos billetes lastimeros. *(Guardando los billetes en la caja.)* Es para que se den cuenta que somos muchos como José y no vamos a dejar que su historia se vuelva a repetir en otro suelo. ¿O usted quiere que otra familia pierda un hijo por la VIOLENCIA ESTATAL desmedida hacia el doliente mental de Chile?

**JAQUELINE.** No, por supuesto.

*(Silencio.)*

**CRISTINA.** Yo le creo, Rodrigo.

**JAQUELINE.** ¿Y qué tenemos que hacer, Rodrigo Flores? Tenemos unos minutos para conversar antes de que llegue el Papá Juan.

**RODRIGO.** *(Tomando las manos de Cristina.)* Cristina, ¿recuerdas el camino para volver hasta allá? ¿Lo recuerdas? Sabes cómo contactarnos de nuevo con la pequeña LAURITA SOLA. Tengo un plan, abran su corazón para lo que se avecina. *(Los tres se quedan en silencio. La luz de las doce del día en la casa de las mujeres en Alto Hospicio resplandece.)*

## 15.

*(Huantajaya llora en la oscuridad. Las mujeres y Rodrigo pueden sentir su llanto. La niña corrió hasta perderse buscando a José en el desierto sin luz. Cristina en este mundo busca en un mapa dibujado en un cuaderno. Ahora puede ver más allá, puede sentir más allá. Cierra los ojos, se calma, el otro mundo se le presenta como una película.)*

**HUANTAJAYA.** ¡José! Ya no te escucho. ¿Dónde estás? Vino de nuevo al que le tengo miedo. Me prometiste que no me dejarías sola y acá estoy sola. Sola de nuevo, pensé que eras especial, José, que me ibas a proteger, que nunca me dejarías...

*(Choca con el cuerpo de José en la oscuridad. Ya no ronca.)*

**HUANTAJAYA.** José... ¿dónde andabas? Me perdí, no te veía.

*(José se pone de pie. No responde. Ya no es José.)*

**HUANTAJAYA.** ¿Estás bien? ¿De nuevo estás enojado?

**JOSÉ DESIERTO.** No.

**HUANTAJAYA.** José, ¿Qué te pasa? ¿Estás perdido? ¿Te duele la cabeza de nuevo?

**JOSÉ DESIERTO.** NO, yo no SOY José.

**HUANTAJAYA.** ¿Cómo?

**JOSÉ DESIERTO.** Identifíquese.

**HUANTAJAYA.** No quiero, quiero que vayamos al otro lado. No me gusta esta oscuridad. Quiero estar dentro de nuestro pique.

**JOSÉ DESIERTO.** Identifíquese.

**HUANTAJAYA.** ¡José!

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Qué hace en este bosque? Si no responde, le disparo.

**HUANTAJAYA.** ¿José? De nuevo con este juego.

**JOSÉ DESIERTO.** Yo no soy José. Soy otro.

*(La niña corre.)*

*(Cristina se detiene.)*

**CRISTINA.** La veo. Está corriendo en el desierto.

**JAQUELINE.** Concéntrate Cristina, que no se te escape de nuevo.

**RODRIGO.** Corra tras ella...

*(Acerca su celular a la cara de Cristina.)*

**RODRIGO.** ¿Ves la Claridad Cristinita? Que te ayude la tecnología del hombre a alumbrar la oscuridad del otro mundo.

**CRISTINA.** Alguien la persigue, está asustada la niña.

**JAQUELINE.** Persíguela, persíguela.

**CRISTINA.** Voy.

*(La mujer se mueve en su silla, camina con sus pies, pero no avanza.)*

**RODRIGO.** Apenas la encuentre le dice que soy abogado de Derechos Humanos, eso ofrece mucha confianza en las personas solas.

**CRISTINA.** Veo una SOMBRA... es otro espíritu el que la persigue. Tiene la boca abierta y muy ROJA, parece que grita. Corre como en un bosque, choca con árboles que no están. Persigue a la niña enfurecido.

**JAQUELINE.** ¿Hay otro ESPÍRITU? ¡Ese es el asesino de la niña! El PSICÓPATA ¡Conchelalora!, Conchelalora!

**RODRIGO.** No pierda de vista a la niña, que no se le escape de nuevo. Eso es lo que nos importa. Y no le tenga miedo al miedo. El miedo es lo más antiguo que tenemos en nuestro cuerpo, el miedo la va a salvar de cualquier peligro. Es sabiduría ancestral. Puro instinto. Haga del miedo su arma de lucha Cristina.

**CRISTINA.** Corre enloquecida en círculos. La Claridad la enceguece. No es el psicópata, es... es... se parece a...al...

*(En su mente visualiza al asesino de su hermano, no lo dice.)*

Lo conozco, Jaqueline... conozco ese espíritu. Nosotras lo vimos... en el juicio... es él...

**RODRIGO.** ¿Es Freddy Krueger? ¿Es Dios? ¿Quién es?

**JAQUELINE.** *(Alabando.)* Es José que viene por la niña. Se está cumpliendo su plan, Rodrigo.

**CRISTINA.** Sí... o sea... No... No, no es eso.

**JAQUELINE.** Ya pues Cristina sé más clara.

**CRISTINA.** José alucina que es él, pero no es él. Por eso hablaba del bosque, Jaqueline, en sus mensajes, ahora entiendo.

**JAQUELINE.** ¡No entiendo nada, conchelalora! *(Se cae un vaso y se rompe en el suelo.)*

**CRISTINA.** *(Salta de la silla.)* Viene para acá.

**JAQUELINE.** Siento su miedo, es un dolor intenso *(Se aprieta el estómago, quiere vomitar.)* Pobrecita la niña.

**RODRIGO.** *(Tomando a Cristina y llevándola al medio de la habitación.)* Vamos a seguir con nuestro plan. Nos vamos a olvidar del miedo, vamos a acoger el miedo, vamos a abrazar al que nos provoca terror y lo vamos a tranquilizar, lo vamos a ACOGER con nosotros. Una crisis de identidad es algo que podemos controlar, ahora somos FAMILIA, somos su familia. *(Acercándose a Cristina.)* Cristinita, ahora va a quedar a oscuras. Apagaremos la luz por completo. No se asuste. Resista.

**JAQUELINE.** Escóndete ahora, que no te vea la niña Cristina.

*(Cristina se estira con mucho miedo en el suelo.)*

**RODRIGO.** *(Tomando la mano de Cristina.)* Que suavcita su mano, señorita Cristinita.

**JAQUELINE.** Cualquier cosa gritai fuerte y te traigo de vuelta. Que no te agarre la sombra del hombre Cristina. No quiero que te quedís allá. Te quiero de vuelta, conmigo.

**CRISTINA.** ¡Se está poniendo helao! Esto no me gusta, no quiero ir.

**RODRIGO.** Acá la espero. En este mundo seremos uno.

**CRISTINA.** *(Tiritando de nervio.)* Tengo mucho miedo. Este mundo está al revés, nada es lo que se ve.

**RODRIGO.** LA AMO con la locura más pura. *(Besándola en la boca mientras apaga la luz de su celular. Quedan en la oscuridad más profunda. Afuera el sol de Alto Hospicio.)*

SILENCIO.

SILENCIO.

SILENCIO.

## 16.

*(Oscuridad completa en la pequeña habitación, han pasado unos minutos que parecen eternos. La mujer en el centro, los demás fuera del círculo.)*

SILENCIO.

SILENCIO.

SILENCIO.

**CRISTINA.** *(Susurrando.)* Está en mis pies. Llegó hasta acá. Pensó que era una piedra. Puedo sentir sus manitos chicas. Parece un esqueleto. Está flaquita la niña.

**RODRIGO.** *(Susurrando.)* No se mueva.

**CRISTINA.** *(Susurrando.)* Tengo mucho miedo.

**RODRIGO.** *(Susurrando.)* Que agarre confianza.

**CRISTINA.** *(Susurrando.)* ¿Ahora?

**RODRIGO.** *(Susurrando.)* No. Espere un poco.

**CRISTINA.** *(Susurrando.)* Está muy cerca. Siento otra respiración muy cerca. No está sola...



**RODRIGO.** *(Susurrando.)* ¡Ahora Cristina!

*(Cristina se mueve rápido, con sus manos agarra los delgados brazos de Huantajaya y la retiene en este MUNDO.)*

**CRISTINA.** La tengo.

**RODRIGO.** Trae el plástico, Jaqueline. Hay que envolverla.

*(Entra la Jaqueline con un plástico azul con una cuerda y envuelve a la Cristina, como si fuera un cuerpo muerto.)*

**CRISTINA.** *(Gritando desesperada.)* Me estoy ahogando.

**JAQUELINE.** Se está ahogando.

**CRISTINA.** Se quiere escapar, no la puedo retener.

**RODRIGO.** Cierre bien el plástico.

**CRISTINA.** No puedo más, se mueve mucho.

**JAQUELINE.** Cabra de mierda, quédate tranquila.

**CRISTINA.** *(Totalmente ahogada.)* No... puedo... respirar *(Se desmaya.)*

**JAQUELINE.** La tengo. Ya está cerrado el plástico.

**RODRIGO.** Apriétele fuerte la amarra, para que la retengamos todo el tiempo.

**JAQUELINE.** Listo. *(Prendiendo la luz.)* ¿Cristina, cómo estás?

*(La Cristina no responde. Un cuerpo que no es de la Cristina se mueve sin parar bajo el plástico. Respira otra mujer. Ahora son dos mujeres. Una es una niña.)*

**JAQUELINE.** *(Gritando.)* ¡Ahora son dos!

**RODRIGO.** *(Abrazando el cuerpo de Cristina.)* ¿Cristina? No respira.

**JAQUELINE.** Hay que sacarla ahora.

**RODRIGO.** Yo la voy salvar. ¡Seré su Arturo Prat!. *(Levanta el plástico con cuidado, sin separarlo mucho del piso, para que no escape el fantasma.)* Jaqueline, afirme las amarras con fuerza, que no se le escape el otro cuerpo.

**JAQUELINE.** Sí Rodri.

*(El espíritu de Huantajaya sigue luchando con las amarras, ahora en nuestro MUNDO. Rodrigo saca a Cristina del plástico en brazos como un bombero. Huantajaya parece que luchara contra una camisa de fuerza en el suelo.)*

**JAQUELINE.** ¿Cómo está la Cristina?

**RODRIGO.** Bien, se va a poner bien. Duerme como un angelito. Me dan ganas de DEVORARLA a besos. *(No lo hace, sólo la mira.)*

**JAQUELINE.** *(Mirando el plástico que se mueve en la oscuridad con el espíritu de Huantajaya adentro.)* No estamos solos Rodrigo Flores. Funcionó su plan.

*(Los tres miran el espíritu envuelto que se mueve sin parar por la habitación. Choca con los muebles, con la mesa, con un barril de agua que moja el piso. Bota las frazadas que cubren el sol, iluminando el lugar. Huantajaya ahora habita en este mundo.)*

**17.**

*(Afuera de la casa están Rodrigo y Jaqueline fumando preocupados, adentro Cristina en la cocina.)*

**RODRIGO.** ¿Va a venir a las sesiones su marido?

**JAQUELINE.** No. Dijo que no el Juan. Que estábamos locas al hacer esto, que era cosa de mujeres. Tenemos media hora, antes que llegue a tomar la once.

**RODRIGO.** Don Juan tiene toda la razón...

**JAQUELINE.** ¿En qué?

**RODRIGO.** En que es cosa de mujeres...

**JAQUELINE.** ¿Se va a poner igual de machista?

**RODRIGO.** ...Es hermoso, las admiro profundamente por hacer lo que hacen. Por buscar justicia como sea, en este MUNDO y en el otro MUNDO. Me gustaría nacer de nuevo y nacer mujer para ser un poco como ustedes. Pero no tiene que culpar a su marido. Es un hombre BUENO. Ya va a llegar el tiempo en que se abran las nuevas Alamedas, para las LOQUITAS de todo el MUNDO. Ya entenderemos que la LOCURA es un PRIVILEGIO y que estar NORMAL es estar enfermo.

**JAQUELINE.** ¿Qué hacemos con la niña?

**RODRIGO.** Como llegó la devolvemos, primero necesitamos que traiga al APARECIDO...

*(Se escuchan un grito. Entran a la casa corriendo. La niña corre envuelta por la habitación, choca con los muebles.)*

**JAQUELINE.** Me va a romper toda la casa. La tele nueva, la ropa limpia, los vasos de vidrio. ¡El Juan me va a matar!

**RODRIGO.** No se preocupe, acá yo la tranco. *(Inmovilizando el cuerpo de la niña con su cuerpo.)*

**CRISTINA.** *(Entrando con otra bebida Orange Crusch y un pack de cerveza, desde la cocina, sirve tres vasos, uno se lo toma al seco.)* Por favor, no le peguen, es sólo una niña asustada.

*(Se escucha otro grito de Huantajaya. Jaqueline también se abraza al cuerpo. La Cristina sigue tomando.)*

**HUANTAJAYA.** José, no me hagas daño. No soy una desconocida, soy tu amiga.

**JAQUELINE.** Cree que el José le va a hacer daño. Debe estar teniendo una crisis de nuevo mi niño. Pobrecito y no tiene las pastillas. Me acordé del Christopher, así de asustado estaba su hermano chico cuando vino a verme a mi cumpleaños, el Jose le quería pegar con un zapato.

**RODRIGO.** ¿Y por eso llamó a los pacos?

**JAQUELINE.** ¿Qué iba a hacer? Acá no hay hospital, no hay ambulancia. Yo ya no lo alcanzaba, era muy alto. Me podía levantar la mano.

**CRISTINA.** *(Tomando cerveza ahora sin bebida.)* Cuando le daba las crisis, se volvía otro. Violento, rabioso, enojado, parecía drogado, pero no estaba drogado. El papá Juan era el único que lo sacaba de ese mal sueño.

**HUANTAJAYA.** ¡No quiero jugar más José!

**JAQUELINE.** *(Gritando al aire, sin soltar a la niña.)* ¡Mi niño está aquí! ¡Esta es tu casa, eres siempre bienvenido!

*(Rodrigo abre un poco el plástico, vemos la cabeza de la SOMBRA de la niña asomarse.)*

**RODRIGO.** Hola, soy Rodrigo Flores. No te asustes: soy abogado de Derechos Humanos.

**HUANTAJAYA.** No me peguen más. No quiero llorar más.

**RODRIGO.** ¿Por qué tienes pena niña?

**HUANTAJAYA.** Me duele adentro. La rabia no me deja IRME

**RODRIGO.** Todos tenemos rabia, CHILE entero tiene rabia. Te queremos ayudar, Laurita.

**HUANTAJAYA.** *(Llorando.)* No me llamo Laurita, esa es otra que también está SOLA. Allá abajo es un JARDÍN DE MUJERES que lloran. Que se olvidan en esta oscuridad. Soy Huantajaya, la llorona del cerro.

**RODRIGO.** *(La abraza desde el plástico.)* Queremos que traigas a José hasta acá. Lo queremos de vuelta.

**HUANTAJAYA.** José ya no es José. La oscuridad lo tiene confundido. Cree ser otro, él ya no es él.

**RODRIGO.** *(Zamarreando a Huantajaya.)* No nos mientas niña. Queremos de vuelta al APARECIDO.

**CRISTINA.** Tiene razón la niña. Es lo que vi en el otro mundo. *(Se tira un flato de cerveza sin querer.)* ¿Quiere un vasito mijita? Le va a hacer bien para los nervios. *(Ofreciendo a la niña.)*

**HUANTAJAYA.** *(Asustada, tomando de apoco la chelita.)* ¡Está acá! ¡Ya me encontró!

**JAQUELINE.** ¿Quién?

**CRISTINA.** La Sombra de boca ROJA. El asesino Jaqueline.

**JAQUELINE.** ¿De la niña?

**CRISTINA.** No, de la niña no. De José Jaqueline. Tú le dijiste que te hablara del pacto de silencio cuando nos contactamos. Ahora es él quién se nos presenta.

**JAQUELINE.** *(Tomando cerveza.)* ¿El carabinero? ¿El demonio? ¿Cuál de los cuatro infames?

**RODRIGO.** ¡CONCHESUMARE! ¡TENGO MUCHO MIEDO!

*(Se rompe una ventana, se quiebran los vasos de donde estaban tomando, se prende un televisor solo.)*

**CRISTINA.** Está acá.

**JAQUELINE.** Es él...

**RODRIGO.** Es él...

**CRISTINA.** Es él.

*(Silencio.)*



**18.**

*(Oscuridad, tiempo. A José sólo lo ve Hantajaya que está amarrada a una silla de pies y manos. La familia de Alto Hospicio está tomada de la mano en un círculo en el mismo lugar. José sólo ve a Huantajaya.)*

**JOSÉ DESIERTO.** Acá estabas. Me hiciste correr.

*(Silencio.)*

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Qué haces acá?

*(Silencio.)*

**JOSÉ DESIERTO.** Responde niña.

*(Silencio.)*

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Viste algo? ¿Por qué me andas buscando?

*(Silencio.)*

**HUANAJAYA.** Me tienen amarrada en este mundo. No estamos solos.

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Por qué me estabas siguiendo? ¿Qué más quieren saber?

**HUANAJAYA.** Me dijiste que nunca me ibas a dejar, que siempre íbamos a estar juntos en Alto Hospicio. ¿Lo recuerdas?

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Alto Hospicio? Yo no vivo ahí. Me fui hace dos años. Esto es el sur.

**HUANAJAYA.** No, no es el sur, es el norte. Las mujeres te han traído para acá, quieren de vuelta a su hijo.

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Qué mujeres?

**HUANAJAYA.** Tu mamá y tu hermana. La Jaqueline y la Cristina han sufrido todos los días desde que te volviste desierto, José. Están sentadas al lado mío, al lado tuyo están en esta mesa.

**JOSÉ DESIERTO.** No las veo.

**HUANAJAYA.** Están en el otro mundo. Te invocaron para saber la verdad. Para que les respondas el lugar exacto donde encontrarte.

**JOSÉ DESIERTO.** Estás mintiendo.

**HUANAJAYA.** Tú estás mintiendo. No eres el que crees.

**JOSÉ DESIERTO.** Diles que yo no soy su hijo. Que nunca lo vi en esta vida. Que ahora tengo otra vida. Que ya no soy Carabinero, que escondido entre los árboles olvido ese desierto.

*(La Cristina y la Jaqueline lloran. Rodrigo comienza a registrar en una grabadora, prende su celular, hace videos, transmite en vivo.)*

**HUANAJAYA.** Preguntan: ¿Por qué hiciste lo que hiciste?

**JOSÉ DESIERTO.** Diles que no he hecho nada, que yo sólo recibía instrucciones. Yo no le disparé, no fui yo el que le dio la muerte. Que busque al mayor de todos, él sabe la respuesta. Yo tenía 21 años era un lolito, estaba recién llegando a Alto Hospicio, a ellos se les pasó la mano.

**HUANAJAYA.** Preguntan: ¿En Caleta Buena es el lugar exacto donde enterraron a José?

**JOSÉ DESIERTO.** Diles que nunca voy a hablar.

**HUANAJAYA.** Preguntan: ¿Sabes el daño que has hecho? ¿Del dolor en nuestros cuerpos?

**JOSÉ DESIERTO.** Diles que nunca voy a hablar.

**HUANAJAYA.** Preguntan: ¿Sabes que nunca vamos a descansar hasta que te pudras en la cárcel, hijo de puta?

**JOSÉ DESIERTO.** Diles que nunca voy a hablar.

**HUANAJAYA.** Preguntan: ¿Sabes que José ya no tiene miedo? ¿que su familia está unida, que un abogado de derechos humanos quiere llevar su caso a organismos internacionales?

**JOSÉ DESIERTO.** Diles que nunca voy a hablar. Que muy pronto me voy a ir la oscuridad del mismo infierno.

**HUANAJAYA.** Espera.

**JOSÉ DESIERTO.** Qué.

**HUANAJAYA.** Alguien más se acerca.

**JOSÉ DESIERTO.** Dile que nunca voy a hablar. Nunca me van a encontrar.

**HUANAJAYA.** Llegó tu papá.

*(La Claridad se hace presente. Las mujeres sacan las frazadas que cubrían el sol en la habitación. El lugar se llena de luz. José vuelve a José.)*

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Mi papá?

**HUANAJAYA.** Sí, tu papá. Te quiere hablar.

**JOSÉ DESIERTO.** ¿Juan? ¿El papá Juan está aquí?

**HUANAJAYA.** Acaba de entrar por esa puerta, trae un regalo para ti en las manos. Es una pelota, tiene la cara de un gato, un gato negro con dientes blancos. Te dice feliz cumpleaños.

**JOSÉ.** ¿Mi papá?

**HUANAJAYA.** Dice que nunca te va a olvidar, que le digai el lugar exacto dónde estai para ir a buscarte con sus manos. Que ya no quiere que te llames DESIERTO. Que tu apellido es VERGARA, que nunca se va a olvidar de tu cara. Dice: dime, dime, dime, donde te voy a buscar, dice. Dime el lugar donde estai, dice. Que no te tengo miedo, dice. Porque yo te quiero dice. Siempre te voy a querer hijo mío, dice. Dime la verdad porque yo te amo, hijo. Me demoré, me entristecí, me morí mil veces, pero acá estoy, hijo mío. Perdóname José. Ya no tengo miedo. Ya no te tengo miedo, hijo. Estoy orgulloso de ti, hijo. Te amo, hijo. Siempre te-voy a amar, José. Siempre serás mi hijo.

**JOSÉ DESIERTO.** *(Abrazado a Huantajaya llorando, no sabemos si es vergüenza o alegría. Balbucea en el llanto.)* Papá Juan, llegaste por fin, papá Juan.

*(Todos abrazados alrededor de Huantajaya. En este mundo Jaqueline, Cristina y Rodrigo; en el otro mundo Huantajaya y José desierto se vuelven uno. El papá Juan nunca llega, es una INVENTIVA que cura el corazón doliente.)*

**HUANAJAYA.** José volviste.

**CRISTINA.** José ha vuelto, lo siento en la casa de nuevo.

**JAQUELINE.** Volviste negrito lindo.

**RODRIGO.** Funcionó el plan de este DEMENTE. Ha vuelto el APARECIDO.

### 3.- UNA INVITACIÓN

**19.**

**RODRIGO.** Hola

Soy Rodrigo Flores

Les quiero hacer una invitación.

A todas...

A todos...

José...

José....

José necesita acompañamiento. No terapia, no tratamiento. Acompañamiento en su crisis. Acompañar, es estar con el otro, cuidarlo en su camino doloroso. Llevarlo de la mano para que encuentre a su familia. Entre los locos eso lo sabemos hacer muy bien, nos protegemos, nos cuidamos en nuestras andanzas dementes. En el desierto los locos encontramos la libertad, la naturaleza nos llama, somos roca, somos río, somos esta tierra. Podemos perdernos entre los cerros, en los bosques, en el vacío de los hielos, pero siempre un loco va a estar cerca, vigilando desde su propia locura la locura del otro. Acompañando incluso si su deseo más profundo es la muerte... Ser normal o loco, no es lo que duele. Lo que duele es el alejamiento del mundo cuando uno es diferente, la soledad es lo que pudre el alma.

Hola

Soy Rodrigo Flores

Les quiero hacer una invitación.

A todas...

A todos...

La mente...

La mente....

La mente no tiene forma. La mente no tiene cuerpo. La mente es espíritu. Retiene y memoriza todo; el día más feliz, el miedo más grande que he sentido.



El cuerpo muere pero una mente no muere. No desaparece, no se vuelve desierto. Se queda dando vuelta entre los mundos, sufriendo por lo inconcluso, retenida en el dolor constante de nuestro último día. Acá tenemos un herido que no para de sangrar. Que cambia de identidad con el que más daño le hizo. Acá tenemos una familia entera que no para de llorar. Un pueblo entero que reclama la presencia del APARECIDO. No podemos esperar, nos tenemos que ACOMPAÑAR en este tormento. No nos sirven las terapias que amarran, no nos van a hacer efectos los medicamentos que adormecen, no queremos placebos para el dolor. Queremos que nos duela, que nos pique, que nos de toda la rabia que se merece su no muerte, su no cuerpo.

Hola  
Soy Rodrigo Flores  
Les quiero hacer una invitación.  
A todas...  
A todos...  
Estamos...  
Estamos...

Estamos orgullosos de haber resistido el maltrato que nos han dado la historia. Sabemos, que ya muy pronto se abrirán las grandes Alamedas a las locas y los locos del mundo. Pero hasta que eso no pase, saldremos a las calles, saldremos a los desiertos, a los bosques, al universo entero a contar esta verdad. Vamos a hacer memoria de los compañeros que han padecido encierro, inmovilización, manipulaciones involuntarias, tortura y muerte. Si otros movimientos, como el feminista y el de las diversidades, han podido resistir a la ignorancia y a la desacreditación, el nuestro también se levantará, para reclamar nuestro derecho a ser lo que somos: “locos” y “locas”. El “orgullo loco” es una emoción que nos permite luchar, marchar, defendernos. Hoy los invito a marchar, a salir a las calles y contar lo que hemos visto. Que se multiplique la declaración del APARECIDO, que se vuelva ley y compromiso.

Hola  
Soy Rodrigo Flores  
Les quiero hacer una invitación.  
A todas...  
A todos...  
La mente es infinita...  
La mente es infinita....  
La mente es infinita, la mente es imparable, la mente todo lo puede.

Hola  
Soy Rodrigo Flores  
Les quiero hacer una invitación.

A todas...  
A todos...  
Ahora póngase de pie...  
Ahora póngase de pie.  
Ahora póngase de pie,  
esta es mi invitación.  
Abra su mente primero.  
Lleve su humanidad hacia la puerta. Vaya hasta su casa. Agarre un cuchillo y ábrase la mente. Quizás esa sea la única forma de descubrir lo que tiene adentro. Lo que no lo deja ACOMPAÑAR al otro. Lo que no lo deja ACOMPAÑAR al que es diferente.

El sol se vuelve oscuridad en Alto Hospicio  
Las estrellas parecen personas que marchan en medio del desierto  
en busca del desaparecido.  
El viento nocturno trae consigo una canción que los acompaña.  
Septiembre de 2019.<sup>1</sup>

✎

<sup>1</sup> *José Desierto* obtuvo el Premio a la mejor obra literaria en el género Dramaturgia, otorgado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en 2020. Se estrenó en octubre de 2019 en medio del Estallido Social, con dirección de la Compañía Limitada y el siguiente equipo artístico. Elenco: Ignacia Agüero, Bosco Cayo, April Gregory, Jaime Leiva, Verónica Medel. Diseño de iluminación: Laurene Lemaitre. Diseño de vestuario: Daniel Bagnara. Diseño sonoro y musical: Santiago Farah. Asistencia de dirección: Macarena Lagos.



¿Qué es el teatro? ¿Un edificio? ¿El Aleksandrinski, el Dramaten, La Comédie Française? ¿Es una institución, un nombre, un estatuto? El teatro son los hombres y las mujeres que lo hacen.  
Eugenio Barba, *La canoa de papel*.

Con esta frase podría presentar uno de los primeros sacudones, revelaciones, de las muchas que vendrían, al acercarme por primera vez al universo “Odin Teatret”.

Después vendrían las islas flotantes, oficio, revuelta, dignidad, la comprensión de que estar en la periferia, en un margen, no es ser marginal sino una elección desde

la cual se puede dialogar con el centro, ir de visita un momento, pero no dejarse seducir, el alojamiento está en otro lugar construido a fuerza de resiliencia, resistencia, visión. Un lugar en donde uno es uno y a la vez es el otro y muchos otros para volver a ser uno. Un colectivo de acción con un objetivo en común, escalar el Chimborazo unidos por una cuerda; a la individualidad le pertenece el paso, pero con la conciencia de que si cae uno, caen todos.

#### LA PRIMERA VEZ

... que escuché acerca del Odin Teatret y de algo llamado ISTA (International School of Theatre Anthropology) fue en un seminario en el Teatro Municipal San Martín

de Buenos Aires –una de las salas más importantes de la ciudad–, dictado por Alberto Isola (Perú) quien, después supe, era ya amigo y parte de la familia de los grupos independientes peruanos o grupos culturales independientes, como por ejemplo el histórico y cincuentenario Yuyachkani. Yo tenía alrededor de veinte años, estábamos en los finales de 1980, para Argentina años de reflorecimiento cultural, de riqueza intelectual, de la salida a la luz de los teatros independientes, muchos de ellos subterráneos y clandestinos en época de dictadura. Teatro abierto, danza abierta. Había pasado Grotowski allá por los años 70, Kantor en el 84 y 87; Dario Fo con su *Mistero Buffo* no había hecho más que revolucionar los nuevos espacios

democráticos y *épater le bourgeois*, “urticar” a los sectores conservadores católicos que querían impedir a toda costa su representación en el Teatro Municipal San Martín.

Era un 8 de mayo de 1984, estábamos apenas transitando la construcción de nuestra salida de años de proceso militar y la entrada a las instituciones democráticas, pero algunas manifestaciones artísticas parecían seguir prohibidas. Hubo amenazas, peleas, llamados de teléfono anónimos diciendo que destruirían el teatro y hasta el estallido de una granada de gas lacrimógeno dentro de la sala, lo que obligó a suspender la función. No sé por qué yo estaba en la fila de Dario Fo y no del Odin en 1986.

» Ana Woolf

Fotos cortesía de la autora y del Odin Teatret



# ODIN TEATRET, UN CAMINO QUE ABRE CAMINOS EN SU ANDAR

Barba y el Odin Teatret en/para Latinoamérica

Eugenio Barba y Julia Barba en CATA





Barba con Miguel Rubio y Mario Delgado

Isola nos pasó algunas imágenes de *Sobre las dos orillas del río* y *Anabasis* (dos filmes dirigidos por el actor del Odin Teatret, Torgeir Wethal, sobre el viaje a Perú en el 1979), nos habló de algo llamado Tercer Teatro e islas flotantes. Nos habló de la ISTA y del Encuentro de Ayacucho y ahí vi por primera vez la foto de ese abrazo que se volvió mito, el de Eugenio Barba y Mario Delgado del grupo teatral peruano Cuatrotablas: el abrazo de Ayacucho, símbolo de comunión de lo que para mí era un sueño: Teatro de Grupo. Y ahí empecé también a soñar con ver en vivo ese abrazo. No tenía grupo de teatro, conocía poco a los grupos que escuchaba mencionar, y no entendía todo lo que escuchaba, pero sabía que era importante y que yo tenía que estar. Todos esos nombres eran una suerte de parientes lejanos en un álbum de familia que todavía no había abierto. Estaban en el ropero de un abuelo del futuro. Al no haberlos visto en el 86, me sentía libre de imaginar al Odin Teatret mezclando todas las imágenes que veía, un grupo de jóvenes de pelo largo, hippies, a veces gigantes en zancos, con instrumentos, recorriendo calles con figuras extrañas, cantando juntos y hablando con voces extrañas y un señor de anteojos de gran aumento y barba negra que

corría por todos lados, y que estaba en todas partes, alentándolos, ordenándolos fervorosamente. Creo que los veía como una mezcla de Bread and Puppet y Living Theatre. Y por supuesto todos vivían en un “Castillo de Holstebro”. Y sus voces, así me lo explicaba yo, seguro eran consecuencia del trabajo iniciado por Grotowski.

Una filmación de *El príncipe constante* circulaba en secreto, nadie tenía una versión completa o si la tenía, no lo decía, yo había visto sólo algunas imágenes de Cieślak con esa especie de pañal, torso desnudo y exhalando sonoridades imposibles de reproducir, únicas, dolorosas, irrepetibles y conmovedoras. Así había circulado también el libro de Grotowski *Hacia un teatro pobre*, en fotocopia a veces, así había circulado al inicio y durante muchos años, la edición de *Anatomía del actor*. Un diccionario de antropología teatral, de Barba y Savarese. Nombrados ambos también por Alberto Isola. ¡Existía entonces una anatomía del actor! Posteriormente me llegó como *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* (edición 1990), ¡existía también un arte secreto que esa anatomía era capaz de crear! Me había transformado en una codiciosa Alí Babá y quería que se me abrieran las puertas de la cueva. ¡Ya!

## LOS LIBROS

Salí del seminario y corrí a revolver la biblioteca de una amiga de mi familia, la crítica de teatro Susana Freire (del diario *La Nación*). Le dije que me hablara del Odin Teatret y de Eugenio Barba. Me ofreció en fotocopia el *Diccionario...*, pero no lo podía sacar de su casa, esa era la condición. Y había otro libro: *Más allá de las islas flotantes*, casi recién editado en Buenos Aires (1987). Luego vinieron *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral* (1995), *Teatro, soledad, oficio y revuelta* (1997) y así siguieron llegando los otros, los que vinieron después. Los devoré con un hambre insaciable. La “picadura del escorpión”, como dice Barba, hacía su efecto. Descubrí un mundo que era como la isla de la fantasía, habitado por algo llamado bailarines actores, performers, que parecían cantar al hablar y daban danzas que eran formas de representación teatral sin fronteras ni limitaciones, “soy actriz, no canto, soy bailarina, no hablo en escena, soy cantante no uso mucho el cuerpo” y más. Devoraba esto en mi país, un país de fronteras de hierro. “Los principios que buscamos, de los cuales dispara la vida del actor, no tienen en cuenta las distinciones entre teatro, mimo o danza”. (Eugenio Barba).

Mirar, estudiar y mantener la diferencia era un valor en medio de un contexto sociopolítico latinoamericano donde el cerco impuesto por continuas dictaduras militares traía como mensaje una falsa y forzada igualdad. A mediados de 1980, Argentina era un país que intentaba reconstruirse sobre los pies de una nueva democracia.

En una Argentina de torturas y desapariciones, encerrada durante años en mentiras, ficciones y discursos repetitivos que intentaban lavar cerebros con un “acá no pasa nada”, “los argentinos somos humanos y derechos”, en una Argentina/Latinoamérica/ de quema de libros y de salas teatrales, de exilio y ausencias, de mensajes de forzada igualdad (debíamos ser iguales en el vestir, en el hablar, en qué textos se podían y debían leer y cuáles no, en la eliminación sistemática de los partidos políticos que también hacen a la diferencia), de falsa humanidad que apelaba a una honestidad y rectitud que emanaba de una violencia de estado militarista con listas negras en donde los artistas ocupaban un lugar contundente, en medio de todo esto, la visión de las fotografías y textos del *Diccionario de Antropología Teatral* me convocaban a imaginar

cómo Barba unía a todos esos artistas extraños y lejanos entre sí, geográfica, física, social, culturalmente e incluso de diferentes lenguas y credos. Me abrían un mundo en donde la diferencia era un valor. En una Argentina de exilio y ausencias ese era el valor, que para mí, ponía en escena la antropología teatral: el valor de un cuerpo/voz organizado, unido como un todo y presente, en la sala y en militancia en el espacio público pidiendo ponerle cuerpos a nuestras ausencias.

Me habla/ba de la construcción de una presencia sólida que nacía a partir del trabajo de “los principios” que veía desflorar de los cuerpos en escena de oriente y occidente. Un valor político sin hablar de política. Existía ese lugar en el mundo, esa “aldea” (como llama Barba a la ISTA), comunidad de artistas que tienen en común un oficio en donde el diálogo (escénico) nacía a partir de esta diferencia realizada como valor primordial y único.

Estaba acostumbrada a lo clandestino, a lo paralelo, a lo subterráneo, entonces no fue tan extraño para mí seguir con los estudios de letras en la universidad, donde



La autora con Julia Varley en Ayacucho 98





el teatro como la poesía son hijos bastardos de la literatura, repetir la historia del teatro que me pedían que repitiera para aprobar la materia, la que está en todos los libros de teatro, desde los griegos a la Comédie-Française, pasando por Shakespeare. Una historia, también ella, hecha de ladrillos y de pocas personas. Una historia que no habla a la actriz, al actor (véase *Los cinco continentes del teatro*, de Barba-Savarese).

Años más tarde, mientras observaba cómo Eugenio Barba trabajaba en la ISTA con las diferencias, descubría también que una de las atracciones más grandes para mí de la antropología teatral era el hecho de que no era una teoría nacida de una reflexión en un escritorio, sino una formulación que venía directa y sin filtro de la observación práctica del actor-bailarín.

### A MÍ, ME HABLA A MÍ

¿Quién era ese hombre que me hablaba con conceptos que al inicio no entendía pero me fascinaban? Releía *La canoa de papel* a ver si llegaba a comprender un poquito más acerca de ese fuera de equilibrio, oposición, qué era eso de estar incómodos, de: ¿“Te duele, entonces está bien pero, te duele, ojo, no necesariamente está bien”? Tadashi Suzuki y su gramática de los pies me ayudaron a empezar a

comprenderlo, y ¡¡el sats!! Que entendí finalmente cuando lo vi en vivo, señalado por Barba, mientras espiaba un ensayo de *Oda al progreso* en el Odin Teatret, Holstebro. Libros y palabras que no me ofrecían un método claro con 1, 2, 3 para repetir infinitas y aburridas veces sino algo llamado principios, con los cuales podía finalmente crear mis ejercicios, mis juegos escénicos, probar y errar y encontrar y perder, y jugar en un espacio que se transformaba en un laboratorio. El cuerpo/voz como laboratorio, en mí y más adelante en compañía de mis alumnxs. Un paso que terminaba un poquito más lejos que donde termina mi paso normal al caminar sin “atención sensible”, “creadora”, un desplazamiento de peso también chiquito de talón a metatarso, un fuera de equilibrio, una oposición al máximo o absorbida, buscar la incomodidad, sentarme en la punta de la silla, salir hacia la izquierda cuando la puerta está a la derecha, caminar y cambiar la dirección sin que se vea, sin anticipar, el estar alerta, trabajo con bastones, caer y levantarse, caer sin caer, seguir y seguir como Iben Nagel Rasmussen en ese video impresionante donde muere y renace muere y renace (*Physical Training at Odin Teatret*, 1972, dirigido por Torgeir Wethal). Trabajo sobre cada articulación, fragmentación, plástica y una vez más Cieślak enseñando a Tage Larsen y a Malou Illmoni y (*Training at Grotowski's Teatr-Laboratorium in Wroclaw*, 1972, dirigido por Torgeir Wethal) luego él mismo muriendo y renaciendo. Y el trabajo con la voz ¡otro mundo!

¿Quién era este señor con anteojos de gran aumento que percibía una realidad otra, que daba consistencia sólida a lo que yo aún no me atrevía a llamar mi profesión u oficio? Consistencia sólida porque nos dignificaba al dignificar el trabajo de la actriz, actor, no cuando salía al escenario sino antes, mucho antes aún: en la sala. Colocaba en primer plano nuestro trabajo de búsqueda e investigación durante horas y horas en un espacio cerrado, ¿haciendo qué? Lo que desde un mirar de la ventana se vería como “tiempo desperdiciado”. Muchas veces había escuchado en mi país “me pongo el sombrero y salgo a escena”. Barba parecía estar diciéndome: busca tu propia escena y aprende, trabaja y teje tu propio sombrero. Y esto es lo que debíamos hacer, debíamos perder el tiempo en ese encierro necesario y salvador e improductivo en busca de algo llamado “presencia escénica”, en busca de una



acción que emanase verdad escénica. Construido con trabajo cotidiano, tiempo de desperdicio y el rechazo a aceptar ponernos un sombrero de plástico importado de China y salir al escenario. El teatro como laboratorio, como espacio de experimentación, de prueba y error, de tiempo y de trabajo. De oficio de esta manera dignificado.

## LA GRIETA

Eugenio Barba y su Odin Teatret nos invitaron a situarnos en un espacio-grieta y es en sí misma una grieta el territorio en que se mueve el actor. Una microsociedad, una aldea, como la llama Barba. Un ambiente (“comunidad”, como dice Cruciani), un espacio teatro laboratorio que flota en las aguas heladas y ardientes de un arte, el arte del teatro y deja asomar su punta como la punta del iceberg. Un teatro llamado Tercer teatro en el cual nos podemos reconocer aun cuando nunca nos hayamos visto, como miembros de la misma familia, de Barba, de Copeau y sus Copiaux, de Brook y Bruce Meyer, de Mnouchkine y Yuyachkani, de Meyerhold a El Galpón de Montevideo, de La Candelaria a Cuatrotablas, Teatro Tascabile de Bérgamo y más. No es una institución burocratizada, una Escuela rodeada de muros y rejas, es un mar infinito en el que asoman los sombreros de otras muchas familias.

## ESTAR DECIDIDA

Pero si ya algo había dicho el anciano maestro, “Al escoger una acción dejad en paz el sentimiento”, “reaprender”. “Ser en lugar de parecer”, “movimiento del exterior al interior” (Stanislavski).

Carta al actor D de 1967, escrita por Barba, “tus gestos pueden ser técnicamente precisos pero tus acciones están vacías”.

Una certeza: el instrumento era el cuerpo y la acción que este realizara el camino.

La antropología teatral es el campo de estudios que me aloja desde hace más de veinticinco años. He introducido sus formulaciones en forma de teoría y de manera práctica en cada oportunidad que he tenido, sea en espacios universitarios en Latinoamérica como en Europa y Oriente, en grupos de teatro independiente con los cuales colaboro hasta llegar a la creación específicamente de mi grupo de



Final de un trueque

trabajo LAT (Laboratorio de Antropología Teatral) en la ciudad de Santa Fe, con más de doce años de trabajo juntxs. Y desde el 2021 con la creación de CATA (Centro de Antropología Teatral en Argentina, sede itinerante de la Fondazione Barba Varley).

En mi espectáculo-demostración de trabajo *Detrás del telón*, dirigida por Julia Varley, digo: “La técnica es mi capa y mi espada para salir a enfrentar al toro, al espectador. Para protegerme de lo espontáneo y del deseo vicioso tan repetido en muchos de nuestros teatros cuando sólo queremos hacer y hacemos teatro: el querer expresarlo todo”. La antropología teatral me ofrece elementos para construir y deconstruir algo que transformaré en mi propio lenguaje. Es mi forma de estar presente en un espacio escénico, en una situación de representación. Desde este punto de vista, para mí se vuelve un arma fundamental en un contexto político latinoamericano en primer lugar, y en lo que se refiere a un contexto de política de género. Me permite crear a través de la construcción de una

presencia escénica sólida, entender de forma práctica lo que significa estar decidida. ¿Es la antropología teatral un instrumento político? Sí para mí, sin duda. No hago teatro político sabiendo que “político no es el teatro que intenta cambiar la sociedad con grandes discursos, sino el teatro que sabe encontrar los medios de encarnar sus necesidades personales” (*Teatro, soledad, oficio, revuelta*. Eugenio Barba). No hago teatro político, pero siendo latinoamericana e hija de tiempos de proceso militar sí, “hago con el teatro una política” (idem.), una política donde se exprese mi visión de género, de no violencia, no discriminación, de no olvido. De memoria.

Parafraseando a Brecht, ¿cómo construir un cuerpo presente en tiempos oscuros? Hablando de los tiempos oscuros con un cuerpo organizado, con una subpartitura que diga lo que no podemos decir *a viva voce* (como todos los textos de Teatro Abierto '81), con una mirada sutil, inteligente, curiosa, insatisfecha, insaciable, como vi/veo en la ISTA, la escuela de la mirada).

## ¿DE QUÉ ME HABLA TODO ESTO?

De incómodxs de ayer hoy y mañana, aventurerxs y piratas de ayer hoy y mañana que viajan por *Los 5 continentes del teatro*. (EB, Savarese), de las puntas de un iceberg como esos que se ven en los mares australes, de las marcas en la montaña de quienes nos antecedieron en el ascenso, de las jardineras que sembraron en el jardín donde hoy continúo mi siembra (Julia Varley); de aquellas/ os cuyas huellas descubrimos bajo la nieve (Roberta Carreri), de la danza que danzan los vientos (Iben Nagel Rasmussen) en todas las tradiciones y que hace que tu danza en Bali, India, Japón, dance con la mía, Argentina, Chile, Uruguay, Perú, Colombia, esa danza de las intenciones, de las acciones, esa danza que contiene en su germen los famosos principios de la antropología teatral. Me habla de morir y renacer con/en una misma emoción, de la dignificación de un oficio que tiene una razón de ser, una formulación teórica sea de adentro hacia fuera como al revés, un camino, principios, que sólo trabajando en profundidad podrán hacer





Participantes y maestros de la ISTA 2023, Teatro Nacional de Budapest

sucumbir junto a nosotrxs, actantes, el cuerpo-psyque del espectador.

El Odin Teatret, provocó amores y rechazos, algunxs nos quedamos en ese amor que es reconocimiento de años de insistencia resistencia persistencia obstinación, inalcanzable como modelo. Hay que construirse el propio, esto es cierto. El laboratorio es personal en primer lugar, pero sabiendo que la trampa de conformismo que toca el mínimo esfuerzo está siempre al acecho. “*I had enough of that bloody theatre*”, como cuenta Peter Brook le dijo Bruce Meyer al bajar de su moto el primer día que se encontraron en un bar frente al Globe. Del otro lado de esos ladrillos descubrí un territorio que asoma a veces sobre nuestro ser exhausto (Iben y el viejo video del Odin). De un *ethos* a una *phronesis*. Rompiendo la idea

de espacio lineal para encontrar una convergencia de sentido donde la fuga no es hacia delante sino hacia la profundidad. Y en ese lugar, “en ese teatro precario que disturba el pragmatismo cotidiano” “cada representación puede ser la última” (*Teatro, soledad...*) Tercer teatro, teatro de grupo, también si estamos solxs se convierte en familia, hay ciertos rasgos en los cuales nos reconocemos. Hay un lugar que habita el poeta, donde la palabra se vuelve tierra, y allí dilata y esculpe una vez más el tiempo. Del Cronos al Kairós, tiempo del sentido, de la plenitud, del encuentro mágico. El territorio del actor toca lo sacro, dice Mircea Eliade, y en su diálogo con él Eugenio parece responderle, que sí, que así es. Sacralidad sin hablar de sacro. Consagración y ética sin hablar de ideología.

1. Te ruego, divinidad, dame la fuerza de escoger siempre el camino más difícil.

2. Si un día no hago *training*, sólo lo sabe mi conciencia; si no lo hago durante tres días, sólo mis compañerxs lo notan; si no lo hago durante una semana, todos los espectadores lo ven.

En este espacio *ex nihilo*, el movimiento es a la inversa: para hacer teatro no me pongo una máscara sino su opuesto. Intento a través del trabajo con mi instrumento, buscar despojarme de cada una de mis máscaras, transpirar hasta derretir mi piel y despellejarme hasta llegar a mi médula viva, a mi constitución celular y atómica, casi microcósmica, de mi *animus anima*: para realizar el acto de comunicación, de comunión –común-unión– en un espacio vacío que es peligroso y esencial como el asomarse al vacío y abismo de un jardín zen, algo que nos devuelve el reflejo de algo que no quiero llamar esencia-alma, sino tal vez energía original.

¿Vacío esencial? soledad íntima y acompañada que me regala la restauración de mi voz para decirle a la otra-el otro que quiero ser y aquí estoy para encontrarle y ser en dos y en igualdad en nuestra plena diferencia. Y así charlar un ratito sobre nuestra humanidad en este acto de luces que bajan lentamente hacia un silencio rumoroso.

¿Qué me deja este camino a través de una historia de palabras escritas y escenificadas? Una historia.

¿Acerca de la Integridad o de una locura?

Escucho a Barba responder: “locura, pero tiene un método”.

## HOY

CATA, el Centro de Antropología Teatral en Argentina, fue ideado en diciembre del 2021 por Eugenio Barba para dar un marco a las actividades que yo venía desarrollando durante años en relación a la Antropología teatral. Creamos CATA, un ambiente que adopta diferentes formas, Residencia camping Trans-misión, Laboratorio (LAT), *masterclass*, para poder transmitir un legado el recibido durante tantos años de trabajo junto a Eugenio Barba, Julia Varley, el Odin Teatret y la ISTA. Somos Mónica Marraffa, Diego Pratto, Viviana Quaranta, Natalia Tesone, Cecilia Volken, Ana Woolf. 🍷

Libros publicados en Argentina

Eugenio Barba: *Más allá de las islas flotantes*, Firpo-Dobal, Buenos Aires, 1987.

Eugenio Barba: *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Catálogos, Buenos Aires, 1995, e Interzona, Buenos Aires, 2022, respectivamente.

Eugenio Barba: *Teatro. Soledad, oficio, revuelta*, ed. Lluís Margrau, Catálogos, Buenos Aires, 1997.

Eugenio Barba: *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia*, seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba, Buenos Aires-Barcelona, Catálogos-Octaedro, 2000.

Iben Nagel Rasmussen: *El caballo ciego. Diálogos con Eugenio Barba y otros escritos*, ed. por Mirella Schino y Ferdinando Taviani, trad. Ana Woolf, Eternos Pasajeros, 2016.

Eugenio Barba: *La luna surge del Ganges. Mi viaje a través de las técnicas de actuación asiáticas*, ed. Lluís Masgrau, trad. Ana Woolf, Ediciones del Camino, Buenos Aires, 2017.

Eugenio Barba y Nicola Savarese: *El arte secreto del actor: Diccionario de antropología teatral*, Libro del Balcón, Buenos Aires, 2019.

Eugenio Barba: *Quemar la casa. Orígenes de un director*, trad. Ana Woolf, Catálogos, Buenos Aires, 2010, e Interzona, Buenos Aires, 2020, respectivamente.



» Cecilia Hopkins



Odin en Ayacucho, 1978. Foto: Tony d'Urso

El año 1983 es el de la recuperación de la democracia en la Argentina. Transcurridos los siete años en los cuales la dictadura militar, civil y eclesiástica trastornó la vida del país, entre los cambios que se produjeron en la sociedad argentina, el teatro dio muestras de un gran ímpetu de renovación que comenzó por quebrar los límites entre las diferentes artes de la representación. La experimentación fue un signo de la época. Las llamadas nuevas tendencias interrelacionaron las más diversas técnicas y estéticas en todo el país: al teatro de imagen y de objetos se sumaban con renovado interés diversos modos de teatro comunitario y callejero, varieté, circo, clown, mimo y danza teatro.

En este contexto, la primera visita a Buenos Aires del Odin Teatret, en 1986, fue un acontecimiento de gran importancia, dado que Eugenio Barba y su grupo no solamente venían a mostrar sus espectáculos, sino que ponían especial énfasis en consolidar un encuadre pedagógico a su presencia. Así, dieron entrevistas, charlas, demostraciones de trabajo y hasta un seminario de entrenamiento y montaje. Este encuentro tuvo lugar en la EMAD,<sup>1</sup> la escuela fundada en esos años, dependiente del gobierno de la ciudad capital. Un hecho que hasta el día de hoy mantiene sus consecuencias, dado que esta institución es la única escuela oficial del país que en sus planes de estudio ofrece dos niveles anuales de antropología teatral, un campo de aprendizaje que comenzó por entonces a difundirse desde las páginas de *Más allá de las islas flotantes*, un libro que rápidamente fue considerado de culto para muchos. Porque más allá de destacar los valores que el *training* físico y vocal aporta a quienes intentan eludir lo ya establecido en los escenarios, y de enunciar las variadas identificaciones teatrales posibles, independientes del tiempo o de la geografía, ese libro abría una perspectiva artística sustancialmente ligada a las motivaciones íntimas de quienes viven el oficio del teatro como una forma de conocimiento personal y de encuentro con el entorno social que recibe sus creaciones. Hablaba del sueño de una revuelta teatral.

<sup>1</sup> Escuela Metropolitana de Artes Dramáticas. [N. de la R.]





Las grandes ciudades bajo la luna en Buenos Aires

Al año siguiente, en 1987, la presentación de *El evangelio de Oxhyryncus* en el Teatro Nacional Cervantes, fue otro de los hitos que dinamizó la formación de la corriente llamada Teatro de Grupo, un sistema de producción colectivo que, según se comenzaba a comprender por entonces, se orientaba hacia la adquisición de un lenguaje de signos físicos y gestuales, de modos alternativos de emitir la voz en escena y de plasmar en el espacio los diversos elementos de la puesta.

Los seminarios y posteriores espectáculos que el Odin Teatret brindó en sus visitas durante los años 90 y ya iniciado el nuevo siglo, fueron fuente de inspiración y trabajo para aquellos grupos que insistían en producir un hecho escénico en el cual los motivos temáticos y biográficos se encontrasen entrelazados íntimamente, junto a la variación de ritmos, texturas y temperaturas de cuerpos y voces. Buscaron en las huellas que dejaba el Odin Teatret en cada visita una referencia vital, una oportunidad para convertirse en un conjunto de intérpretes que, lejos de ilustrar palabras, producía una forma de teatro que hasta podía abandonar la idea de personaje, así como las nociones de causa y efecto de la acción representada, trabajando el texto desde su musicalidad, entre otras variantes poéticas.

El Odin Teatret fue la referencia obligada para las actrices y actores que, entrenados en un trabajo físico-vocal concreto, buscaban individualizar los principios para crear diversos niveles de energía con el objeto de multiplicar sentidos, despertando estímulos diversos que sorprendieran al espectador, ampliando sus posibilidades de percepción cinestésica y auditiva. Actrices y actores

capaces de crear formas plásticas en el espacio, previo estudio de la mecánica de su cuerpo en una instancia pre-expresiva de entrenamiento, independiente de la creación de un espectáculo determinado.

Se podría decir que fue la misma naturaleza del trabajo pre-expresivo, insoslayable en la práctica del Odin Teatret, lo que decidió a grupos, actrices y actores argentinos a continuar en esa línea de trabajo o, luego de hacer su experiencia, a abandonarla. Porque la complejidad y el tiempo de entrega personal que demanda esta metodología fue, por un lado, la razón por la cual fue abrazada con tenacidad por unos y dejada de lado por otros. Sin lugar a dudas, el paradigma ético y estético que implica la práctica que aportó el Odin Teatret desde su aparición en los escenarios

locales se ubicó en un costado marginal de la actividad teatral del país. Y en ese espacio continúa manteniéndose hoy en día. Por más, en esta nueva realidad, en la que actrices y actores, por diversas motivaciones y necesidades, actúan en más de una obra en la misma temporada, el modelo teatral de grupo ha ido convirtiéndose cada vez más en una rara avis. Sin embargo, hay artistas argentinos formados en estas prácticas que continúan personalizando sus entrenamientos y, en algunos casos, creando espacios de encuentro y trabajo para quienes desean sostener una actitud existencial compartida y un sustrato común estético y ético para el teatro actual y el que vendrá. ▣



Taller del Odin Teatret en Buenos Aires



Jornadas del Teatro Eurasiano en el Centro Cultural Recoleta



Gracias a Julia Varley por su generosidad siempre

» Eugenia Cano

Hablar de la relación entre el Odin Teatret y México significa remontarse a 1984, la primera vez que la agrupación vino al país con los espectáculos *Cenizas de Brecht* y *El millón*, presencia organizada por el grupo Ítaca dirigido por Bruno Bert y con el apoyo de Ramiro Osorio. Esta primera visita sirvió como preámbulo para gestar una gran gira en 1986, a la cual se vincularon diversas instituciones, con un enorme despliegue publicitario en una época anterior a internet. En aquella ocasión trajeron la puesta en escena *El evangelio de Oxyrhincus*, con la cual tuvieron un éxito contundente, al cumplir funciones que sobrepasaron el límite de público previsto, de acuerdo con el testimonio de Julia Varley: como ya había pasado con *Cenizas de Brecht* cuando tuvieron que interrumpir una función “porque los espectadores que querían entrar golpeaban a la puerta con mucha fuerza haciendo ruido”.

Bruno Bert describe esta experiencia para *Tiempo Libre*: “La obra que presentaron en esta oportunidad, en cinco abigarradas funciones a las que asistieron no menos del doble de los que podían tener cabida, fue *El evangelio de Oxyrhincus*”<sup>1</sup>. Se presentaron en la sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario. En este espectáculo aparecían personajes de distintos fragmentos de la historia: Antígona, el Gran Inquisidor, el Hijo Pródigo, Juana de Arco, el Falso Mesías, el Sastre Judío, que utilizaban diferentes idiomas incluido el copto; no se contaba una historia lineal, ni el espectáculo tenía como estructura básica al texto. Era una composición de imágenes y sensaciones que el espectador podía asociar de muy distintas maneras a través del espacio y a través del tiempo histórico, dando como resultado multiplicidad de significados alternos. La polisemia en sus espectáculos ha sido una de las características más fascinantes del Odin Teatret y una de las razones para quedar intrigados en relación con su proceso de creación, por lo que se comenzaron a organizar talleres dirigidos por el grupo.

<sup>1</sup> Bruno Bert: *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1*. (s/f). Criticateatral2021.org. Recuperado el 9 de junio de 2023, de [https://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?ID=6791](https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=6791) (Referencia Bruno Bert: “Odin Teatret en México, *El evangelio de Oxyrhincus*”, en *Tiempo Libre*, n. 367, 21 mayo 1987, p. 39.

# HUELLAS DEL ODIN TEATRET EN LOS ESCENARIOS MEXICANOS

Barba y el Odin Teatret en/para Latinoamérica

El castillo de Holstebro. Foto: Fiora Bemporad



En 1992 regresaron a México para realizar dos semanas intensivas de trabajo con personas de todo el país, actividad que fue organizada por la Coordinación Nacional de Teatro, quien en ese tiempo tenía a José Gorlero como director. Aquella fue la primera vez que vi un espectáculo del Odin Teatret, llegaron a la Ciudad de México con la obra *Kaosmos* al Teatro El Galeón del Centro Cultural del Bosque. Del espectáculo guardo muchas sensaciones, recuerdo que, efectivamente, era un caos, pero estaba dispuesto un piso amarillo como si fuera paja. Lo que más me impresionó fue la precisión que lograban mantener los actores en sus movimientos, relaciones, voz y trazo, a pesar del caos que simultáneamente creaban en escena. Creo que fui afortunada al tener la oportunidad de ver como primer espectáculo uno de toda la agrupación.

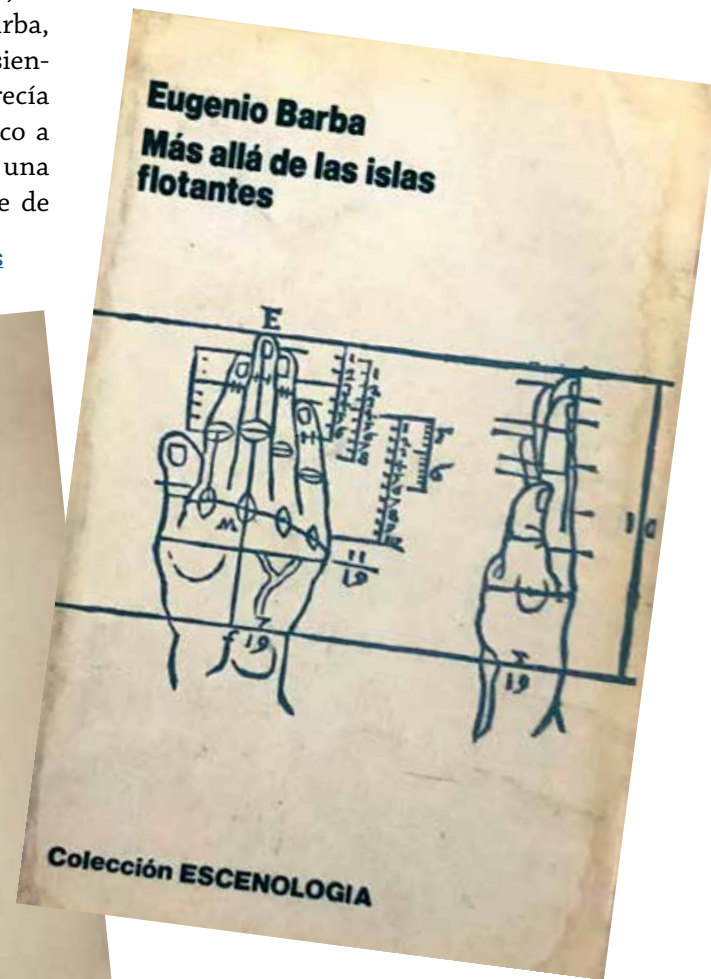


Jaime Soriano, a través de Teatralia TV y el canal Danza Net TV registraron la conferencia que Eugenio Barba dio sobre este espectáculo,<sup>2</sup> y sobre la particularidad de su creación, al no tener una idea específica al comienzo del montaje. Además de esa producción con todo el grupo también trajeron algunos monólogos. En aquella ocasión también pude ver *El castillo de Holstebro* con Julia Varley e *Itsi Bitsi* con Iben Nagel Rasmussen, ambas impresionantes. El trabajo vocal de Julia era (es) alucinante y el fragor de la muñeca en *Itsi Bitsi* es una de las escenas más conmovedoras que he visto en teatro.

El lugar de las presentaciones de esa gira era distinto al que yo conocía: era un espacio pensado para el público, en la puerta nos daba la bienvenida el mismo Eugenio Barba, quien ayudaba a acomodar a las personas en sus asientos. Las luces se apagaban, comenzaba la obra y aparecía la magia: los actores y las actrices llevaban al público a experimentar otro universo, distinto al cotidiano, una forma de moverse, de hablar, de habitar el presente de

<sup>2</sup> Ver <https://www.youtube.com/watch?v=SnEF9qAOk5I&t=1091s>

una forma completamente diferente a la que conocemos. Y al terminar el espectáculo, todo desaparecía, incluso los actores y las actrices que no regresaban para los aplausos. El hecho de que no regresaran me inquietó, al igual que al resto del público; después pensé que tal vez era para no romper la magia, y para mí sigue siendo un misterio. Sólo Eugenio estaba a la salida despidiendo al público y en esa ocasión me firmó por primera vez su libro *Más allá de las islas flotantes*, lo que para mí fue una especie de promesa de reencontrarnos muchos años después.



*Más allá de las islas flotantes* trajo a mí una lluvia de títulos más, y hago un paréntesis para reconocer aquí el trabajo de Edgar Ceballos y la editorial Escenología, pues su labor ha sido fundamental para la edición y difusión de los libros de Barba y los miembros del Odin Teatret en la América Latina. Ellos han publicado *Más allá de las islas flotantes* (1986), *Anatomía del actor*, *Diccionario de Antropología Teatral* (1988), *La canoa de papel* (1992), *La tierra de cenizas y diamantes* (2008), *El arte secreto del actor* (2009), *Piedras de agua*, de Julia Varley (2009), entre otros.

Otra persona que ha colaborado en el registro y difusión de las enseñanzas del Odin Teatret entre nosotros es la investigadora Patricia Cardona, quien hizo la transcripción del Taller para bailarines *Caballo de Plata* que dictó Eugenio, que está incluida en el libro *La canoa de papel*.

En abril de 1994 los miembros del Odin regresaron para impartir varios talleres en la Ciudad de México, en la Escuela de Arte Teatral. Se dictaron alrededor de cinco talleres con distintos miembros del grupo; a mí me tocó tomar el taller *El trabajo del actor* con Torgeir Wethal, ese fue mi primer contacto con el entrenamiento del Odin. Eugenio Barba impartió el taller para directores y una clase magistral en el Teatro El Galeón, a donde fuimos todos los que éramos entonces estudiantes de la Escuela de Arte Teatral, aparte del público en general: la sala estaba a reventar, había gente sentada en los escalones, además, era primavera y hacía muchísimo calor.

Eugenio es un excelente orador y desde aquella ocasión recuerdo su fascinación por transmitir sus ideas, intentando que no quedara ninguna duda sobre lo que quería decir, hablaba y explicaba, mientras Julia Varley hacía algunos ejercicios para ejemplificarlo.

Durante estos primeros años el Odin encontró diversos colaboradores para sus proyectos en México, lo que se fue convirtiendo en una especie de red, que se organiza para hacer posible las visitas de la agrupación al país. Entre esas personas se encuentran Ramiro Osorio, quien invitó *El castillo de Holstebro*, de Julia, y *Judith*, de Roberta Carreri, al Festival Cervantino. Bruno Bert, por su parte, los llevó al Festival de Teatro de Calle de Zacatecas, mientras que Susana Frank y Aline Menassé, de Teatro La Rueda, organizaron el Encuentro de Teatro de Grupos también en Zacatecas.

En el año 2008 la agrupación regresó para realizar la estancia de trabajo más larga que ha tenido el Odin Teatret en México: del 23 de agosto al 29 de septiembre, es decir, durante más de un mes. Esta visita incluyó funciones, talleres y clases magistrales y fue impulsada por Patricia Cardona desde la Ciudad de México, en colaboración con otros grupos e instancias de provincia, como la compañía Tetiem, en Puebla, y el gobierno del Estado de Querétaro. De esta manera, los actores y actrices del grupo impartieron talleres y demostraciones de trabajo como *Huellas en la nieve* de Roberta Carreri, *Los senderos del pensamiento* también de Roberta y Torgeir Wethal, *El hermano muerto* de Julia Varley, y *Blanca como el jazmín* de Iben Nagel Rasmussen. En aquella ocasión presentaron los espectáculos de grupo *En el esqueleto de la ballena* y *Las grandes ciudades bajo la luna*, y también los espectáculos de pequeño formato *Itsi Bitsi* y *El castillo de Holstebro*. Fueron muchas las actividades que realizaron y estuvieron en la Ciudad de México, Cuernavaca, Querétaro, Puebla, Ecatepec y Xalapa.

En el año 2010 visitaron por primera vez la ciudad de Guadalajara, en donde presentaron *El castillo de Holstebro* e impartieron un taller de dramaturgia y sobre los principios básicos de la Antropología Teatral. Ese año tuve la oportunidad de verlos las dos veces que vinieron a Guanajuato: en enero, cuando Eugenio y Julia impartieron un taller de dirección y actuación en el Auditorio de la Universidad de Guanajuato, y en verano con todos los integrantes del Odin para el desarrollo del festival Los 7 Caminos Teatrales, que en esa ocasión fue llamado Los 7 Caminos del Odin. En este festival impartieron talleres y presentaron funciones. Ambas visitas a Guanajuato fueron organizadas por Jeito Producciones, dirigido por Amaranta Osorio y patrocinado por la Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas, en coordinación con la Universidad de Guanajuato. Fue esta la última visita del grupo completo a Guanajuato.

En enero de 2020 regresaron a México con una gira organizada por el Centro Cultural Helénico dirigido por Antonio Zúñiga. Esta fue, probablemente la gira que han tenido aquí con mayor despliegue publicitario, apoyados ya por las herramientas de internet. Hay notas publicadas en los principales diarios y revistas como *Milenio*,



*La Jornada y Proceso*. Se realizaron dos presentaciones de *Ave María*, con Julia Varley, obra en homenaje a la actriz chilena María Cánepa, también se dictó una clase magistral por Eugenio Barba y se presentó su libro *La luna surge del Ganges*. En febrero de ese mismo año Roberta Carreri impartió talleres en Tamaulipas y Querétaro y esta fue la última visita del Odin Teatret a México antes de la pandemia de la Covid-19.

Pasada la contingencia, el Odin ha regresado ya dos veces a México en actividades organizadas por Jaime Soriano a través de su escuela L'ArtES: En enero de 2022 Julia Varley y Else Marie ofrecieron talleres en la Ciudad de México y en enero de 2023 nuevamente regresó Julia a dar talleres en la capital y en Cuernavaca, Morelos; en esta última sede, el taller fue organizado por Sarimé Álvarez. En esa ocasión, Eugenio y Jaime ofrecieron una conferencia como clausura de las actividades del Odin en México en el Teatro Varsovia de la Ciudad de México.

### **INFLUENCIA DEL ODIN EN LA FORMACIÓN DE ACTORES Y ACTRICES**

La influencia del trabajo del Odin Teatret en México la pude constatar desde mi formación en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (1990-94), en la que muchos profesores manejaban ya distintos principios de la Antropología Teatral. Probablemente no se apuntalaban como tales, pero el equilibrio precario, las líneas de tensión en la composición corporal, la reducción del movimiento, etc. eran herramientas que veíamos en clase. *Más allá de las islas flotantes* y *Diccionario de Antropología Teatral* eran parte de la bibliografía de todas las escuelas de teatro e, indiscutiblemente, el Odin Teatret era una de las agrupaciones que marcaban la pauta del trabajo teatral a nivel mundial.

No obstante, a mi parecer, la influencia más grande que han tenido en la formación actoral es la relacionada con la producción de material escénico: durante los talleres que han impartido se ha visto la manera de producir material para la escena y esos mismos ejercicios se han llevado a las aulas de las escuelas de teatro. Sin embargo, debido a que los talleres del Odin son cortos, el proceso de construcción y articulación escénica no se aborda o se aprecia de manera muy escueta. Lo anterior ha provocado que en las



*Itsi Bitsi*. Foto: Poul Ostergaard

escuelas se repliquen los ejercicios vistos en los talleres y esos ejercicios acaben siendo llevados a la escena sin haber hecho un trabajo de articulación del lenguaje escénico. Es decir, el proceso de creación queda inconcluso, pues termina siendo un excelente material escénico, pero con una composición dramaturgica muy débil.

Tanto la producción de material como la articulación de este son dos procesos que realiza el Odin Teatret y son complementarios, por lo que es indispensable pasar por ambos; sin embargo, la articulación del material para convertirlo en dramaturgia no escrita es un proceso que toma mucho tiempo, ya que no hay una receta y cada grupo debe encontrar su propio lenguaje y la forma de articularlo para que tenga sentido. El riesgo de ignorar u obviar el proceso de articulación del lenguaje de un grupo es que se termine llevando el material “en crudo” a la escena.

Considerando lo anterior puedo decir que la influencia del Odin Teatret en México ha sido más en un sentido del entrenamiento que de la puesta en escena y que solamente muy pocos grupos como el Tetiem,<sup>3</sup> de Puebla, han podido sostenerse en el tiempo para llevar una búsqueda más profunda que conlleva la construcción de la identidad. Años, tiempo de trabajo.

### **HUELLAS ACTUALES DEL ODIN EN MÉXICO**

Como mencioné anteriormente, la influencia de Barba y su grupo está presente en el entrenamiento de los actores mexicanos; sin embargo, las generaciones actuales han cambiado, las personas cada vez se muestran más renuentes a hacer las cosas si no las entienden antes, y cada vez es más difícil que la gente brinque al barco de la incertidumbre creativa, porque se trata de comprender las cosas antes de hacerlas y eso es un obstáculo para cualquier proceso de creación. Hoy en día es un reto muy grande trabajar en la incertidumbre que maneja el Odin, se necesita mucha paciencia, mucho tesón y mucha visión, valores que me parecen perdidos entre el microondas y el internet.

Los procesos de trabajo de Barba implican una inversión de tiempo muy grande para la creación de material, del cual se desechará un ochenticinco por ciento; se trabajará

<sup>3</sup> Ver <https://www.tetiem.org/quienes-somos>



# Odin Teatret Caminos teatrales 7

2010  
Guanajuato  
México

# Odin Teatret Caminos teatrales 7

31-Ago/02-Sept

4 talleres prácticos

9:00 am - 1:00 pm • La danza del viento con Iben Nagel Rasmussen y Sofía Monsalve  
9:00 am - 1:00 pm • La danza de los orígenes con Augusto Orellá  
3:00 pm - 7:00 pm • Composición en escena: música y actuación con Jan Fenslev  
3:00 pm - 7:00 pm • Relación con la comunidad y la calle con Kai Bredholt

03/05-Sept

Congreso:  
Los 7 caminos del Odin Teatret  
Teatro Principal de Guanajuato

Con Eugenio Barba, Kai Bredholt, Iben Nagel Rasmussen, Jan Fenslev, Julia Varley, Augusto Orellá, Sofía Monsalve.  
Ponencias de los integrantes del Odin y las demostraciones de trabajo: La alfombra viajadora (Julia Varley), Blanca como el jasmín (Iben Nagel), Casa Orfeo (Jan Fenslev).

Espectáculos

Del Odin Teatret

Teatro Cervantes

• *El Biri*  
3 sept / 8:30 pm  
Dir: Eugenio Barba. Actriz: Iben Nagel Rasmussen.  
Músicos / Actores: Jan Fenslev y Kai Bredholt  
• *El Castillo de Hótelletto II*  
4 sept / 8:30 pm  
Dir: Eugenio Barba. Actriz: Julia Varley  
• *Mutando el tiempo*  
5 sept / 5:30 pm  
Dir: Eugenio Barba. Actriz: Julia Varley

sólo con el quince por ciento, que además es susceptible de modificarse. Por supuesto que existen algunos grupos de jóvenes que mantienen el rigor de trabajo que requiere la exploración, como Tetiem, que ya cumplió veinte años de trabajo ininterrumpido, o La Cabra Salvaje, de la Ciudad de México. Sin embargo, con frecuencia los y las jóvenes piden fórmulas mágicas de creación, paso por paso; porque no quieren trabajar “de más”, porque se cree que todo el material que surge en las exploraciones debe ser el preciso y ya no hay tiempo de jugar, menos de explorar. ¿Cómo compaginar el trabajo de artesano que hace un actor barbiano, que explora por meses para elaborar treinta minutos de material escénico del cual sólo va a utilizar cinco minutos, con la labor de los estudiantes de ahora, que quieren trabajar sólo el tiempo justo e indispensable y piden caminar sobre la certeza de que las instrucciones que se les dan, los lleven a crear una obra artística sin desgastarse más de lo necesario? Sin duda, es una labor titánica de resolver.

Otra cuestión que es necesario armonizar entre la propuesta de un trabajo teatral a través de la exploración y los creadores actuales en formación es que, así como el artesano moldea pieza por pieza, en el laboratorio teatral se trabaja persona por persona; se le observa para conocerla bien y así saber cuáles son las indicaciones apropiadas que darle para llegar a un resultado. De esta manera se construye una relación personal, íntima, en el sentido de conocimiento del otro/otra. Se trabaja mucho, muchísimo y se discute muy poco en palabras, se busca que el entendimiento surja del trabajo mismo. Los acuerdos que se buscan son físicos, en escena, porque según Julia Varley “la discusión en el proceso creativo no sirve, paraliza, y no es porque nos ponemos de acuerdo que sale un resultado interesante, para nosotros muchas veces el resultado es algo que nos toma tiempo entender”. Es decir, se necesita un tiempo para que estas relaciones puedan existir.

En el caso del Odin Teatret, Eugenio Barba fue cabeza del trabajo creativo por más de cincuenta años, llegando a construir un conocimiento muy profundo entre él y sus actores y entre sus actores entre sí. Ahora bien, trasladar esta forma de trabajo tan íntima a una escuela, donde los grupos generalmente numerosos cambian año con año o a producciones que reúnen grupos de trabajo de manera temporal y ensayan bajo la consigna de estrenar lo antes

posible, es una labor impensable: *la producción de calidad no se hace en masa, ni a contrarreloj.*

Por consiguiente, cuando hablamos de la efímera existencia de los grupos, hablamos también de la desaparición de las relaciones y roles que se van construyendo a través de los años. Lo anterior trae consigo otro concepto en la organización: la democratización, palabra que cuestiona la concentración de la toma de decisiones en una sola persona, quitándole peso a la figura del maestro-director dentro del proceso y ubicando a todos los participantes en la misma posición dentro del aprendizaje y por consiguiente dentro de la creación. Es importante subrayar que este cuestionamiento no elimina el papel de director, pero sí lo cuestiona y, sobre todo, lo modifica en las relaciones de trabajo.

## LAS RAZONES DEL DIABLO: LA FALTA DE CERTEZA Y LA DEMOCRATIZACIÓN DE LOS PROCESOS

Como podemos ver, el trabajo teatral de grupo en México, tal como lo propone el Odin Teatret, se enfrenta a dos grandes retos:

Primero: La necesidad de certeza versus la incertidumbre inherente a los procesos de creación.

Segundo: La organización jerarquizada, basada en el conocimiento versus la democratización de los procesos.

En el primero, la necesidad de certezas nos lleva a preguntarnos: ¿Cómo creer en un director(a) que está frente a mí diciéndome qué hacer? ¿Cómo creer en él o ella ciegamente sin ver un resultado concreto hasta después de muchos meses? ¿Cómo creer en un montaje que todavía no haga sentido en mi cabeza? ¿Cómo saltar al barco sin siquiera saber bien hacia dónde va? Estas y muchas preguntas se interponen en el proceso, por ello se precisa de gente temeraria, de actrices y actores con una voluntad de hierro que les ayude a no claudicar cuando no se ven los frutos del trabajo, porque se necesita que sean gente con mucha fe, para creer que esos frutos van a aparecer en algún momento.

En estos caminos se prueban elementos distintos en cada ensayo, se modifica algún material o se agrega una canción. En ese sentido, los actores/actrices enfrentan el reto de reconstruir o modificar su hilo de pensamiento en cada vez; deben explorar diversos puentes posibles, entre

cada uno de los impulsos que tienen en su partitura, evidentemente eso implica trabajo y tiempo. En el sentido de la incertidumbre no hay mucho que hacer, el arte como la vida son inciertos, hay que buscar actores y actrices con fe que luchan contra la falta de constancia y la prisa por los resultados, no veo otra solución; *no se puede forzar al rosal a florecer antes de tiempo.*

En cuanto al segundo reto, la democratización de los procesos, creo que es la batalla más grande que tenemos por enfrentar: por un lado, existe un orden claro relacionado con el conocimiento y, por otro, un orden que valora a todos los individuos por igual. Como profesora y directora hay preguntas que me hago con frecuencia: ¿Cómo enseño o dirijo, tomando en cuenta las opiniones de los demás al mismo tiempo que mantengo un orden? ¿Cómo se resuelve cuando no hay acuerdo? ¿Quién tiene la última palabra? ¿Cómo se rechaza la propuesta de alguien sin herir susceptibilidades? ¿Cómo concilio visiones contrarias?

Cuando existe una relación íntima de trabajo, esta manera de comunicarse y conciliar con los otros se construye, pero es muy difícil construirla con las personas con quienes se trabaja de forma temporal. Y es esta temporalidad en el trabajo la que nos obliga a democratizar la enseñanza como una protección ante lo desconocido: como no tenemos tiempo de conocernos y crear un proceso de transmisión de conocimiento, asumimos que todos somos iguales, que todos sabemos lo mismo y, por consiguiente, no hay un reconocimiento de las potencialidades o conocimientos personales que es de donde, paradójicamente, se teje el conocimiento en colectivo.

Todas estas reflexiones vienen a mi mente pensando en mis alumnos mientras releo *Más allá de las islas flotantes*, que Eugenio acaba de firmarme por segunda ocasión. Estamos terminando la International School of Theatre Anthropology, ISTA, 2023, después de dos semanas de trabajo intensivo: No sé cuántas veces he escuchado a Eugenio, sólo puedo decir que no hay certezas, sólo preguntas que se van contestando con más preguntas. ✎



Nunca pensé que me costaría tanto escribir algo sobre el Odin Teatret. Llevo días sentándome frente al cuaderno tratando de encontrar palabras o algún hilo del cual pueda tirar. La madeja está bien enredada. Para hacerme fuerza, recuerdo que uno de mis placeres secretos es el de desatar nudos (desde los enredos de mi cabello crespo, hasta los carretes de hilo que uso para coser vestuarios). Pero estos días la madeja está bien enredada. Se me hizo una provocación escritural a la cual ahora debo hacer frente: “La importancia y el legado del Odín y de Eugenio Barba en el teatro de mi país”. La respuesta es clara, obvia, sin medios términos. Debería ser algo así como: “Para Sofia Monsalve y el Teatro de la Memoria, la influencia del Odin Teatret y de Eugenio Barba es total”.

Y sin embargo las palabras se enredan en la mano antes de poder ser escritas.

Tal vez porque, en vez de *influencias* podríamos hablar de *consanguinidad*. El Teatro de la Memoria fue fundado por mis padres, Lavinia Fiori y Juan Monsalve, en 1989 en Villa de Leyva, Colombia. El último de ellos, Juan, era un guerrero-poeta de esos años 70s en los que el movimiento teatral latinoamericano vibraba con rebeldía portando en alto las “banderas de la imaginación” y la idea de que el teatro podría cambiar el mundo. Juan fue el fundador del Acto Latino junto a Sergio González y en uno de esos históricos encuentros de teatro de grupo en Perú, conoció a Grotowski y a sus provocaciones místicas, conoció a Eugenio Barba y enseguida la Antropología Teatral; desde entonces dedicó su vida a la búsqueda de un “teatro de las fuentes”, investigando en las *indias de aquí y las indias de allá*, (como las llamaba en sus escritos sobre el teatro oriental y las formas rituales de la Amazonía colombiana) técnicas y lenguajes que luego implementaba en las creaciones del grupo, apostando por un teatro conectado al ritual y a los mitos de origen, con un uso integrado de música, canto y cuerpo a la manera de los teatros orientales y con una manera de narrar más cercana al rito y al mito que a la dramaturgia de corte occidental.

Yo nací y crecí en este contexto. Desde que tengo memoria, la práctica del teatro era parte de nuestra vida familiar y Eugenio Barba, sus libros y las creaciones del Odín

Teatret, fueron un punto de referencia, un faro, un abuelo al cual mirar desde lejos. Tanto fue así que, a los diecisiete años, me separé físicamente de mi familia para ir en busca de esos “tíos y abuelos mayores”. Viajé a Dinamarca y el Odin terminó convirtiéndose en mi nueva casa flotante durante diez años. Soy alumna de Iben Nagel Rasmussen, Eugenio fue mi director en cinco espectáculos de ensamble. Amé, viajé, lloré y sudé junto al Odin, hasta que hubo que ocuparse de la “casa del padre” y volver a Colombia asumiendo el cuidado de Juan, de su memoria y nuestro Teatro de la Memoria.

Cuando recorro esta historia, pienso en la estructura social de los clanes. Si una tribu es un grupo de personas que comparten un espacio geográfico y un determinado grado de consanguinidad, el *clan*, en cambio, es una red dislocada en el espacio, pero unida por una asociación simbólica y mítica. Los miembros del clan son hijos de un ancestro/espíritu común. La pertenencia a ese linaje mítico influenciará las elecciones de vida, las obligaciones y responsabilidades espirituales y las alianzas y batallas emprendidas por cada individuo en su contexto.

Y pienso en esto porque sé que pertenezco a ese clan. El Odin es mi familia tanto como lo son los Monsalve y esa manera de hacer y pensar el teatro es mi país mucho más de lo que lo podría llegar a serlo Colombia o cualquier otra nación del mundo. Mi relación con ese “ancestro común”, ese espíritu guía o *totem*, es la que permea mis actuales decisiones artísticas, organizativas y existenciales. Practico un teatro que se resiste al “espíritu del tiempo”, un teatro que recuerda, que pone al actor y la actriz en el centro del evento espectacular y que busca tejer hilos entre la vivencia del actor y la del espectador.

La madeja, sin duda, está bien enredada.

Si pienso en esos términos, la influencia del Odin en mi teatro sería como la del abuelo, quien, con sus historias, nos narró los mitos que necesitábamos para encontrar nuestro propio camino en una gesta creativa independiente y autónoma, sin dejar de recordar a nuestros ancestros (míticos o reales).

Y quizás esta es una de las grandes piedras que fundan un nuevo teatro en Latinoamérica: el así llamado *tercer teatro*. Eugenio, como buen demiurgo de mitologías, nos ayudó a situarnos en una línea genealógica de mucho

» Sofia Monsalve



# ENREDOS. DIARIO SOBRE LAS INFLUENCIAS DEL ODIN TEATRET EN MI TEATRO

Barba y el Odin Teatret en/para Latinoamérica

Fotos cortesía de la autora



más largo alcance que las herencias coloniales que conocíamos por “historia del teatro”, y a forjar desde ahí un futuro creativo que mirara también a formas arcaicas de representación de otras partes del mundo, el sur global. La antropología teatral fue la herramienta.

Entonces, se puso la atención sobre ese “archipiélago de islas flotantes” donde nos encontramos desde la diferencia. Nos reconocemos como realidades artísticas y culturales situadas en las periferias del mundo, fuera de la cultura colonial (o el arte nacional) y excluidos de los privilegios del Primer Mundo. El Odin en su gesta, si bien siempre reconoció su propio privilegio de teatro radicado en Dinamarca, se destacó por crear un camino riguroso y autónomo que privilegia el proceso artístico sobre el resultado, las lógicas creativas a las mercantiles y las relaciones humanas como fin último de nuestro arte.

Afortunadamente los mitos no tienen la función de ser verosímiles porque la realidad es mucho más compleja y la madeja enredada.

La historia de la profunda relación entre el teatro latinoamericano y el Odin Teatret y el pensamiento de Barba, forma ya parte de los libros de historia y habrá quienes podrán contarla de primera mano con mucha más profundidad de lo que yo podría hacerlo. Yo no viví la época de los grupos ni de los grandes encuentros de Ayacucho y las acaloradas discusiones sobre el *sentido del teatro*. Escuché las historias, sí, como la niña que conoce el pasado de su clan porque todas las noches, frente al fuego, la historia vuelve a contarse. Es nuestra “memoria colectiva”, como la llama Halbwachs. Pero yo, más bien, me encuentro en una bisagra, entre dos mundos y dos tiempos: ni parte de la “vieja guardia”, ni completamente *millennial*; ni totalmente sudamericana, pero tampoco europea. Reconozco a mis abuelos teatrales, tengo en mi ADN la cultura de grupo y las perspectivas de la antropología teatral, pero me relaciono principalmente con jóvenes que creen que el teatro es un edificio en donde aparece gente con lujosos vestuarios que canta canciones de las películas de Disney; jóvenes que se formaron en instituciones escolásticas y que no tienen, naturalmente, idea alguna de ese grupo danés que resistió sesenta años en una empecinada gesta creativa, sobrepasando fronteras técnicas y estéticas, creando

redes colaborativas, escribiendo *otra* historia del teatro y repensando su rol en la construcción comunitaria.

El Teatro de la Memoria, paradójicamente, es hoy un grupo muy joven. Junto a tres muchachos en sus tiernos veintes nos hemos tomado de la mano en la difícil tarea de crear desde el colectivo y pilotear una Barca (así hemos llamado a nuestra sala) para naufragos del tiempo en la que podamos cultivar y cultivarnos. Convencida de mi pertenencia a este clan, me he puesto en la tarea de volver a contar el mito, recordar el ancestro común y poner en práctica nuevas/viejas estrategias para seguir viviendo en esta tierra flotante que llamamos teatro.

De la madeja ahora puedo identificar unos cuantos hilos y como otra de mis pasiones secretas es la de hacer listas, aquí las diez influencias más importantes que ha tenido el Odin Teatret y Eugenio Barba en mi/nuestro camino teatral:

1. *La pedagogía y el autodidactismo*: Somos semillas. La formación de un actor no necesariamente sucede en las escuelas y universidades y no se divide en géneros o disciplinas. Los hermanos mayores se encargan de los menores, los actores recién llegados quedan bajo la guía de los más expertos y la transmisión sucede en silencio y mediante el ejemplo y la acción. Pensar en un camino de formación conectado a la investigación, permite la creación de un lenguaje propio libre (o cuanto menos atento) de las fórmulas actorales estereotipadas.
2. *El tiempo*: Si somos semillas, el tiempo y la constancia son los jardineros. La confianza en que los procesos formativos y creativos tienen fases que se rehúsan a la estandarización productiva y eficiente y que la única garantía que tenemos es la de seguir, obstinadamente, frecuentando la sala o trabajando en los detalles de una acción. Con el debido tiempo, y a veces de maneras inesperadamente rápidas, el material/actor/espectáculo florecerá. Todo buen jardinero sabe distinguir las flores pasajeras de los frutos comestibles y los frutos de las nuevas semillas.
3. *El entrenamiento – crisol donde se funden los elementos*: Una de nuestras prácticas fundamentales que tiene su origen en el Odin es el *training*. Es nuestra oración cotidiana al ancestro común, lo que nos mantiene



conectados al clan. El *training* trae consigo la convicción de que el trabajo del actor es un camino de trabajo sobre sí mismo y los propios universos sensibles y evocativos. En el sudor del trabajo del cuerpo y voz, encontramos un terreno concreto de exploración sobre la presencia y sus múltiples manifestaciones, ya sea este funcional para desencadenar nuevas apuestas creativas; ya sea como una práctica sin fines productivos, como ejercicio de presencia colectiva. Además, es en el entrenamiento donde las relaciones del grupo se consolidan, donde se teje la confianza más profunda y donde nos *volvemos uno*. Esto, sin duda, lo recibimos directamente del Odin.

4. *La importancia de la reflexión sobre el propio hacer*: Yo no soy historiadora del teatro, pero creo que el hecho de que los “hacedores” sean sus propios prolíficos teóricos es algo raro en la producción artística. La cantidad de literatura de investigación producida por el Odin o sobre el Odin es tan impresionante y está tan profundamente cuidada por Eugenio, los actores y el *entourage* de estudiosos, que lo han convertido no sólo en un centro de producción escénica, sino en un verdadero laboratorio de investigación. Mi padre también escribió durante toda su vida sobre teatro y sus palabras son hoy una marcada huella en nuestro camino, además que una suave caricia en mi alma. Escribir y reflexionar sobre nuestro hacer, aunque cueste mucho trabajo, es algo en lo que me empeño e incito a mis jóvenes compañeros a que lo hagan también. Pensar sobre el propio oficio e introducir este pensamiento dentro de las dinámicas de producción del grupo y no como una actividad secundaria permite que la natural impermanencia de nuestro arte deje rastros y construya conocimiento. Es una manera de hacerle el juego a la muerte.

5. *La pregunta sobre el loci del teatro*: Eugenio siempre dice que el teatro no es sólo un edificio sino más bien una red de relaciones que se tejen en un presente de tiempo y espacio. Pero también dice que el *lugar* donde sucede la acción escénica debe ser tratado con extrema atención. En sus prácticas y teorías esta atención por el lugar (*loci*), se dirige tanto a la casa/edificio que acoge al grupo, como al lugar donde sucede la representación (sea esta una calle, una sala vacía con algunas sillas, una casa o un gran escenario a la italiana). Las relaciones estéticas y éticas que se construyen con el lugar, afectarán no sólo las relaciones que teje el grupo con su espacio, sino las mismas impresiones del espectador que se dirige allí para presenciar un acto. Esta pregunta sobre cómo hacer del espacio un sujeto de la representación, está bien vibrante en nosotros. Por eso, hemos asumido la gestión de una casa-teatro donde, al habitar sus diversos cuartos, damos vida a experimentos creativos a partir de la pregunta sobre cómo se tejen las relaciones entre el lugar de la representación, quien la actúa y quien participa de ella.



También nos preguntamos por cómo el teatro puede resignificar los espacios urbanos y la mirada del transeúnte, en una ciudad convulsa como lo es Bogotá, inspirados entre otras cosas por esa valiente apuesta del Odin de dejar la comodidad de la sala y salir a las calles “en busca de teatro”.

6. *La serendipia y confiar en la contradicción*: ya hablé del tiempo, pero también hay que hablar del caos. Es sabido y ampliamente documentado que Eugenio en sus procesos creativos opera a partir de lógicas contradictorias. El resultado se materializa en espectáculos teatrales que logran capturar, bajo forma de cuerpos vivos en el tiempo y el espacio, la ambivalencia de la vida y la convivencia paradójica de los contrarios. Es un proceso desorientador, sin duda, y se necesita mucha paciencia y confianza por parte de quien se embarca en empresas de este tipo: los actores y el equipo creativo. Una vez se zarpa y las condiciones están puestas, más les vale a los marineros creer sin reparos que la tierra es redonda y más le vale al capitán pelearse cada noche en la soledad de su camarote contra los terribles monstruos que viven en el borde del mar.

En las creaciones del Teatro de la Memoria nos gusta aventurarnos sin el navegador puesto (vale a decir, sin obra dramática previamente escrita o pensada y con apenas algunas intuiciones) y en ese proceso, ha sido muy útil saber que el caos, la contradicción y la entropía permiten la serendipia, o sea, el descubrimiento tangible de eso que al principio era sólo una intuición. Sin embargo, estos procesos no pueden ser el único centro de nuestro trabajo (seguramente no es lo que nos da de comer) y hay que saber decidir cuándo es tiempo de empujar el barco o de dejarlo navegar a la deriva para no ahogarnos o ahorcarnos ente nosotros en el camino. En nuestro caso, además, preferimos compartir el peso de la incertidumbre y la responsabilidad del rumbo.

7. *Eres hija de alguien*: Situarse en la historia del clan no sólo fortalece al individuo y a sus elecciones, sino que contribuye a la circularidad del conocimiento y honra a los maestros. Tomo un camino porque quienes me preceden han abierto la trocha antes que yo, tratar de inventar el agua tibia no tiene sentido y es un banal

ejercicio del ego. En un tiempo que privilegia la innovación y la originalidad, la elección de recorrer, con los propios pies, el camino abierto por otros es un acto de rebeldía y coraje, además que de humildad y tiene la recompensa de llegar más lejos. Y sin embargo, no podría decir que sea una cosa fácil o que no comporte sus contradicciones: el pasado pesa y las obligaciones rituales con el clan pueden fácilmente volverse una semilla seca que no da nuevos frutos. Repetir caminos no está mal en sí, pero la atención debe estar siempre presente en los propios pies y ojos porque a veces hay atajos o desviaciones y hay que saber tomarlas con el propio sentido de orientación.

La antropología teatral con su atención puesta en las técnicas y principios estéticos de lugares y tiempos lejanos, nos recordó que se puede forjar un camino propio aun manteniendo lo que es esencial en el arte del actor. Estos principios se llevan transmitiendo gracias a las formas tradicionales milenarias de teatro y danza, y poderse apoyar en técnicas profundas y lejanas para forjar nuestro propio caminos nos recuerda que “somos hijos de alguien”.

8. *Aceptar la soledad, pero tejer redes entre las islas flotantes*: El clan une en la consanguinidad simbólica, pero una de sus funciones principales es la de permitir, promover y organizar las alianzas exógenas. Del Odin aprendimos que fuera de los circuitos oficiales, de los grandes festivales y los comités de “amigos influyentes” o artistas de moda, se pueden tejer redes de colaboración y apoyo mutuo y que eso fortalece un ecosistema cultural independiente y vivo que se alimenta de las experiencias de otros grupos, que se conoce e intercambia en la ley del trueque, el *potlach* y la reciprocidad. Por eso, en el Teatro de la Memoria hemos creado nuestro “Tejer la caña, Encuentro Intergeneracional de grupos de teatro y danza” que este año celebrará su segunda edición, y queremos insistir en crear puentes con otros creadores alrededor del mundo.
9. *Preparar una buena fiesta*: Una buena obra es como una buena fiesta y un buen grupo debe saber organizar buenas fiestas. Debe planear con anticipación los detalles preparatorios, cocinar, limpiar, bañarse y arreglarse. Debe pensar de antemano una posible “playlist”



que marcará los diversos momentos de la fiesta, siempre atento a improvisar en el camino. Llegado el momento, recibir a los invitados y hacerles sentir como en casa, dejando espacios de libertad sin protocolos para poder dedicar un rato en específico a cada uno de los invitados; quien organiza una fiesta, debe saber convocar y conducir los momentos de ritual colectivo (actos simbólicos, discursos, canciones, etc.) y en el baile desenfrenado de la última canción darlo todo, todo, en la pista, con la conciencia de que deberá también limpiar la casa cuando todo se termine. En el Odin se hacían grandes fiestas, ahora que lo pienso también en mi familia se hacen grandes fiestas... ¿podría ser algo que los nórdicos aprendieron en Latinoamérica?

10. *La generosidad es abundancia*. Hoy en día me sigue sorprendiendo la generosidad con la que el Odin y Eugenio comparten su conocimiento, su experiencia y arte. Nunca vi a Eugenio negarse a ver un espectáculo, aún en las situaciones más imposibles, nunca se negó a una pregunta y siempre observó hasta el más amateur de los actores con respeto tratando de encontrar algo que pudiese ayudarles. He aprendido que la mejor cosa para construir proyectos prósperos es ser generoso con el conocimiento, con las ideas y con los recursos.

Algunos hilos sobresalen de esta maraña, y aun así puedo quitarme esta sensación de incomodidad que me enreda las palabras en la mano antes de que puedan ser escritas. Me sentiría hipócrita si no tratara también de hacer la lista negra, enumerando las diez herencias del Odin que elegí no tomar, hablando de las contradicciones, las cicatrices humanas que el teatro deja y de la desilusión de darse cuenta que los mitos no son, y no tienen por qué ser, fidedignos a la realidad... Las hay, pero hoy no tengo ganas de pelear contra papá.

Entonces entiendo que las palabras se enredan porque el duelo no permite el tejer de las ideas y quién escribe, Sofía, hija de Juan, alumna de Iben, actriz de Eugenio, directora del Teatro de la Memoria, está en duelo. Mi papá dejó este mundo hace sólo algunos meses y estoy en viaje de regreso de Holstebro a Bogotá, donde fui testigo del doloroso e inevitable proceso de transformación que están viviendo el Odin y su casa. A veces, la transformación y la muerte piden sólo silencio. Seguramente, en algún tiempo, volveremos a narrar, porque el clan siempre encuentra sus maneras de luchar contra la muerte del olvido. ❧



» Isabel Cristina López Hamze

# ODIN Y CUBA. UNA HISTORIA DE AMOR

*Barba y el Odin Teatret en/para Latinoamérica*

En Cuba, Julia Varley con Raquel Carrió,  
Patricia Ariza, Flora Lauten,  
Jill Greenhalgh y Lilian Vega

**M**ientras la vida seguía su curso acelerado, en el Lago Hanabanilla, al centro de la Isla, navegaban tres hombres. Uno se concentraba en remar, mientras los otros dos hablaban de fantasmas y sirenas, de dragones, ogros y ángeles. El joven de los remos se llamaba Helmo Hernández y llevaba a los señores fantasiosos al Teatro Escambray.

Quizás esa no sea la primera escena de la historia compartida entre el Odin Teatret y Cuba, pero me encanta el gesto político de cruzar las aguas y toda la carga mágico-religiosa que encierra la imagen de tres hombres sobre un bote. Ese día, a finales del año 1986, el propio Helmo, Vicente Revuelta, uno de los padres del teatro cubano y Eugenio Barba, padre de muchos teatros del mundo, entre los cuentos de aparecidos y el graznido de algún pájaro autóctono de la Cordillera de Guamuhaya, comenzaron a escribir la historia de amor entre el Odin Teatret y Cuba.

Los cubanos solemos tener una suerte de obsesión por viajar. Será porque vivimos en una isla y nos abruma la maldita circunstancia del agua por todas partes. En el mundo del teatro el Odin es ese país al que todos queremos ir. Es ese lugar imaginado del que sabemos tanto porque nuestros maestros se han empeñado en contarnos. Es ese sitio que pervive entre la leyenda y lo real. Ese árbol con las raíces al viento cuyas semillas viajeras se han esparcido milagrosamente por nuestra tierra.

## ODIN EN CUBA

Muchos sentimos que nuestro teatro está en deuda permanente con Eugenio Barba, pero tal vez su afecto y su empatía en todos estos años, ha sido la manera de devolverle el gesto al primer cubano que conoció en la vida en 1963. Cuando Eduardo Manet se paró a hablar en aquel Congreso de Teatro en Varsovia, muchos se inquietaron con sus palabras. Acababa de ver *Akrópolis* de Grotowski, espectáculo que estaba marginado en aquel entonces por el régimen socialista polaco y su emoción era tan grande que conflictuó a los ortodoxos del Partido y del Teatro Polaco. Sin embargo, su discurso admiró a algunos como Eugenio Barba, quien años más tarde relataría que las palabras del cubano ayudaron a legitimar el trabajo de Grotowski y a extenderse fuera de Polonia, siendo un gran impulso para los que, como él, defendían presupuestos similares.





En 1964 Eugenio Barba reunió a un grupo de actores rechazados de las escuelas de teatro para crear una comunidad creativa. No podía imaginar en ese entonces que los experimentos teatrales surgidos de aquella comunión, a miles de kilómetros, llegarían a calar tan hondo en el entretejido del teatro cubano. No podía suponer que la brújula de la vida le marcaría tantas veces el rumbo hacia Cuba.

Pero fue un teatrista cubano quien primero tocó la puerta del Odin buscando ponerle rostros a las fabulaciones que llegaban de ese extraño grupo. El investigador y gestor cultural Helmo Hernández llegó a Holstebro en 1986 y con aquella visita se convertiría en el puente definitivo entre la agrupación y el movimiento teatral cubano. Eugenio lo invitó a la cuarta sesión de la International School of Theater Anthropology, en septiembre de ese mismo año y, unos meses después, le devolvió la visita a La Habana. Aunque no fue un viaje oficial, Helmo, como buen cubano, movilizó a la gente de teatro y se armó, de forma espontánea, una pequeña jornada de encuentros y charlas. De ahí nacen los vínculos con Flora Lauten, Marianela Boán, Víctor Varela, Magaly Muguercia, Rosa Ileana Boudet y Vivian Martínez Tabares. Los lazos de aquella primera visita en solitario se hicieron más fuertes y se extendieron a otros colegas.

Cuando Helmo llevó a Eugenio Barba a la sede de Teatro Escambray, ya el genio italiano había leído sobre la experiencia cubana de participación popular en Manicaragua. Y ya admiraba de lejos el trabajo de los teatristas cubanos que pusieron todo su empeño en aquella aventura. Tampoco llegó como un desconocido, sino como alguien cuyo paisaje teatral tenía similitudes con el nuestro. Cuando los referentes de prácticas escénicas en el mundo eran escasos, los teatristas cubanos ya habían tenido contactos con textos de Eugenio Barba y, de alguna manera, llegaban las noticias de un lado a otro atravesando el océano.

De arriba a abajo: Barba en el Estudio Teatral de Santa Clara; Barba y Julia Varley en la Casa durante la gira de 2016; Taller de Kai Bredhold en la Casa de las Américas, 2016; y Jan Ferslev impartiendo un taller en Camagüey en 2016.



Presentación de *Arar el cielo* en la Sala Che Guevara, Casa de las Américas, 2002.

Fotos: Abel Carmenate

La investigadora cubana Magaly Muguercia, invitada a la ISTA de Salento, Italia, en septiembre de 1987, reseñó sus impresiones sobre este evento en el texto “Barba: trascender la teatralidad”, aparecido en el primer número de 1988 de la revista *Tablas*, y la propia autora lo reeditaría en el primer número de *Conjunto* del año siguiente, a continuación del texto de Barba, “La tercera orilla del río”.<sup>1</sup>

En 1989 Raquel Carrió trajo al Odin Teatret a Cuba de forma oficial. El plan de actividades incluyó que Barba impartiera un curso en el ISA y su participación en la primera sesión de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, EITALC, en Machurrucutu, donde se hizo amigo de Osvaldo Dragún, quien llevaba muchos años vinculado al teatro cubano. Pero sin dudas, lo que más impresionó a los teatristas cubanos, de aquella segunda visita, fue el espectáculo *Judith*, de Roberta Carreri. Luego se verían obras con elementos parecidos, las actrices se dejarían el pelo largo y habría secuencias de abanicos batiendo en varios espectáculos. Más allá de

esos estímulos espectaculares, los jóvenes de aquella época asistieron a la apertura de un camino de referencias e intercambios que luego se tornaría infinito.

Luego Eugenio Barba y el Odin Teatret volverían a Cuba incontables veces en viajes grandes y pequeños, con representaciones de todo el grupo y con espectáculos unipersonales. Entre las muchas visitas, el colectivo danés ha hecho tres grandes giras por nuestro país. En 1994, organizada por Lecsy Tejeda y Eberto García Abreu; en 2002, gracias a los esfuerzos de Omar Valiño, Maité Hernández-Lorenzo y Julián González; y en 2016, debido a la gestión de Tablas-Alarcos. Durante las giras se han organizado encuentros con talleres, demostraciones de trabajo, proyección de audiovisuales, conferencias, clases magistrales y espectáculos.

Algunos de los lazos más fuertes sostenidos hasta hoy han sido con Teatro Buendía, Raquel Carrió, Flora Lauten y con el Magdalena sin Fronteras, evento que se celebra en la ciudad de Santa Clara, dedicado a la creación de mujeres artistas, concebido y dirigido por la actriz Roxana Pineda, articulado con la Red Magdalena Project, de la cual Julia Varley es cofundadora con Jill Greenhalgh.

<sup>1</sup> Ver Eugenio Barba: “La tercera orilla del río”, *Conjunto* n. 78, enero-marzo 1989, pp. 32-39, y Magaly Muguercia: “Barba: trascender la literalidad”, n. cit., pp. 40-42.



## Barba y Julia Varley en la Casa durante la tercera gira a Cuba.

Foto: cortesía de Angélica Moreno



El Instituto Superior de Arte le concedió a Eugenio Barba, en 2001, el Doctorado Honoris Causa. En el 2006, un grupo de profesores integrado por Raquel Carrió, José Alegría, Habey Hechavarría, Jaime Gómez Triana, Abel González Melo y Nara Mansur, fue invitado por Eugenio Barba y el Odin Teatret a participar del proceso de montaje, ensayos y puesta en escena de *Ur-Hamlet*.<sup>2</sup>

Otras de las moradas afectivas del Odin ha sido La Casa de Las Américas, que acogió las presentaciones de *Itsi Bitsi* y las demostraciones de trabajo en la gran gira de 1994, el mismo año en el que se le entregó al Odin Teatret el Premio El Gallo de La Habana, que concede la

Casa a figuras, instituciones y hechos relevantes de la escena latinoamericana. A partir de la participación de Rosa Ileana Boudet en la X International School of Theatre Anthropology en mayo de 1996, *Conjunto* reunió textos y crónicas escritos por participantes de Puerto Rico, Costa Rica, Uruguay y Cuba, y ofreció la primicia de un capítulo del libro de Barba titulado *Teatro. Soledad, oficio, rebelión*, entonces inédito.<sup>3</sup> En 1998, Vivian Martínez Tabares y Nara Mansur asistirían invitadas a la ISTA de Montemor-o-Novo y Lisboa, Portugal, y recogerían también sus experiencias

<sup>3</sup> Ver dossier "ISTA desde el Sur" con contribuciones de Eugenio Barba, Rosa Ileana Boudet, Susan Homar, Felisa Jezier y David Korich, *Conjunto* n. 104. octubre-diciembre 1996, pp. 2-22.

en esta revista.<sup>4</sup> Como también, a lo largo del tiempo, la publicación ha dado a conocer textos reflexivos de actores de la agrupación. Julia Varley participó en la Temporada Mayo Teatral 2001 como directora de la actriz argentina Ana Woolf en *Semillas de memoria*, y expuso sus ideas en el Encuentro de Teatristas, y en la gira de 2002 Eugenio presentó la edición de *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, publicado por el Fondo Editorial de la institución, por iniciativa de Vivian Martínez Tabares.

Los vínculos fecundos con la Casa Editorial Tablas-Alarcos han posibilitado la edición y puesta en circulación de varios títulos que nos han acercado aún más a la impronta del Odin como defensor de la cultura del teatro de grupo de cualquier parte del mundo. Cinco volúmenes de *Obras Escogidas* de Eugenio Barba; *El arte secreto del actor*, en coautoría de Barba con Nicola Savarese; *Piedras de agua*, de Julia Varley y *El caballo ciego*, de Iben Nagel Rasmussen son libros que han cambiado las vidas de mucha gente en Cuba.

Antes, llegaban de forma subrepticia los escritos de Barba y se colaban en los circuitos más interesados, como relata el teatrista Mario Junquera, fundador de Teatro del Espacio Interior, quien tuvo un encuentro fortuito y trascendental con *Las islas flotantes* después de una conferencia de Helmo Hernández en la Escuela Nacional de Teatro, en 1978. También cuenta el crítico e investigador Jaime Gómez Triana cómo se encontró por primera vez con los libros de Barba en la casa de Víctor Varela, director de Teatro del Obstáculo. En el librero personal del creador de *La cuarta pared*, obra que revolucionaría el panorama escénico de finales de los años 80, estaban *Más allá de las islas flotantes*, *El arte secreto del actor* y *La canoa de papel* y, alrededor de esos libros raros, imprestables, enigmáticos, estaban los de Stanislavski, Craig, Meyerhold, Vajtangov, Chéjov, Artaud, Grotowski, Kantor y Brook.

Aunque los libros sobre el universo Odin publicados en Cuba ya están agotados, a pesar de tiradas de miles de ejemplares, por ahí andan dando vueltas y pasan de mano en mano para seguir cambiando vidas y alumbrando caminos, también como una muestra de la bondad tan

<sup>4</sup> Ver Nara Mansur: "Escalar el arce en otoño", *Conjunto* n. 111, octubre-diciembre 1998, pp. 39-44, y Vivian Martínez Tabares: "Vivir la ISTA o el placer quimérico de apresar lo inasible", n. cit., pp. 45-49.

grande que implica compilar y compartir los hallazgos de tantos años. Todo teatrista cubano que se respete tiene, al menos, un libro de Barba en su librero. Lo admirable es que en la biblioteca del Odin, allá en Holstebro, haya colecciones de revistas *Conjunto*, *Tablas*, y otras publicaciones y libros cubanos. Esa es otra muestra impresionante de que el intercambio por más de treinticinco años ha sido genuino, intenso, raigal.

El intercambio fue creciendo, más allá de las visitas y las publicaciones, también otros teatristas cubanos han participado en eventos organizados por el Odin Teatret y han viajado a la sede del colectivo en Holstebro. Como se diría en buen cubano: hemos hecho un trillo entre la Isla nuestra y Dinamarca.

Las visitas del Odin a Cuba han movilizado a los artistas de todos los estilos y manifestaciones, incluso a aquellos que defienden líneas estéticas diferentes. Más que una actividad teatral, las presentaciones del grupo danés son un suceso cultural. De ellos hemos aprendido sobre ese Tercer Teatro que Eugenio ha puesto en los primeros planos. Hemos aprendido el rigor del trabajo, la importancia del *training*, la cohesión entre lo político y lo teatral. Pero como no todo en términos de influencias es color de rosa, también de ese intercambio aparecieron grupos más barbianos que Barba, experiencias que tomaron lo externo y montaron un tinglado que remedaba las prácticas del Odin sin llegar a entender profundamente sus principios. Por otro lado, también están los grupos cuyos procesos y resultados son un tributo hermoso al Odin y a las enseñanzas de Eugenio Barba. Puedo mencionar el trabajo del Teatro Buendía, El Ciervo Encantado, Estudio Teatral de Santa Clara, Teatro de La Rosa, Impulso Teatro, Teatro del Espacio Interior, Estudio Teatral Vivarta, Teatro del Caballero, Espectro 11 –luego Viento de Agua–, Teatro Obstáculo y Teatro del Silencio, entre otros, quienes han sabido penetrar en los misterios del oficio y salvaguardar el templo que es la escena luchando porque no muera la idea del laboratorio teatral.

Ha sido un lujo tremendo para los cubanos compartir esta época con el más antiguo y constante exponente del teatro de grupo en el mundo, con uno de los teóricos más importantes de la escena contemporánea cuyas ideas han dejado una marca profunda en la historia del teatro universal.



## ODIN EN MÍ

Cuando me preguntan a cuál país he viajado digo con orgullo que a uno solo: al Odin Teatret. La primera tarea que hice fue ayudar a una joven puertorriqueña a organizar un ático. Tenía unas escaleras incómodas y empinadas. Al llegar arriba y prender las luces vi que aquel espacio resguardaba los vestuarios de obras del Odin. Me parecía increíble tener entre mis manos los trajes de obras que mi profesor Jaime Gómez Triana nos había puesto en video como ejemplos de lo mejor del teatro contemporáneo. He tenido la gran suerte de ser heredera de esa tradición de vínculo amoroso. Pude ver en Holstebro los espectáculos cuyas escenas rondaban en mi memoria como una mezcla de escenarios cubanos, videos, fotos y textos.

Fui invitada por Julia Varley al Transit del 2019, evento que pertenece a la red Magdalena Project, celebrado en Holstebro. Allí, como parte del festival, además de ver espectáculos de mujeres artistas de muchas partes del mundo, vi las puestas en escena y demostraciones de trabajo de las actrices del Odin. Vi montajes que siguen frescos y vibrantes interpretados por actrices que han envejecido biológicamente, pero no teatralmente.

Pude apreciar de cerquita la fuerza expresiva de las obras, la potencia de los músicos, actores y actrices, la concentración y la precisión en escena, también puede observar cómo se vive en comunidad. Percibí la ética del equipo de tramoya, luces y sonido, el respeto que sienten por los actores y viceversa.

Cuando le conté a una amiga que iba a ir al Odin, ella, que había ido varias veces, me dijo: “limpia bien”. Al principio no entendía de qué hablaba, luego supe que la organización de la vida cotidiana y el trabajo en equipo forman parte de los eventos organizados en el Odin. Una especie de calendario indica qué actividad le corresponde hacer a cada uno: puede ser limpiar, fregar, hacer el desayuno o sacar la basura. Una de las cosas más impactantes fue ver a las maestras más reconocidas haciendo labores junto a jóvenes que participaban por primera vez en el evento. Esa noción de comunidad, de estrategia de vida organizada en función de un colectivo, es una de las grandes enseñanzas que quizás el teatro cubano debería absorber.

Detrás de la belleza y la hondura de los espectáculos, de esa historia del mundo que nos cuentan en cada obra,

Espacio de trabajo en Holstebro



según las consideraciones políticas y éticas del grupo, está también la vida. La vida simple y pequeña que cada ser humano lleva, está debajo de los pilares estéticos del Odin. Poder confrontar la naturaleza real de la cotidianidad en ese lugar, ha sido una de las experiencias más importantes a nivel personal y profesional que he tenido. Eugenio Barba ha logrado crear un universo de teorías, prácticas escénicas y vivencias personales.

El Odin es ese país al que todos queremos ir. Aún sueño con sus alfombras y sus pisos de madera, con las gaviotas y las rosas gigantes del jardín, con las imágenes teatrales, con la mesa del almuerzo y todos hablando en idiomas diferentes. Es el único país al que he ido y el único en el que he querido quedarme. Esa sensación de querer

dejarlo todo por estar allí, en medio de la magia, tal vez, le ha pasado a otros. Pero hoy sé que el Odin es más que el espacio físico, más que los pasillos llenos de colores y sus salas de teatro. El Odin está en mil lugares del mundo. Y también está aquí en Cuba, en el corazón y en el cuerpo de muchos hombres y mujeres de teatro.

Cuando yo llegué a Holstebro, Eugenio Barba me dio un sobre que contenía dinero y un pequeño chocolate. En su más reciente visita a La Habana, en el año 2019, le regalé una caja de madera con monedas cubanas de todas las denominaciones. Con la suma de todas no podría comprarse nada, pero dicen que regalar dinero del país al que se viaja es importante para no perder el camino y poder regresar. Yo espero que Eugenio vuelva a Cuba.

Espero que este texto escrito desde la mirada joven de una heredera de los vínculos efectivos, sirva como gesto de gratitud y como el esbozo incompleto de un mapa futuro. Espero que algún día no tan lejano hagamos los cubanos un libro que recoja certeramente todas las estaciones de ese viaje intenso que han sido los vínculos entre Cuba y el Odin Teatret. Que se siga rindiendo tributo a la savia milagrosa del Odin desde las prácticas teatrales cubanas y desde las aulas. No faltarán nunca los motivos para dar las gracias. Sumergidos en las aguas de la Gran Historia, hemos tejido nuestra Pequeña Historia. Un relato de amor y perseverancia que se extenderá hasta el fin de los tiempos. ■



Barba y el Odin Teatret en/para Latinoamérica

# EL ODIN TEATRET Y EL TEATRO ABYA YALA

La bandada



Fotos tomadas de internet

Cuando nosotros creamos nuestro primer espectáculo juntos en 1990, *No turn on red*, presentado en el Heart of the Beast Mask and Puppet Theatre in Minneapolis, el resultado fue “vanguardista/performativo”, con una alta dosis de crítica a la vida en las grandes ciudades de los Estados Unidos de América. Luego, en 1991, al fundar el Teatro Abya Yala en Costa Rica, nos juntábamos con diversas personas de áreas afines a hacer e inventar ejercicios de exploración actoral, investigaciones de movimiento, dramaturgia y creamos entre ese año y 1996 ocho espectáculos, todos diversos entre sí.

Desde que comenzamos nuestras carreras, tanto individuales como juntos, nuestras influencias artísticas incluían, por lo general, la vanguardia norteamericana de los 80: Robert Wilson, Wooster Group, Richard Foreman, Mabou Mines; el teatro clásico europeo reinterpretado por grandes figuras como Peter Brook, Ariane Mnouchkine; el movimiento polaco moderno (Gombrowicz, Witkacy); el entrenamiento de Lecoq; el teatro ruso de inicios de siglo XX (Meyerhold, Stanislavski); la yoga, el circo y la danza contemporánea de la América Latina; y la creación colectiva de Colombia (Santiago García y Enrique Buenaventura). En aquel momento, desde las academias de Costa Rica y los Estados Unidos en los años 80, o en el medio teatral neoyorkino o josefino de los 90, el trabajo de Eugenio Barba y el Odin Teatret no figuraban como referencias relevantes.

En 1995, la EITALC (Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe), a través de su director, Osvaldo Dragún, organizó un encuentro de creadoras/es latinoamericanas con el Odin Teatret. Nos inscribimos y, junto con otras cincuentiocho personas, participamos de un enorme y riquísimo regalo por parte del grupo danés, como lo fueron dos semanas intensas plenas de ejercicios, entrenamientos, charlas, demostraciones de trabajo y espectáculos del Odin.



Ese año de 1995 marcó el inicio de una influencia significativa y extendida sobre nuestra compañía teatral por parte del Odin y sus treinta y un años de historia y tradición a esa fecha. Nosotros ya éramos directores graduados de Carnegie Mellon University, una universidad estadounidense de cierto prestigio, con un grupo de teatro costarricense sostenido con las uñas y las ganas durante cuatro años, en un país con cero apoyos institucionales, en esa época. Entonces, el encuentro con Barba y el Odin Teatret, estas personas talentosas, generosas, muy bien formadas, con claridad en su metodología y norte teatral, creó en nosotros semillas que cayeron en tierra fértil; tomamos sus enseñanzas y, sobre todo, su amistad, y crecimos con ellos.

Impulsado por un deseo de aprender más, David regresó a trabajar con Barba y el Odin Teatret, en lapsos a veces cortos, otros más largos desde 1996 a 1998. Para él, trabajar al lado de Barba y forjar una cercanía tanto personal como profesional con los miembros del Odin fue una experiencia transformadora. Sintió que, por primera vez en su vida, estaba en compañía de teatreros profesionales de extraordinaria visión y preparación, cuya formación permeaba todo aspecto de sus vidas teatrales. Claramente para David, sus dos años de idas y vueltas al Odin marcaron un antes y un después en su vida como profesional de teatro.

En 1996, El Festival Internacional de las Artes de Costa Rica, FIA, invitó al Odin Teatret a presentar su espectáculo *Kaosmos*, pero no quiso organizar sus actividades parateatrales, por lo que Roxana, en nombre del Teatro Abya Yala, se encargó de eso: talleres, conferencias, demostraciones de trabajo.

Como consecuencia de esta “residencia” en el Odin y del apoyo de Roxana en Costa Rica, ambos participamos en tres encuentros de la ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral, por sus siglas en inglés): Copenhague 1996, Lisboa y Montemor-o-Novo 1998 y Bielefeld 2000.

En 1997 Invitamos a Nicola Savarese, colaborador esencial de Eugenio Barba, a impartir entre nosotros conferencias sobre el teatro del Odin y su vínculo con el teatro del Oriente. En 1998 Invitamos a Lluís Masgrau, estudioso del Odin Teatret, a impartir conferencias sobre la agrupación y los principios de la Antropología Teatral.

En el 2010, el Odin de nuevo fue invitado a Costa Rica para el FIA, esta vez con el espectáculo *Andersen's Dreams*.

David, en su calidad de director de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional, aprovechó la visita y gestionó que Barba diera una charla y conversatorio en el Teatro Atahualpa del Cioppo de la Escuela. La actividad marcó un momento histórico en la vida de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional.



El patio

En el 2003 invitamos a Tage Larsen, actor del Odin, a impartir clases durante una semana en el I Taller de Entrenamiento Actoral Centroamericano, el cual organizamos para intérpretes, pertenecientes a grupos independientes, de nuestra región. El taller duró tres semanas; las otras dos semanas estuvieron a cargo de Luis de Tavira y Richard Armstrong. Ese taller fue el primero que se realizó en Centroamérica y nuestra manera de organizarlo, repercutirlo y sistematizarlo fue el modelo tomado, posteriormente, por otros artistas, para realizar actividades parecidas en la región.

El Teatro Abya Yala dio talleres a nivel independiente para múltiples personas, profesionales y estudiantes avanzados, para con el propósito de que la gente de los medios teatrales costarricenses y estadounidenses se acercaran a técnicas teatrales elaboradas por Barba y el Odin Teatret.

A la vez, al ser ambos profesores universitarios en las dos escuelas de teatro de las universidades públicas de Costa Rica, nosotros formamos a varias generaciones introduciendo las teorías de Barba y ejercicios prácticos de entrenamiento actoral y creación de material escénico, elaborados por el Odin.

Del Odin aprendimos conceptos teóricos y ejercicios prácticos. Los incorporamos a nuestras mentes y a nuestros cuerpos: *sats*, partitura física, la diferencia entre entrenamiento, ejercicios y ensayos, el *otkaz* de Meyerhold (vía Bogdanov en la ISTA de Copenhague), los principios del libro *El arte secreto del actor*, el ejercicio del “*tre tre*”, y una manera de vivir el teatro.

Con los años, hicimos una mezcla muy rica de nuestras propias teorías, experiencias e investigaciones junto con las del Odin Teatret y otros diversos maestros/as como

Chadwick, Carlos Simioni, Luis de Tavira, y las impartimos con decenas, si no cientos de personas, en diversas partes del mundo.

Durante varios años, el Teatro Abya Yala creó espectáculos originales al estilo del Odin: *Sade*, *El mundo de Max*, algunas partes de *Medida por medida*, *robada de William Shakespeare*.

Luego nos alejamos poco a poco de la influencia que Barba y el Odin ejercieron sobre nosotros, como deben hacerlo los buenos discípulos, y creamos nuestro propio camino.

Fuimos muy afortunados de convivir y abrir nuestra casa y nuestros corazones a este extraordinario grupo de personas y hoy, en 2023, cuando nosotros celebramos nuestro treintidós aniversario de trabajo ininterrumpido, miramos con gratitud, admiración y enorme aprecio a Eugenio Barba y las personas del Odin Teatret. ✦

El largo ahora, Teatro Abya Yala y Danza Universitaria







» Carlos Rojas

# ROBERTA CARRERI: "UNA ACTRIZ QUE DEJA HUELLAS EN EL TIEMPO"

*Barba y el Odin Teatret en/para Latinoamérica*

**R**oberta Carreri (Milán, Italia, 1953) es actriz, docente y escritora. Se graduó en Diseño Publicitario y estudió Historia del Arte en la Universidad Estatal de Milán. Se incorporó al Odin Teatret en 1974 durante la estancia del grupo en Carpignano, al sur de Italia.

Ha participado en las sesiones de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA) desde sus inicios, y a partir de los años 80 ha estado en contacto con técnicas escénicas de Japón, India, Bali y China, lo que ha influido notablemente en su desempeño como actriz y maestra. Estudió con los maestros japoneses Katsuko Azuma (bailarina de Nihon Buyo), Natsu Nakajima y Kazuo Ohno (bailarines de Butoh).

Organizó y dirigió el Taller Internacional Anual del Odin Week Festival, en Holstebro, desde 1989 hasta 2022. En 2016 dirigió *Nido vacío* con Carolina Pizarro (Odin Teatret) y Giulia Varotto (Teatro Regula); en 2014 *La mujer que escupió la manzana* con Rosa Antuña para el Núcleo de Criação Rosa Antuña (Brasil); en 2009 *Rumor* con Cinzia Ciaramicoli para Masakini Theatre Company (Malasia).

Su libro *Tracce* fue publicado por Edizioni Il Principe Costante (Milán, 2007), en 2014 por Routledge, (Reino Unido); en 2012 por la Editora Perspectiva (Brasil), Ediciones Artezblai (España) y Triskel Artes Escénicas (Chile), y en 2013 por El Apuntador Ediciones (Argentina). Sus artículos han sido incluidos en las revistas *New Theatre Quarterly*, *Teatro e Storia*, *Máscara*, *The Open Page*, *Peripeti* y *Performance Research*. Ha impartido talleres para actores por todo el mundo y ha presentado su autobiografía profesional titulada *Huellas en la nieve* y la demostración *El camino de Nora*, centrada en el trabajo de improvisación. Sus experiencias profesionales se han publicado en *The Actor's Way*, editado por Erik Exe Christoffersen.

– ¿Quién es Roberta según Carreri?

– Tengo casi setenta años y me encanta trabajar con personas jóvenes. Tal vez por eso me gusta realizar seminarios. Sin embargo, el momento en el que me siento más completamente viva es cuando estoy en el escenario, representando a un personaje o cantando una canción.

Soy actriz, pero también soy mujer: esposa, madre y ahora abuela de dos hermosas criaturas. Siempre le he



dado prioridad a mi trabajo, pero durante muchos años, mi vida personal y profesional han estado profundamente entrelazadas.

– ¿Qué anécdota me puede contar sobre sus comienzos en el Odin Teatret?

– Nunca había hecho teatro antes de unirme al Odin Teatret. No había cumplido los veintiún años cuando, en mayo de 1974, me uní al grupo en Carpignano-Salentino, al sur de Italia.

Debido al calor, comenzábamos con el entrenamiento vocal antes del amanecer, en los campos de tabaco, bajo la guía de Eugenio. Luego, corríamos y entrenábamos con acrobacias a la orilla del mar, bajo la guía de Torgeir Wethal. De vuelta en la sala, seguía el trabajo con los objetos que iba agregando canciones y música interpretada (*por nosotros*) los actores con instrumentos Orff.

En ocho semanas Eugenio lo transformó en un espectáculo de calle, llamado *El libro de las danzas*.

En las horas más calurosas, tomábamos una larga pausa para almorzar y luego descansábamos en la sombra. Como no tenía experiencia teatral, durante el descanso Eugenio continuó trabajando conmigo en la danza con objetos. Por la tarde trabajamos, en un nuevo montaje que duró dos años, que se convertiría en el espectáculo titulado: *¡Ven y el día será nuestro!*

Este fue el primer espectáculo de Odin Teatret presentado en la América Latina, en Caracas, durante el Festival Internacional de Teatro de 1976.

– ¿Cómo era el trabajo físico cuando comenzaste a hacer teatro?

– El trabajo físico era muy intenso, especialmente para mí que venía directamente de los escritorios de la Universidad.

Además, no entendía danés, un idioma que hablaban todos los demás compañeros con los que vivía, y esto me hizo pensar aún más en el hecho de ser una recién llegada y no tener experiencia alguna. Después de dos meses, comencé a valorar dejar el grupo. Me despertaba por la mañana y me decía: “Hoy le digo a Eugenio que vuelvo a mi casa”. Luego desayunaba, me reunía con mis compañeros, me ponía mi ropa de *training* y entraba en la sala de trabajo pensando: “Les diré después de la pausa del almuerzo”. Pero justo después de la pausa, para ir al almuerzo tenía que trabajar con Eugenio y luego tenía

ensayos para el nuevo espectáculo... Al final de la jornada laboral, me decía: “Esperaré mañana para decirlo”.

Y así pasaban los días y nunca me fui del Odin Teatret.

Ahora creo que una parte de mí no quería abandonar el grupo porque sabía que, este era el único lugar donde yo podía hacer florecer mi *bellota /demon* (como lo llama James Hillman) y desarrollar todas mis posibilidades.

– ¿Qué ha pasado con los postulados de la Antropología Teatral?

– Sobre en lo que se han convertido los postulados de la Antropología Teatral debemos preguntarle a Eugenio, quien acuñó el término, su definición y que recientemente promovió la revista en línea *The Journal of Theater Anthropology*.<sup>1</sup>

Personalmente puedo decirte que gracias a la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA) he disfrutado del privilegio de aprender de grandes maestros del teatro japonés, balinés, indio y chino.

Trabajar con ellos durante varias sesiones en la escuela ISTA, me ayudó a desarrollar mi *training* en nuevas direcciones y encontrar inspiración para crear mis personajes. En los años 80 trabajé con dos grandes maestros de Butoh: Natsu Nakajima y Kazuo Ohno. Este trabajo tuvo una gran influencia en la creación de mi unipersonal *Judith*.

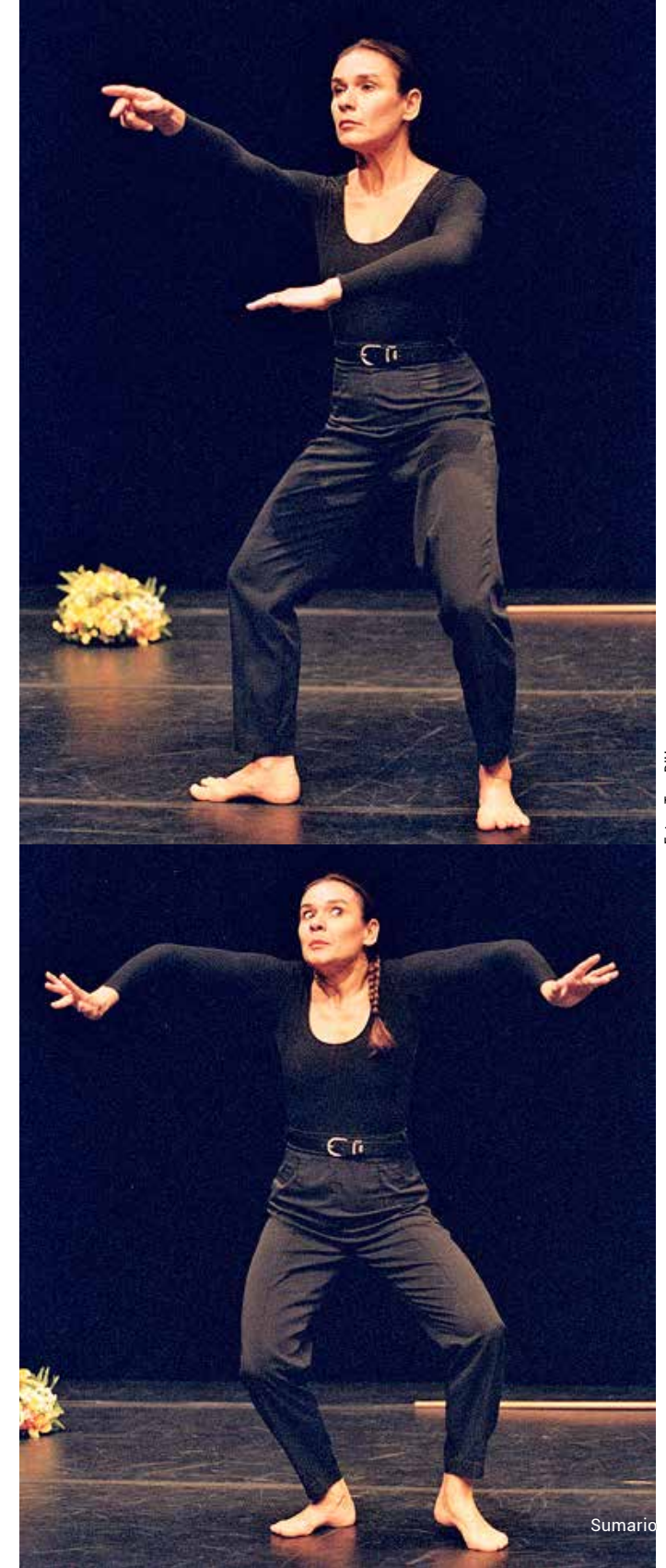
– ¿Cuántos años llevas presentando *Judith*?

– Estuve presentando *Judith* durante treinticinco años y en agosto del 2022 decidí cerrar este espectáculo que ha significado muchísimo para mí. Que el tiempo pasa lo puedo ver no sólo en mis nietos, sino que también lo puedo ver y sentir en mi cuerpo. Hay un tiempo para todo. He preferido cerrar el espectáculo mientras todavía estaba vivo y fuerte, a verlo decaer.

– ¿Por qué *Judith*, *Huellas en la nieve* y *Flores para Torgeir*? ¿Cuénteme cómo nacen estos espectáculos?

– La creación de *Judith* (mi primer espectáculo unipersonal), fue el resultado de varios años de *training*. Durante los dos primeros años, mi *training* consistió esencialmente en aprender y repetir ejercicios que me enseñaron actores mayores. Luego, con el tiempo comencé a crear yo misma mis principios, hasta llegar a crear escenas con música y textos, danzas y objetos.

<sup>1</sup> Ver nota sobre su edición más reciente en la sección Últimas Publicaciones Recibidas del n. 206-207 de *Conjunto*. [N. de la R.].







Performance Flores para Torgeir. Foto: Stefano di Buduo

En Tokio, en 1986, durante una estancia de cinco semanas bajo la dirección de Natzu Nakajima, creé una coreografía de veinte minutos. A mi regreso de Japón se la mostré a Eugenio, a los compañeros, además de mostrar mi *training*. Después de ver estos materiales, Eugenio me propuso dirigir un unipersonal. Para entonces, ya había trabajado doce años en el Odin Teatret y había llegado a una etapa en mi desarrollo como actriz que requería un salto hacia adelante. Un unipersonal me permitía dar este salto.

No sólo eso: en 1987 mi hija Alice comenzó a ir a la escuela y esto me imposibilitó salir de gira con espectáculos de grupo. El unipersonal me ayudó a seguir haciendo mi trabajo como actriz, mientras que también me permitía quedarme en Holstebro con Alice, llevándola a la escuela.

– ¿Y qué ha pasado con *Huellas en la nieve*?

– *Huellas en la nieve* es una demostración de trabajo nacida en Italia. En 1988 el profesor Nando Taviani de la Universidad de L'Aquila me había invitado a presentar a *Judith* en el Teatro dell'Uovo y al mismo tiempo a hacer tres reuniones con sus estudiantes de Historia del Teatro.

Durante estas reuniones les expliqué la historia de mi *training* en sus diferentes etapas y cómo había creado algunos de mis personajes en la esfera del tiempo dedicada al *training*. Al final de los tres días, Nando me sugirió que ensamblara los materiales que había presentado y creara una demostración de trabajo con ellos.

– ¿Cómo fue el proceso de creación para *Flores para Torgeir*?

– *Flores para Torgeir* nació de una necesidad personal. Torgeir, que fue actor fundador del Odin Teatret con Eugenio en 1964, falleció el 27 de junio del 2010. Además de ser mi compañero de trabajo durante treintiséis años, Torgeir también fue mi esposo durante veintiocho. Aunque Torgeir había estado luchando contra el cáncer durante ocho meses, su muerte fue una sorpresa. Y el vacío que dejó era imposible de llenar.

El duelo es un proceso por el que hay que pasar. No hay atajos. Y con los años he aprendido a vivir con ello, como vivo con mi artrosis: me duele todos los días, pero no me impide seguir teniendo alegrías en la vida.

Cuando pasamos por momentos difíciles con el grupo, carecemos de la sabiduría de Torgeir y su autoridad innata.

Pero sobre todo, lo echo de menos a Torgeir en el escenario con nosotros.

– ¿Qué es lo que más extraña de Torgeir Wethal?

– Echo de menos su presencia luminosa. Siete años después de su muerte, un malestar que no pude descifrar comenzó a surgir en mí. Sucedió muy gradualmente y culminó durante las vacaciones de verano del 2017.

Un día me desperté diciendo: "Tengo que hacer un espectáculo sobre Torgeir". El malestar se había convertido en pensamiento, y después de formularlo, no había escapatoria a esta revelación.

Tenía que hacer este espectáculo, no porque quisiera o hubiera encontrado un texto hermoso o alguien me lo hubiera pedido; tenía que hacerlo porque mi conciencia me lo ordenaba.

– ¿Tenía alguna idea de cómo iba a originarse el espectáculo?

– No tenía idea de cómo proceder, pero sabía que, en 2020 para el décimo aniversario de la muerte de Torgeir, el espectáculo tenía que estar listo. Tenía tres años para concretarlo. Hablé de ello con Eugenio, me escuchó atentamente, y luego me dijo que no podía ayudarme en ese proceso. Después de un momento de consternación, acepté el desafío de hacer el espectáculo, sola. Esta era la primera vez en mi vida que hacía un espectáculo sin la guía de mi director.

– ¿Qué le dijo Barba?

– Cuando Eugenio dijo que no podía ser parte de este proyecto, pensé entonces, en elegir sólo a colaboradores jóvenes. Inmediatamente le pedí a mi hija, Alice Carreri, que es músico, que compusiera tres pistas de música inéditas para el espectáculo.

– ¿Cómo fue el viaje de empezar un espectáculo sin director?

– La instalación que el diseñador audiovisual Stefano Di Buduo había hecho para el Odin Teatret con motivo de la celebración del cincuenta aniversario del grupo, me había conmovido profundamente: Las imágenes de los personajes de todos nuestros espectáculos se movían en un universo blanco sobre el fondo de una música refinada en menor. Me sentí muy cerca de la sensibilidad estética de Stefano. Supe de inmediato que él era la única persona que podía ayudarme a traer a Torgeir de vuelta al



escenario, conmigo. Afortunadamente, Stefano aceptó acompañarme en la creación del espectáculo.

Stefano trabajó durante mucho tiempo en la animación de las fotografías y la edición de los fragmentos de la película que luego relacionamos con mis partituras físicas y con la música.

– ¿Qué pasará con el teatro cuando ya no esté Eugenio Barba? ¿Se acabará el Odin Teatret o seguirán estando ustedes en la escena cincuenta años más?

– Honestamente, no lo sé. La vida me ha enseñado que la realidad es a menudo más sorprendente que la fantasía. Cosas que ni siquiera podíamos imaginar hace tres años, ahora son parte de nuestras vidas. Qué pasará si Eugenio muere, no lo sé. Cualquier predicción resultaría ser errónea. Espero que la vida siga sorprendiéndome.

– Volviendo a *Flores para Torgeir*. ¿Cómo comenzó a ensamblar la puesta en escena?

– Torgeir nunca escribió un libro, pero a menudo escribía notas en hojas sueltas de papel y en cuadernos. He transcrito algunos de ellos. Quería que la voz de Torgeir estuviera presente con algunos de sus pensamientos, escritos en el telón de fondo donde también se proyectaban las imágenes de sus personajes.

Comencé intentando hacer una selección cronológica, pero al final capitulé por una elección instintiva. El resultado es un collage de palabras de Torgeir, sus imágenes, mis canciones y bailes, letras y composiciones gráficas con una coherencia poética.

Stefano y yo tuvimos cinco reuniones a lo largo de tres años. Al final del proceso de creación nos dimos cuenta de que, al traer a Torgeir de vuelta a mi vida, esto se había convertido en un espectáculo sobre el duelo y pensé lo siguiente: “Dicen que los muertos no pueden morir, pero eso no es cierto, la mayoría de la gente muere dos veces. La primera cuando dejan de respirar y la segunda, cuando su nombre se pronuncia por última vez”.

– ¿Es cierto eso que se dice de las actrices, que qué nos queda de ellas si no es el eco de un suspiro efímero?

– ¿Quién dijo eso? ¿Y qué queda entonces de los actores? Me parece una frase muy poética, pero no exacta. Hoy en día, la documentación filmada de los espectáculos permanece, las fotografías, las palabras escritas de las actrices perduran. Pero también del pasado recibimos







documentos que atestiguan la existencia de las actrices y de los actores cuya memoria ha permanecido en la mente de los espectadores. Los espectáculos son efímeros, pero no su memoria, escrita y contada.

– ¿Leí por ahí que “los pies más hermosos” de todo el Odin son los suyos? Le pregunto con admiración y no con ironía, maestra, ¿Es cierto eso?

– Mis pies no son de ninguna manera los más hermosos en el Odin Teatret, pero quizá, sí los más expresivos.

– ¿Qué me puede decir del último espectáculo de Odin Teatret? ¿Es cierto que *Tebas en la época de la fiebre amarilla* es la mejor dirección de Eugenio Barba en mucho tiempo?

– *Tebas en la época de la fiebre amarilla*, o más simplemente *Tebas*, como la llamamos, es un espectáculo que ha visto varias metamorfosis. Su creación duró casi cinco años (desde el 2018 al 2022), dos de los cuales transcurrieron bajo el signo de la Covid-19.

Cuando Eugenio comienza a trabajar en un nuevo espectáculo, emprende un viaje de exploración. No sabe cómo será el espectáculo, quiere averiguarlo, haciéndolo. Le he escuchado decir: “Si ya sé cómo debería ser, entonces no tengo ninguna razón para hacerlo”.

– ¿Sigue Barba algún tipo de texto escrito en sus creaciones?

– Eugenio no sigue un texto ya escrito. El texto del espectáculo se escribe durante el proceso de creación. Podría decir que Eugenio escribe el espectáculo con el cuerpo de los actores. Eugenio siempre parte de una idea que comparte con los actores. El tema esta vez fue: una historia de amor con final *feliz*.

Cada uno de los actores trajo su propia propuesta y música, canciones. Entonces Eugenio nos dejó un tiempo para proponer un personaje, desarrollar secuencias de acciones, música, canciones, y para encontrar textos. Los períodos de ensayos, se intercalaban con giras de los espectáculos antiguos. En una de estas pausas, Eugenio agregó el tema de las lenguas muertas. Mi personaje tuvo que enterrar las lenguas muertas. Se me ocurrieron varias propuestas, pero ninguna funcionó.

En el verano del 2019, Eugenio me pidió aprender todos mis textos en un idioma muerto. Optamos por el griego antiguo. Al mismo tiempo, Eugenio trabajaba con Julia en un texto de Mo Yan; a Kai le pidió que aprendiera a ladrar

y silbar de diferentes maneras; hizo que Elena Floris nos enseñara canciones polifónicas complejas. También introdujo grandes reproducciones de pinturas en las que prevalecía el color amarillo.

Nuestros personajes tomaron los nombres de tebanos famosos como Creonte, Tiresias, Edipo, la Esfinge. Eugenio cambió tres veces el nombre de mi personaje durante la creación del espectáculo. Al final, su nombre fue Aglaia: una mujer loca de dolor por la muerte de sus dos hijos en batalla y que, en su locura, se cree Antígona.

– ¿Es importante el espectador a la hora de ensamblar los montajes del Odin Teatret?

– Desde que empecé a trabajar en el Odin Teatret he visto que cada espectáculo ha tenido una génesis diferente a la anterior. En parte porque el director se encontraba trabajando principalmente con los mismos actores. Esto significó que el director, por su parte, buscaba siempre una nueva forma de estimular a los actores, sorprendiéndolos. En los actores, a su vez, había el deseo de sorprender al director con nuevas propuestas. En general, sólo los asistentes de dirección estaban admitidos en la sala.

Pero en la década del 2000, Eugenio comenzó a organizar unas instancias llamadas: “Mente Colectiva” y “Convivencia” que, eran formas de seminarios en los que un grupo de veinte o cuarenta personas podían seguir su trabajo como director durante la creación de diferentes espectáculos de la agrupación: *La vida crónica; El árbol y Tebas*.

Después de los ensayos, los participantes, se reunían con Eugenio para hacer preguntas y dar sus opiniones. Recibir una retroalimentación de otras personas, ciertamente, ha estimulado a Eugenio.

– ¿Es difícil crear con la presencia de los “espectadores”?

– Para mí a veces era difícil, porque la presencia de “espectadores” hizo que Eugenio no centrara su atención sólo en nosotros los actores, sino que también nos usara como ejemplos para explicar su estrategia creativa a los participantes.

– ¿Es un proceso que puede parecer caótico?

– Todo esto puede parecer caótico, y lo fue. El viaje a Tebas fue largo y doloroso, lleno de inseguridades y frustraciones, pero al final Eugenio logró una vez más sacar el cosmos del caos.



El público lo recibió con asombro y emoción. A veces, me preguntaba cuánto el hecho de que el público supiera que *Tebas* sólo tendría dos meses de vida, contribuyó al impacto emocional. Pero después de todo, siempre debería ser así: Una representación teatral es un monumento a lo efímero; siempre debes verla “por última vez” cada vez que la ves.

– ¿Considera que los críticos son muy superficiales y no entienden el contexto de los procesos?

– Si el proceso de creación es de cinco años o tres semanas no importa mucho, si el resultado es bueno. El espectáculo es el resultado de las elecciones del director y del trabajo de los actores.

Cuando el espectáculo está listo para ser presentado al público, tanto el director como los actores deben estar dispuestos a aceptar la reacción de los espectadores y de los críticos. Las reacciones de estos últimos pueden ser tan diversas como las de los diferentes espectadores. Los espectáculos de Eugenio no se entienden racionalmente: se experimentan. Detrás de la técnica hay una necesidad de desplazar, sorprender y mover al espectador.

Y algunos espectadores están más dispuestos que otros a dejar ir: a vivir el espectáculo, en lugar de entenderlo.

– ¿Odia las etiquetas?

– Trato de entender las diferentes formas de pensar. Algunas formas de pensar están más en sintonía con las mías que otras. Hay gente que necesita etiquetar nuestra forma de hacer teatro para poder encajarla dentro de sus parámetros. Lo llaman: teatro físico. Pero la letra y el sonido de la palabra siempre han tenido una gran importancia en los espectáculos del Odin Teatret.

No es un teatro de prosa, es un teatro de poesía. Los espectáculos en el Odin Teatret son todos muy diferentes; tienes que aceptarlos con una mente abierta, experimentarlos. Cuando intentas etiquetarlos, sólo puedes darles la etiqueta del Odin Teatret.

– ¿El teatro siempre es político y social?

– Sí, está en la naturaleza misma del teatro ser político y social. Incluso cuando el contenido no parece directamente político, quiere siempre contar algo. El teatro es relación e implica la colaboración y presencia de varias personas. Al final de la creación, llegamos al encuentro con los espectadores. El teatro quiere transmitir y es una

expresión necesaria para el ser humano, como dibujar, cantar y bailar. El teatro es para seres humanos que viven juntos, en comunidades, tanto pequeñas como grandes. Es parte de (*las polis*): de la ciudad.

– ¿Por qué su enseñanza no se transmite ni se extingue?

– Desde los primeros años de su existencia, el Odin Teatret ha apostado por transmitir su experiencia realizando seminarios, películas sobre la formación de los actores, escribiendo libros, creando demostraciones de trabajo...

Personalmente, transmito continuamente mi enseñanza, trabajando con personas que han elegido inspirarse en mi trabajo. “Nada muere, todo se transforma”, esto también se aplica a mi experiencia que aterriza en manos de mis alumnos: con el trabajo diario, esto se desarrollará en su experiencia.

– Para terminar: ¿Tiene miedo de ser olvidada?

– No, no tengo miedo de ser olvidada. La mayoría de los habitantes de nuestro planeta ni siquiera saben que existo. Gracias a Eugenio y a mis casi cincuenta años de trabajo en el Odin Teatret, entré en algunos libros de historia del teatro.

Para algunas personas, he sido y sigo siendo una fuente de inspiración. Esto me da un gran placer. Pero mi vida no es sólo el teatro: tengo una hija y dos nietos hermosos. Mi nombre siempre será parte de su árbol genealógico. ❧

Obras esenciales de Roberta Carreri:

*Tebas en los tiempos de la fiebre amarilla*

*El árbol*

*La vida crónica*

*El libro de las danzas*

*Presenze e Figura*

*¡Ven y el día será nuestro!*

*Anábasis*

*El millón*

*Cenizas de Brecht*

*El evangelio de Oxyrhincus*

*Judith*

*Kaosmos*

*Habitaciones en el palacio del emperador*

*Dentro del esqueleto de la ballena*

*Oda al progreso*

*Mythos*

*Sal*

*Las grandes ciudades bajo la luna*

*El sueño de Andersen*

*Don Giovanni en el infierno*

Montajes del Theatrum Mundi:

*Ur-Hamlet*

*Cuatro poemas para Sanjukta*

*Ego Fausto*

*La isla de los laberintos*

Espectáculos para niños:

*Dennis, el lobo*

*Johan Sebastián Bach*

Demostraciones de trabajo:

*Huellas en la nieve*

*The Whispering Winds* (con el elenco del Odin Teatret)

*Diálogo entre dos actores* (con Torgeir Wethal)

*El camino de Nora*

*Carta al viento* (con Jan Ferslev).





# FAE 23

## persistencia por y para el teatro panameño



La Silla (Panamá)

El 12 Festival Internacional de Artes Escénicas de Panamá, FAE 23, se celebró del 15 al 20 de mayo de este año, con la participación de dieciséis agrupaciones y cuatro maestros invitados de siete países: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, España, México y el anfitrión. Incluyó, como es habitual, espectáculos de teatro y danza, el segmento Laboratorio formativo FAE, gratuito, y el que trabaja en función de la formación de públicos, llamado FAE invita a las escuelas del barrio, que llevó representaciones a centros educacionales para niños de los sectores populares en San Felipe y Caledonia.

Con esta edición, al decir de su conductor, el Festival se reconfiguraba, después de la primera pospandémica celebrada, que en 2022 tuvo un perfil semipresencial y bastante irregular. Teatrero en sus años de estudiante universitario y luego parte de un grupo de teatro independiente, Roberto Enrique King, mejor conocido como Quique King, más que Productor General, alma del evento, mantiene una sólida convicción acerca de lo que el teatro puede aportar a la sociedad en términos de crecimiento y transformación. Por eso durante casi dos décadas ha impulsado el FAE para desarrollar la escena local en medio de azarosas gestiones con el Estado y con un grupo de patrocinadores de la empresa privada. Siempre con limitaciones económicas de por medio, este año le obligaron a posponer la celebración del festival, originalmente convocado para abril, hacia un mes más tarde, debido a la insuficiencia de fondos, lo que condicionó también una programación más escueta, fundamentalmente de grupos de pequeño formato, con la divisa de no bajar la calidad.

## » Vivian Martínez Tabares

Así logró reunir a destacados artistas, armar un entusiasta equipo de trabajo de casi cien personas, incluidos los voluntarios que trabajan en las sedes y sirven como guías de los invitados con esmerada atención y cálida hospitalidad, y movilizó importantes sectores del público.

Porque si bien aún al evento le falta el complemento necesario de una vida teatral activa y regular durante todo el año –y uno percibe la falencia cuando la sesión inaugural, del lado de acá del proscenio, se convierte en un acto social al que numerosos invitados suelen llegar tarde, y lucen sus galas mientras se saludan en pequeñas tertulias–, el FAE se ha mantenido, gracias al empeño de su líder, como una alternativa escénica rigurosa frente al teatro comercial, con la intención de formar y superar a los artistas locales, muchos de los cuales luego de la oleada neoliberal, no pudieron sostener los grupos de teatro independientes que en los años 70 y 80, en un contexto político diferente, impulsaron búsquedas en pro de una escena experimental, de exigencia artística e inquietudes políticas, y llegaron a disfrutar de subvenciones y apoyos económicos de parte de instituciones como la Universidad de Panamá.

Por eso, muchos jóvenes teatreros carecen de referentes cercanos históricos, artísticos y éticos, y se debaten entre diversas alternativas para encontrar el modo de crecer artísticamente, a la par que de sostenerse económicamente en la profesión. En muchos casos participan de producciones comerciales como modo de vida, a la vez que, en paralelo, desarrollan como pueden algún proyecto personal más afín con sus propias inquietudes expresivas.

En el FAE 23 la estructura de la cartelera, en dos franjas horarias de 7:30 p.m. y 9:00 p.m., destinadas respectivamente a las obras nacionales, a precios muy asequibles, y a la programación internacional, conspiró contra el evento mismo, al no permitir ver ambas en flujo natural de un teatro a otro, debido también a que en las funciones ni artistas ni espectadores suelen respetar una puntualidad estricta. La organización intentó paliar este inconveniente postergando el inicio de algunas funciones de la segunda tanda y anunciando el incentivo de entradas gratuitas para los asistentes interesados en la primera.



## DE LO LLEGADO DEL MUNDO: RECURRENCIAS EN LA MIRADA AL YO

La actriz colombiana Marcela Valencia es un baluarte del Teatro Petra, y se le reconoce también por su labor en filmes como *Una madre*, de Diógenes Cuevas, que pudo verse durante el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 2021. Fue la encargada de la primera puesta vista en el FAE 23, luego del acto inaugural en el Teatro Ateneo de la Ciudad del Saber.

Con dramaturgia y dirección de Fabio Rubiano a partir de ideas de la actriz sobre experiencias autorreferenciales y hechos y modelos tomados de la realidad, Marcela incorpora el dilema de una mujer a la que tachan de loca porque exige sus derechos. Con apenas tres o cuatro sillas diferentes dispuestas de modo aleatorio en escena, vestida de negro, con botas altas y una suerte de abrigo ligero y largo rojo brillante, interpreta a una mujer que no está dispuesta a acatar los roles que les imponen las costumbres de la sociedad patriarcal, ni a asentir complaciente a cada reclamo o frente a cualquier desliz de su pareja.

Marcela despliega recursos interpretativos vocales, gestuales y de ritmo y movimiento a partir de un dominio

total de su cuerpo-mente, se vale del juego con el tiempo y de la interpelación directa, para conseguir la complicidad de buena parte del público.

Con ironía y mucho humor, la mujer dialoga con su perra, y nos transmite su acto de rebelión, cuando revive la cena que organiza para el marido y su amante luego de descubrirlos in fraganti, con lo que exhibe un arsenal de recursos técnicos que mantienen al espectador en vilo. Casi al final, espeta al auditorio: “¿Loca por qué? ¿Porque exijo, porque pido, porque opino, porque reclamo, porque denuncio? ¿Loca porque hablo sola, loca porque hablo con mi perra? ¡Loca, cuando le diga que mi perra me contestó!” Y concluye: “¡Yo no estoy loca! ¿O sí?” con lo que convierte la supuesta locura instrumentalizada y normalizada desde la perspectiva machista, en un arma de rebelión consciente y válida.

Estrenado en 2017, y luego de recorrer diversos escenarios y festivales de Colombia, España y México, *Yo no estoy loca* fue un buen comienzo para el FAE.

Otro unipersonal colombiano, *Simplemente José*, escrito, dirigido y actuado por el actor Giovanni Largo, del grupo X2, de Manizales, también conquistó a los asistentes al



*Yo no estoy loca* (Colombia). Foto: Tony Johnson



*Simplemente José* (Colombia)

Teatro Inida la noche de la víspera del cierre. El adverbio que es parte del título alude a la óptica con que ve la vida desde su condición de aparente simpleza, el personaje parcialmente discapacitado a que nos enfrenta el actor, con impresionante entrega, y a su paradójica lucidez frente a la barbarie.

Estrenado en Buenos Aires en 2005, *Simplemente José* se ha programado en infinidad de eventos colombianos en Manizales, Medellín, Bogotá y Villavicencio, entre otros, y de la América Latina, entre ellos, los festivales internacionales de Santo Domingo 2009, La Habana 2013, Formosa 2014, y ya se había visto en el FAE 14, de tal manera que a lo largo del contacto con públicos disímiles, el actor ha logrado hacer crecer su personaje, a la par de su propia madurez como ser humano. En el FAE 23 vi la función 625 y, como el resto de los asistentes, disfruté de la poesía

y el humor con que un personaje que trasluce extrema inocencia, aborda con mucha sabiduría, entre la soledad y el desarraigo que le causa la pérdida de sus seres queridos, problemas de su país como la violencia, el conflicto armado y los desplazamientos forzosos, para hacernos transitar de la risa al dolor, mientras afirma la memoria necesaria, de alto aliento humanista. Ataviado de un pantalón y camisa color hueso en géneros ligeros, y con sólo una caja de cartón en escena, que mueve consigo o le sirve de asiento circunstancial, Largo derrocha dotes vocales e interpretativas y estremece al público.

De Argentina, pudimos ver a la actriz Miriam Odo-rico, quien fuera miembro de un notable grupo, Timbre 4, ahora como parte de la compañía Perbacco, bajo la dirección del italiano Gianpaolo Samá, también autor de una versión de la novela *Uno, ninguno y cien mil*, de su compatriota el gran dramaturgo Luigi Pirandello. Para dar carne a *Una*, que es el nombre de este otro unipersonal minimalista, a la actriz le bastan una silla de madera y muy pocos juegos de luces para mostrarnos los detonantes y el proceso mediante el cual una mujer convencional sufre una crisis de identidad y se niega a seguir siendo como la perciben los demás, lo que la lleva a enfrentar el rechazo y estigmatización de familiares, amigos y de la comunidad. Prácticamente inmóvil, Miriam despliega un cuidadoso y orgánico trabajo interior, con el gesto y los mínimos movimientos muy precisos, para revelarnos su dilema. Sugeriría a los creadores de *Una* sintetizar cierta zona del montaje, hoy con setenta minutos, en aras de ganar ritmo interno en el último tercio del espectáculo.



*Una* (Argentina)





*Lázaro* (México). Foto: Tony Johnson

El grupo mexicano Largentijas tiradas al sol, de México es un colectivo juvenil instalado en el panorama escénico de su país desde que estrenaran *El rumor del incendio* en 2010, y poco después se insertaran también en circuitos de importantes festivales – TransAmériques, entre otros, y los tuvimos en Cuba en 2018 con cuatro espectáculos-. Dentro de su habitual poética que privilegia lo autorreferencial, llevó a Panamá el montaje de *Lázaro*, que representa otra crisis de identidad, la de un joven actor que es el propio protagonista real, Gabino Rodríguez, quien decide someterse a una operación para cambiarse el rostro y corregir algunos defectos que le resultaban molestos.

La actriz que lo acompaña, Luisa Pardo, por medio de una encuesta a personas cercanas a Gabino, teje con él una dramaturgia que explora las implicaciones de ser y dejar de ser nosotros mismos. El discurso de *Lázaro*, sustentado en datos ciertos, encubre sin embargo falsas informaciones que lo vuelven desconcertante, y junto con el referente anterior de su trabajo, *Tijuana*, nos hacen dudar de casi todo, entre el reconocimiento admirado por la imaginación que es capaz de desplegar el grupo, y el sinsabor que nos provoca cierta sensación de tomadura de pelo.

De Brasil, el dúo de bailarines que componen el grupo Ateliê do Gesto, una plataforma de creación artística dedicada al cuerpo y sus desdoblamientos poéticos, presentó *Cruce*, inspirada en el libro de cuentos, *Primeras historias*, del renombrado escritor brasileño João Guimarães Rosa. Ubicada en el sertón, la acción danzaria explora la relación entre dos hombres, que solo se revelará cuando

ambos den continuidad a sus historias. Con cuerpos muy bien entrenados, audaces movimientos y una poética rebotante de expresividad sensorial, emocionalidad y fuerza, la obra cautiva en su dramaturgia física.

#### DEL MOVIMIENTO EN LA MUESTRA PANAMEÑA

También danzario fue lo más sobresaliente que encontré del país anfitrión: el programa de una noche compuesto por varias piezas, nos permitió disfrutar de la obra *La silla*,

de la bailarina Sara Martín, una suerte de payasa blanca sin nariz, pero llena de ingenio irradiante, que interactúa con una silla y es capaz de involucrar en su juego a algunos espectadores con la misma habilidad física y comunicativa.



*El Cruce* (Brasil). Foto: Layza Vasconcelos



Y en la segunda parte, la pieza *Cartografía del olvido* reveló el talento de Stephani Lee y Milko Delgado –ella formada en la danza y él realizador audiovisual con variadas inquietudes artísticas–, en la exploración sobre quiénes fueron y quiénes son hoy. Una pieza que con el auxilio de proyecciones en video, habla de lo personal y del país con dolor, pero hermoso aliento, desde los ecos de la invasión estadounidense hasta marcas sensibles en el individuo de políticas neoliberales más actuales e igualmente lacerantes.

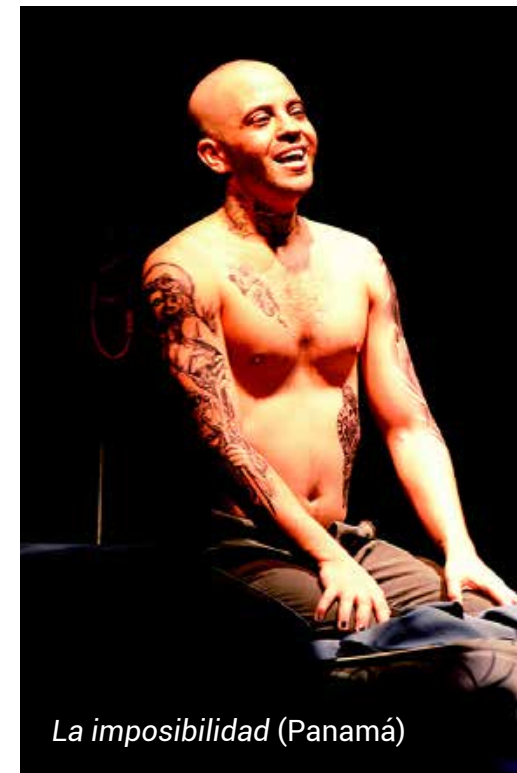
El Festival programó tres puestas en escena panameñas, con la participación decisiva de jóvenes, marcadas por preguntas existenciales y por ciertas inquietudes experimentales: *Malditos 16*, del dramaturgo español Nando López con dirección de Mercedes Gintolli, *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*, escrita, dirigida y actuada por Roy Williams, y *Richard, el destino de una rosa espinada*, de Korá Sama, con libreto y dirección de Danitza Barrera. Respectivamente, abordan el rencuentro entre cuatro jóvenes con inclinaciones suicidas fallidas, que reciben la propuesta del hospital donde estuvieron internados para colaborar con un taller para adolescentes en su misma situación, y la perspectiva les sirve para examinar temas tabúes como el

suicidio y la violencia intrafamiliar en el entorno cercano al equipo; el proceso de creación de una nueva obra por encargo por parte de un dramaturgo joven, mientras explora la vida de un trabajador sexual que se vuelve cada vez más cercano –otra recurrente mirada al yo–, y en una suerte de juego de cajas chinas, definida como tertulia-teatro, la recreación teatral de una noveleta manga japonesa de Aya Kanno, inspirada a su vez en *Ricardo III*, de Shakespeare, en este caso bajo la guía de una maestra, actriz y productora de mayor experiencia, interesada en estimular un debate sobre el amor, el respeto y la tolerancia por un mundo mejor. En cada una de estas puestas en escena percibí entusiasmo palpable y compromiso de sus creadores, logros parciales en su realización y efusiva respuesta de sectores cercanos de espectadores, por lo que considero que serían caminos a los que posibles analistas o promotores seguidores de la escena y productores deberían seguir de cerca.

Como cada año, cerró el FAE Aire Libre, en torno a la Plaza de la Catedral y las calles del casco histórico, en una jornada vespertina para toda la familia, que incluyó desfiles con zanqueros, magos, actores, bailarines y una escuela de capoeira.



*Richard, el destino de una rosa espinada* (Panamá)



*La imposibilidad* (Panamá)



*Cartografía del olvido* (Panamá)

#### CODA

Desde mi experiencia en el estudio y la promoción del teatro de nuestra región, mi rol fundamental consistió en impartir un seminario sobre tendencias actuales de la escena latinoamericana y caribeña, cuya recepción por parte de numerosos artistas de diversas generaciones –desde la maestra Ileana Solís Palma, creadora del grupo Oveja Negra en los años 80 con acciones callejeras y empleo de diversas técnicas para un discurso artístico de alcance social, hasta muy jóvenes estudiantes de teatro– me permitió compartirles a través de guiones de imágenes, decenas de experiencias artísticas relevantes de grupos y figuras en torno a hilos conductores temáticos y de procedimientos compositivos y también, a través del diálogo con los asistentes, conocer más a fondo de la actividad teatral de ahora mismo, sus modos de organización y sus inquietudes.

Así fui parte y testigo de una cita que con tenacidad, desde 2004 propicia ampliar la visión del teatro de sus artistas con referentes de la escena regional e

internacional y permitirles disfrutar de alternativas de formación y capacitación con líderes de grupos y otros maestros.

El futuro inmediato del FAE se proyecta hacia la celebración en 2024 de sus dos primeras décadas. Ojalá que pueda cumplirse el sueño de su gestor, de contar con un espacio estable vinculado con el evento que les permita sistematizar acciones artísticas, proyectos, programaciones nacionales e internacionales –y el seguimiento a los brotes de lo nuevo–, como otra escala superior para la escena panameña. 📌



# Siete maneras de ver la realidad: Piezas venezolanas en el 2do. Festival Internacional de Teatro Progresista

Del 8 al 18 de junio de 2023 se realizó la segunda edición del Festival Internacional de Teatro Progresista de Venezuela. Este segundo encuentro se caracterizó por el incremento de la cantidad de espectáculos en cartelera en comparación a la primera edición, tanto en la muestra nacional como en la internacional: el número de salas, de veinticuatro en 2022, aumentó a cincuentinueve en 2023. México fue el país invitado de honor, representado por dos impresionantes producciones: *El corrido del rey Lear*, del grupo Puño de Tierra, y *Lo único que necesita una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar*, de Vaca 35. La fiesta escénica, como el año anterior, contó con los ejes formativo y comunitario, con la muestra infantil y eventos especiales. Además de la ciudad de Caracas, en los veintitrés estados restantes del país sudamericano se realizaron representaciones teatrales y actividades de formación escénica.

El festival representa el intercambio de saberes entre teatreros y espectadores. En este contexto, el evento artístico cobra relevancia adicional: es respuesta al aislamiento al que ha sido sometida Venezuela por gobiernos injerentistas, lo que ha incidido no solo en la economía del país, sino que también ha afectado el intercambio cultural con otras naciones. En lo que concierne al movimiento teatral local se ha articulado la interterritorialidad para mostrar diferentes subjetividades de la geografía de esta nación. En otras palabras, el festival propicia el contacto entre profesionales de la escena y estimula el intercambio de experiencias y conocimientos con agrupaciones de diversas latitudes. Es una celebración para verse en el *nosotros*.

Tuvimos la oportunidad de ver varias producciones de la representación venezolana. Entre estas seleccioné siete montajes con temáticas de corte histórico con héroes



*Negro*, dir. Valentina Garrido,  
Teatro Multifacético.

Foto del autor

nacionales como protagonistas, obras canónicas de la dramaturgia contemporánea venezolana y una pieza-ritual que explora las posibilidades del diálogo escena-público. De ellas, una fue producida en Maracaibo, estado Zulia; otra se estrenó en Guanare, estado Portuguesa; un tercer montaje es de la ciudad de San Felipe, Yaracuy, y cuatro de las piezas a referir vieron la luz en Caracas.

## LA HISTORIA EN ESCENA

La nación venezolana alcanzó su independencia en 1821, tras duras campañas militares y batallas cruentas guiadas por héroes comprometidos con un proyecto de liberación. La temática histórica es recurrente; por ejemplo, durante el Festival se realizó la presentación del libro *Dramas históricos*, de Jesús Benjamín Farías (*El perro y la rana*, 2023). Su autor es un dramaturgo que a partir de la investigación rigurosa tiene en su haber una considerable cantidad de piezas con ese contenido. El teatro venezolano, como otras disciplinas, examina constantemente la historia para brindar perspectivas alternas; la continua revisión de ese rasgo identitario de la comunidad imaginada es búsqueda para definir el marco de la ciudadanía.

En escena es frecuente la presencia de dos tipos de propuesta. El primero es la representación de ideales colectivos entre diálogos sobre aciertos y fallos de los personajes para alcanzar la virtud, y tienden a reflexionar sobre determinados hechos, decisiones e ideas; en el segundo tipo de piezas, menos comunes, el personaje es articulado desde un punto de vista humano, rodeado de problemas cotidianos y obstáculos tangibles. Por lo general, en el primer grupo se desarrollan perfiles inscritos en el romanticismo; por ejemplo, la vida de Simón Bolívar es la del héroe que desafía la naturaleza tras un terremoto, que realiza proezas como cruzar la Cordillera de los Andes y que se inscribe entre los primeros abolicionistas a despecho de sus pares mantuanos.

En el primer tipo de propuesta se ubica *Delirios de libertad*, de Rafael Ortiz, de Veneteatro, bajo la producción ejecutiva y dirección de Dante Lombardi. La obra fue representada en el céntrico Teatro Principal de Caracas. En *Delirios de libertad* se encuentran Simón Bolívar y

» Pablo García Gámez



Francisco de Miranda, también conocido como *El Generalísimo*. La acción se desarrolla en el limbo de Luxfero en el que los personajes discuten las posiciones que los llevan a tener diferencias irreconciliables, al punto de que Miranda es acusado de traición por el bando patriota. Aparece la figura de Catalina, zarina de Rusia, que expone su posición frente a la guerra independentista en las Américas. El montaje se caracteriza por una puesta limpia, funcional de creativas imágenes y por las correctas actuaciones de Evgeniya Medvedeva, Dante Lombardi, Rafael Ortiz y William Pérez.

En *Grito agudo*, de Aníbal Grunn, también presentada en el Teatro Principal, Simón Bolívar aparece esta vez acompañado de José Antonio Páez, héroe de la guerra de Independencia y presidente de Venezuela luego de disolverse el proyecto de la Gran Colombia. Las tesis de *Grito agudo* son la necesidad de reivindicar la historia,



afirmar que esta pertenece a los que la hicieron y no a la subjetividad de los cronistas, y que las dos figuras más relevantes de la historia venezolana son Bolívar y Páez, quienes dialogan y alivian tensiones en la mente de Antonio, un historiador contemporáneo interpretado por Grunn. Pareciera necesario que se reconcilien personajes que en algún momento se enfrentaron y muestren unidad en la escena. Bolívar y Páez recuentan al pasado –utilizando mayormente el pretérito e imperfecto– para así reconocerse y admirarse mutuamente. La dirección de Carlos Moreno utiliza pocos elementos escénicos; es precisa y se centra en el trabajo interpretativo de Jesús Plaza y Wilfredo Peraza, quienes conforman el elenco junto a Grunn; el trabajo muestra la importancia de la Compañía Regional de Teatro de Portuguesa como centro escénico ubicado en el estado homónimo.

En la Sala Juana Sujo, Centro Casa del Artista, se presentó *Negro*, de Bladimir Aguilera, bajo la dirección de Valentina Garrido. *Negro* se distancia del tratamiento romántico, la reconciliación de personajes y de la exposición de ideas. Pedro Camejo o *Negro Primero*, como pasara a la historia, es el héroe afrovenezolano; tal vez por su origen, puede ser tratado con mayor desenvoltura. En consecuencia, *Negro Primero* es un ser próximo a los espectadores por sus diversas facetas: originalmente, esclavo de poca modestia, deserta de las filas realistas para incorporarse a las patriotas como lancero; es un hombre que se enamora y que sufre el desdén y la esquivez de Juana Andrea Solórzano. *Negro Primero* persigue objetivos hasta llegar a las esferas más altas del ejército libertador. A esta poco frecuente manera de mostrar al héroe se integran otros elementos que hacen sumamente atractivo este trabajo: la marca de la herencia afrovenezolana a través de la voz de Betsayda Machado a la vez que se escuchan ritmos contemporáneos. Un grupo de bailarines-performers apoyan la narración a través de la danza y el movimiento; por medio de una cámara de video se proyectan imágenes del montaje en el telón de fondo. El elenco está encabezado por Daniel Jiménez, Ender Machado, María Tellis y Rafael Monsalve, quienes realizan excelentes interpretaciones. *Negro*, por su carácter fresco y contemporáneo, es ideal para ese público joven que los teatristas aspiran ver en las salas.



*Mr. Hamlet*, dir. Aníbal Grunn, Compañía Nacional de Teatro. Foto: Bernardo Suárez

## CONTEMPORÁNEOS VENEZOLANOS

De la representación venezolana vista, tres obras corresponden a autores cuya labor se ha inscrito en la historia del teatro hispanoamericano: Aquiles Nazoa, Isaac Chocrón y Mariela Romero. Mientras que Nazoa se orienta hacia la parodia y el sainete, los textos de Chocrón y Romero reflejan los cambios que transforman a la sociedad que les toca vivir y la angustia de sus miembros ante los nuevos tiempos, marcados por el desarraigo, la explotación y el individualismo.

El segundo trabajo que realiza Aníbal Grunn para este festival es como director de *Mr. Hamlet*, de Aquiles Nazoa, en el Teatro Alberto de Paz y Mateos. El sainete, género teatral de gran popularidad en la Caracas de las primeras décadas del siglo pasado, ha sido elogiado y vituperado. Espectáculo masivo, críticas –a veces solapadas– a costumbres y creencias, el “morcilleo” –o constante improvisación en los diálogos–, están entre las razones para

polarizar opiniones. Posteriormente, con la llegada de las vanguardias, el género cae en el olvido y años más tarde Nazoa escribe este sainete (o post sainete para ser precisos) parodiando el clásico de Shakespeare.

Aníbal Grunn afirma: “...mi propuesta es la de hacer del sainete venezolano, una comedia musical. Para ello, como casi toda la obra está escrita en verso, se compusieron canciones especiales”. El director destaca el ritmo de la puesta entre diálogos y bailes de música cañonera (música popular de comienzos del siglo XX) para brindar un auténtico trabajo grupal con un elenco integrado por Ludwig Pineda, Gerardo Luongo, Ariana León, Luis Enrique Torres, Anderson Figueroa, Jean Manuel Pérez, Livia Méndez, Yurahy Castro, Dora Farías, César Castillo, Leonardo Ayala, Carlos Gabriel Arroyo, Yosmael Bello, David Torres, Kleiber Rodríguez, Irabé Seijas, Angélica Rinaldi, Yannelys Medina, Yendy Vegas, Gemma Castro y Eduvina Soto. La música original es compuesta por Ignacio Barreto y Julia Carolina Ojeda y la dirección coreográfica está a cargo de Miguel Issa.

El grupo Teatro Baralt de Maracaibo, presentó *Animales feroces*, de Isaac Chocrón, en la Sala Juana Sujo de la Casa del Artista. Centrada en Ismael, es la historia de una familia judío-venezolana que vive el desarraigo del estar o no, del pertenecer o no, de la imagen o la plenitud interior. El director Leonado Isea, propone un espacio sobrio y despojado, cuya plasticidad es remarcada por el diseño de iluminación de José Luis Cabrita. La pieza inicia con un prólogo dancístico creado por Silvia Martínez,

*Animales feroces*, dir. Leonardo Isea. Teatro Baralt de Maracaibo. Foto: Michelle Glen





convirtiendo la danza en elemento de relevancia en esta propuesta. Isea comenta que *Animales feroces*, “comenzó como muestra de trabajo de taller que realizo en el Teatro Baralt de Maracaibo para que el actor o actriz encuentre su manera de interpretar”. En el drama intervienen actores de trayectoria como Alexis Blanco, Leonardo Isea, José Guillermo Pirela, Zuly Montero, Roxana Portillo, así como Althair Dávila, Ángel Marín, Juan Luis Mantilla, Isabella Báez y Emily Suárez. Estos últimos muestran las herramientas adquiridas en el taller; sin embargo, el texto de Chocrón exige recursos de energía y expresividad, de silencios y pausas para que el espectador capte lo que se enuncia y lo que no se dice, siendo el reto de la interpretación un aspecto a revisar, así como los apagones entre las escenas y su impacto en la recepción del espectador.

En la Sala Experimental del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas presentó *El juego*, de Mariela Romero, un texto de los años 70 del siglo pasado. Ana 1 y Ana 2 son dos jóvenes explotadas por un viejo que nunca aparece en escena. Entre ellas existe afecto, pero a la vez ponen en práctica la violencia física y mental con el objetivo de dominar a la otra. El prójimo tiene otra faceta: el ser a agredir, el que debe ser vencido. El acto de disentir es una invitación a ser anulada y cuando acaba la violencia también acaba el afecto. El texto, a pesar de sus más de cuatro décadas, refleja la posición de algunos ciudadanos

*El juego*, dramaturgia y dir. Mariela Romero. Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas. Foto: Poll Isaza



en sociedades polarizadas. Las dos Ana se dejan arrastrar por un gran ritual donde se llevan a cabo los diversos enfrentamientos. El encuentro termina cuando una de ellas decide no seguir en esa realidad inventada, realidad de prejuicios internalizados. La dirección de Rafael Gil explora las posibilidades del espacio y el potencial de las actrices: la atmósfera sórdida, propuesta por la autora, es recreada a través de la energía de las intérpretes quienes durante toda la función realizan un enérgico trabajo en el que hay plena conciencia de la expresividad del cuerpo, del movimiento y el gesto: para ello cuentan con el entrenamiento en expresión corporal de Andreína Polidor y Bethania Yáñez. La fuerza y energía en los trabajos de Lenny Rivas y Valeria Madera hicieron de esta una propuesta que vislumbra continuidad en las artes escénicas venezolanas.

*Olalúnea*, dir. Elsy Loyo, Agrupación Teatral Coordinación.

Foto: Juan Carlos Marín

## EXPERIMENTO Y BÚSQUEDA

En la Sala Doris Wells de la Casa del Artista, se presentó la agrupación Teatral Coordinación, del estado Yaracuy. El colectivo mostró *Olalúnea* con dramaturgia y dirección de Elsy Loyo y producción de Lusvio Ramírez. *Olalúnea* recoge diferentes significados y aproximaciones a la luna enunciados desde diversas perspectivas. Es una experiencia de creadoras que investigan sobre diversos autores; por ejemplo, el espectador “ve” el ascenso de una mujer más arriba que el de aquel hombre de Neguá, ese que nos refiere Galeano en “El Mundo” o “Mar de fueguitos” como comúnmente lo llamamos; esta mujer ve la luna como el espejo de su ser. En la escena semioscuro, se escuchan sonidos guturales mientras la poca luz deja ver imágenes abstractas que evocan el nacimiento de dos seres, encarnados por las actrices Elsy Loyo y Lesbia Landinez. Posteriormente se van creando imágenes fantásticas como llevar las estrellas al piso, la subida a las alturas con ayuda de precarias escaleras, imágenes abstractas o las mujeres del circo: la que habla italiano y la que se expresa en portugués, performeras descendientes de Melquiades y sus trucos.

Rasgos distintivos de *Olalúnea* son el rigor en la investigación y la audacia del montaje. Según la directora Elsy Loyo: “Para nosotros sigue siendo un proceso abierto, un proceso de búsqueda continua. Estamos todo el tiempo hurgando y abriendo la vivencia del trabajo. Es un trabajo que está vivo. Nuestra intención es que nosotras, de lo que estamos viviendo, podamos mover algo en los demás”. Las intérpretes constantemente llevan el trabajo al límite: llegan al riesgo en el sentido de explorar la actuación para mostrar fragmentos de diferentes orígenes, aparentemente sin conexión lo que involucra al espectador ya que generan imágenes que estimulan el diálogo por lo que *Olalúnea* fue una grata sorpresa de la muestra.

Esta edición del Festival Internacional de Teatro Progresista –además de la muestra internacional– presentó piezas nacionales con diversas perspectivas de la realidad. Distintos puntos de Venezuela estuvieron representados por sus grupos, lo que se traduce en avance en la integración escénica del país, determinante en un evento de marca internacional. A la vez, grupos locales y espectadores pudieron apreciar representantes del teatro latinoamericano, europeo y africano. Compartir es eso: descubrir, aprender, humanizar, enseñar. ✎



Debo confesar que como crítico e investigador de la realidad teatral iberoamericana llevo décadas recorriendo los países que integran este ámbito cultural, pero, desafortunadamente, por una serie de circunstancias, había hasta ahora un hueco enorme en mi experiencia vital y profesional: Venezuela. Por ello, en cuanto supe de la celebración del Festival Internacional de Teatro Progresista y recibí la cordial invitación de Ernesto Villegas Poljak, ministro del Poder Popular para la Cultura de la República Bolivariana de Venezuela, y de Carlos Arroyo, director del evento, no lo dudé un instante y me embarqué rumbo a Caracas, desde mi Valencia residencial (la de España), poniéndome a disposición para todo aquello en lo que mi persona pudiera contribuir. Lo primero que llamó mi atención apenas aterrizado fue el numeroso y eficiente equipo de colaboradores del Festival, que nos guió, asesoró y trasladó en todo momento, sacándonos en ocasiones de situaciones embarazosas, como hizo conmigo la actriz y guía Gladys Peña, que me libró de las reconveniones y obstáculos a que me hice acreedor por vestirme inadecuadamente (en España es muy común que los varones lleven pantalones cortos en épocas calurosas; en Venezuela, no tanto, y menos en lugares que exigen un cierto decoro).

La frase emblemática, “Que sea humana la Humanidad”, extraída del tema musical “El despertar de la historia”, del cantautor venezolano Alí Primera, ha sido el lema de este sobresaliente festival de teatro que se ha celebrado entre el 8 y el 18 de junio de 2023 en la ciudad de Caracas y poblaciones aledañas, con alargues a todos los estados del país. Un encuentro que va por su segunda edición y que tiene visos de continuidad en tanto cumple con unos objetivos muy precisos y necesarios, así en el ámbito nacional como en el internacional. Por lo pronto, el carácter festivo, comunal y participativo del evento. Venezuela ha pasado años realmente duros, con una inflación desbocada (todavía circulan los billetes de un millón de bolívares, que ahora equivalen a apenas un bolívar nuevo), un bloqueo económico inmisericorde por parte de las principales potencias capitalistas, una caída espectacular del precio del petróleo, que es su fuente primaria de ingresos, y, para colmo, el azote de una pandemia, la de la Covid-19, a la que tuvo que enfrentarse en solitario



**OTRA VEZ UN FESTIVAL DE TEATRO PARA QUE SEA HUMANA LA HUMANIDAD**

o con muy contadas ayudas (la de Cuba, siempre). Por todo ello, ahora que la situación parece revertirse, que el aislamiento internacional retrocede, gracias, entre otras cosas, a la formación de gobiernos de izquierdas y, por tanto, solidarios, en países de la región, como es el caso de Brasil (Lula da Silva), México (López Obrador), Colombia (Gustavo Petro), Argentina (Alberto Fernández), Chile (Gabriel Boric), o Bolivia (Luis Arce), en fin, que la economía repunta, el pueblo bolivariano de Venezuela reclama lo que siempre ha sido una de sus señas de identidad: la jarana, la fiesta, el rumbeo chévere, o sea, la gozadera, la alegría de vivir. Y esto, en las artes escénicas, pasa por recuperar el grandioso festival caraqueño de épocas pasadas, pero ahora con otra perspectiva, con diferente intención, de ahí que, manteniendo su carácter internacional, al evento se le haya adjetivado como “progresista”. O sea, que la propuesta es realizar, programar, exhibir y debatir en torno a una manera ética y estética que represente los intereses de la gente común, de las clases mayoritarias y menos favorecidas.

Cincuenta eventos especiales, que incluyen dentro del llamado “eje formativo”, conferencias, talleres, coloquios, lecturas dramatizadas, exposiciones, presentaciones de libros y revistas, clases magistrales, a cargo de grandes personalidades de la dramaturgia internacional, como los argentinos Mauricio Kartun o Aristides Vargas, o de la crítica teatral especializada, como Vivian Martínez Tabares, de la revista *Conjunto*, de Casa de las Américas, Cuba, que impartió un seminario sobre Teatro de grupo en la América Latina.

Personalmente mi misión dentro del festival consistió en conducir, junto a mi colega Omar Valiño, actual director de la Biblioteca Nacional de Cuba, los Desmontajes de Teatro Venezolano, foros de debate con las agrupaciones escénicas presentes, lo que nos permitió tomar el pulso a la realidad teatral local. Comenzaron por la Compañía Nacional de Teatro, que mostró una inusual experiencia, *Mr. Hamlet*, el clásico texto de Shakespeare rescrito por el poeta Aquiles Nazoa, que el director Aníbal Grunn recondujo, con mucha gracia, hacia la comedia musical de estilo popular con el sello del compositor Ignacio Barreto. Siguieron, cómo no, por espectáculos de carácter ritual, como *Tierra, cuerpo y leyenda*, de José Millán





*Delirios de libertad*, dir. Dante Lombardi. Producciones Veneteatro

y dirección de Hjalmar Salcedo, una propuesta escénica con componentes míticos y reales del ámbito rural venezolano; sin olvidar experiencias tan sugestivas como la del Colectivo Amaká, que en *Mala madre* aborda desde el cuerpo (la danza, el movimiento) y la palabra (textos poéticos) el tema de la mujer y la maternidad, tan acuñante en determinados sectores poblacionales; o, en otro orden de cosas, la temática de la soledad y el desconcierto del hombre moderno en la gran ciudad, que nos presentó Rodolfo Porrás en un montaje bien atractivo, *El depósito*, en el que la actuación de Horacio Méndez

dialogaba con extraña perfección con la música de Gilberto Simoza. Hubo también en este apartado de teatro venezolano muchas obras de tipo historicista, que propusieron alcances singulares a las figuras de los próceres de la patria (Bolívar, Miranda, Páez...) y que resultaron especialmente interesantes para el público más popular y juvenil: *Longanizo*, de Néstor Caballero, a cargo de la Compañía Municipal de Teatro de Yaritagua; *Delirios de libertad*, de Rafael Ortiz, con versión y dirección de Dante Lombardi, que contó para encarnar a la zarina Catalina la Grande con una improvisada actriz rusa (en realidad

es periodista) de imponente figura, Evginya Medvedeva. O bien *Grito agudo*, de la Compañía Regional de Teatro de Portuguesa, en la cual un profesor de historia lidia con las máscaras que la sociedad ha ido construyendo a lo largo del tiempo partiendo de la realidad de los héroes patrios. No faltaron en el capítulo del teatro nacional adaptaciones de textos clásicos, como *Roma 905*, de Rajatabla, que parte de otro Shakespeare, el de *Julio César*, o de textos contemporáneos, como es el caso de *El veneno*, que se presentó como una versión libérrima a cargo de William Cuao y Ángel Pelay de *El verí del teatro (El veneno del teatro)*, de Rodolf Sirera, pieza en la que han partido los parlamentos del Marqués original en dos personajes: el Marqués, y la Marquesa, esposa y cómplice, pasando así de ser un dúo, el Marqués frente al Actor, a un trío, pero sin alterar la esencia de la obra. Aunque la más curiosa y espectacular de las adaptaciones fue la de *Rabinal Achí*, del Laboratorio de Creación Artística de la Compañía Nacional de Teatro, con dirección de Costa Palamides, una propuesta que te seduce por su coreografía, por sus máscaras, por su vestuario, por su música, por sus cantos, por su ritmo...

Por supuesto, hubo mucho más teatro venezolano que el hasta aquí reseñado, principalmente espectáculos dirigidos a la infancia, pero la cantidad de propuestas a seguir fue inabordable para sólo dos personas. Por lo que creo que si hay voluntad de que estos foros prosigan en próximas ediciones del festival, y cabe pensar que así será, pues tal es el pensamiento que nos manifestó Carlos Arroyo, el director del Festival Internacional de Teatro Progresista, sería conveniente que pudieran participar más críticos especializados y que la *grilla*, como le llaman al plan de programación, tuviera un diseño más preciso y ajustado. Aunque no será fácil, porque, lo admitimos, los críticos también deseamos disfrutar de la contemplación de varios de los grandes espectáculos internacionales presentes en el evento y que son de visión obligada para todo verdadero aficionado al arte escénico. No es necesario, claro está, verlo todo (tampoco en este terreno es posible), entre otras cosas porque habitualmente los buenos montajes circulan por festivales y muestras internacionales, y a poco que los críticos lo hagan, también es bastante probable que hayan visto un buen número de propuestas. Por ello, en mi caso, renuncié o no puse mucho énfasis en

seguir montajes como *Electra*, de la compañía portuguesa Chapató, con su peculiar juego de máscaras y objetos partiendo de la manipulación de cubiertos (un humor verdaderamente sorprendente); o *Camilo*, de la colombiana La Candelaria, sobre la figura del líder guerrillero Camilo Torres; o la mexicana *Lo único que necesita una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar*, de Vaca 35, fuertemente impactante; o *La vis cómica*, del inigualable Mauricio Kartun, con ese maravilloso juego metateatral en el que la fingida compañía teatral de Angulo el Malo deambula por el puerto de Buenos Aires en los últimos años del Virreinato del Río de la Plata; o la maravillosa *Instrucciones para abrazar el aire*, de Malayerba, de Ecuador, en la que Arístides Vargas indaga con su personal estilo en algunos de los aspectos más terribles que trajo consigo en golpe de Estado de 1976 en su país de origen, Argentina. Tampoco presté demasiada atención a *Lluvia constante* de Ninoshka Producciones de Uruguay, puesto que ya conocía otra puesta en escena de la obra vista en España, aunque debo reconocer que los actores rioplatenses supieron maravillar a los espectadores, por su labor empecinada y por lo mucho que se mojaron durante la representación en esta escenificación concebida por Santiago Ventura.

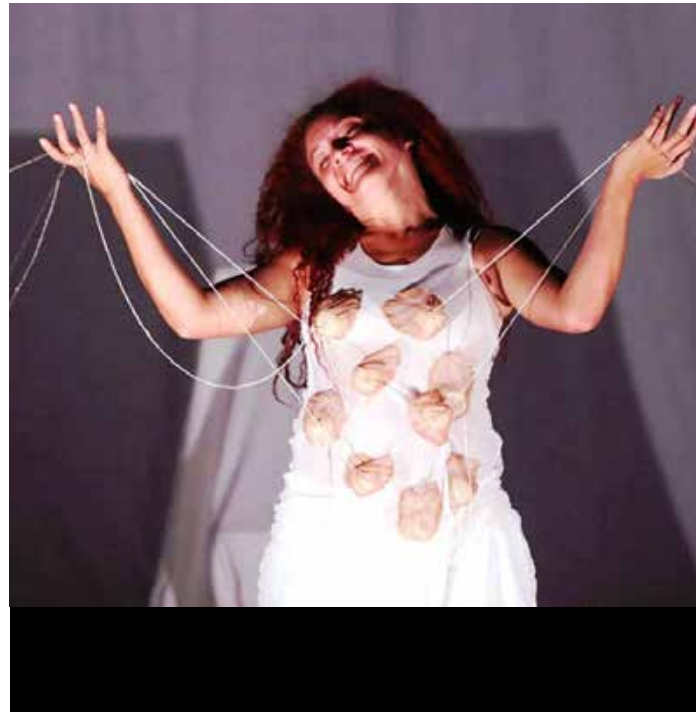


*Mr. Hamlet*, dir. Aníbal Grunn, CNT.

Foto: Bernardo Suárez. Festival Internacional de Teatro Progresista Venezuela 2023



De entre los montajes cubanos presentes en el festival no me resistí a ver *Las venas abiertas*, del Teatro La Rosa, pues no concebía que la magna obra de Eduardo Galeano se pudiera transformar en un musical poético de pequeño formato, con sólo dos músicos, Alejandro Yera y Esther Martínez, más la actriz, cantante, dramaturga y directora del asunto, Roxana Pineda, una fuerza de la naturaleza. Y, desde luego, no me arrepiento en absoluto, fue un verdadero goce. Y si esto me atrajo por lo insólito, la presentación del Teatro Nacional Chileno, con *La Población*, un concierto dramatizado, con más de treinta artistas, lo hizo por lo que suponía de remembranza, de conmemoración, de memoria, la del gran Víctor Jara, actor, director, cantautor, a los cincuenta años de su vil asesinato. Emotivo y espléndido espectáculo que, por cierto, no fue el único que recordó el Chile de la Unidad Popular ya que hubo un grupo local que recreó escénicamente el golpe de Pinochet: *Volcanes sobre el Mapocho*, donde también se utilizaba el inolvidable tema de Jara, “Plegaria de un labrador”.



**Mala madre, Colectivo Amaká.**

Foto: Festival Internacional de Teatro Progresista Venezuela 2023

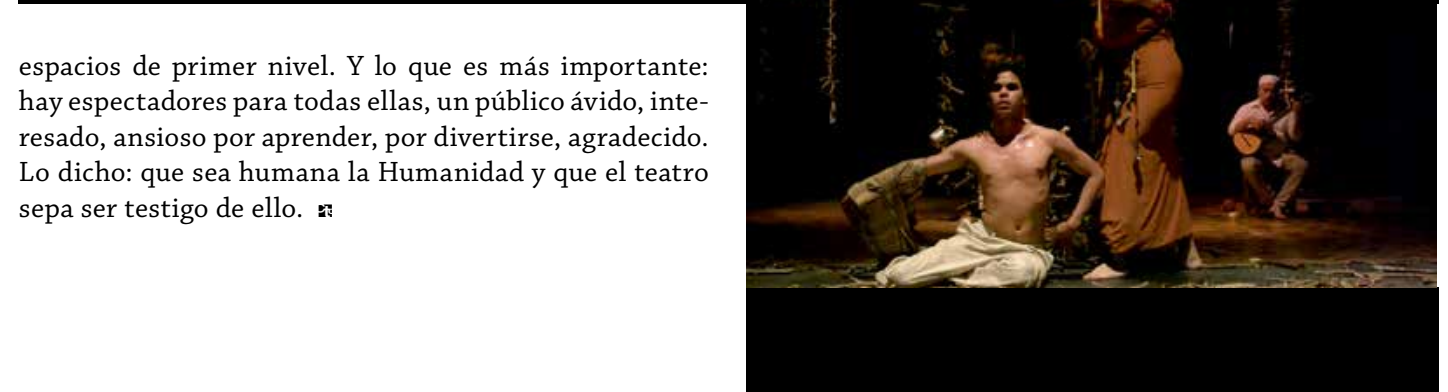
Finalmente me gustaría referirme a un par de espectáculos canarios (Venezuela está llena de españoles de esta procedencia, a los que los cubanos denominan, sin sorna, *isleños*), uno de Las Palmas, del grupo Unahoramentos (sic), titulado *Moria*, que nos habla en un formato próximo e intimista del drama de las mujeres que, en Asia Central, se ven obligadas a emprender el peligroso camino del exilio para sobrevivir; el otro montaje isleño, este de Delirium Teatro, de Tenerife, *La fábula del topo, el murciélago y la musaraña*, que por el título puede parecer algo relacionado con las narraciones para infantes, pero que, en realidad, narra un caso verídico, el de un hombre republicano que en 1936 optó por esconderse, ante el temor más que justificado de ser represaliado por las fuerzas franquistas sublevadas (el infeliz vivió oculto hasta 1969, cuando la amnistía definitiva le permitió abandonar su penoso cautiverio). Ahora bien, si esta, no, si hubo muchas otras obras dirigidas al universo infantil, incluso en el apartado internacional donde, y esto sí que fue ciertamente insólito, una compañía egipcia, apoyada por actores locales, exhibió una muestra de títeres acuáticos, cuya técnica habían aprendido directamente de los titiriteros vietnamitas que son sus inventores y cultivadores. Un buen cierre del festival, aunque este servidor no regresó a España después de eso, sino que me tomé unos días para conocer la Valencia venezolana, departir con los otros teatreros valencianos y ofrecerles una charla sobre el teatro que practicamos los valencianos del otro lado. Y una última cosa, Caracas cuenta con una cantidad importante de salas, algunas monumentales como el Teatro Teresa Carreño, el Teatro Nacional, el Teatro Principal o el Teatro Bolívar; otras, medianas, polivalentes, más o menos míticas, como Rajatabla o el Alberto de Paz y Mateos (nombre que deriva de un actor exiliado de la República española que había sido miembro de La Barraca de García Lorca); o como el César Rengifo, el Luis Peraza, las salas del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, la Casa del Artista o UNEARTE; los hay bien populares, como el Teatro Catia; o parroquiales (barriales) como el Teatro Alameda. Y no sólo la capital venezolana, porque ciudades medianas como Valencia, con su Teatro Municipal, o Maracay, con su Teatro de la Ópera, también están provistas de

Nel Diago



**Rabinal Achí, dir. Costa Palamides. Laboratorio de Creación CNT.**

Foto: Festival Internacional de Teatro Progresista 2023



espacios de primer nivel. Y lo que es más importante: hay espectadores para todas ellas, un público ávido, interesado, ansioso por aprender, por divertirse, agradecido. Lo dicho: que sea humana la Humanidad y que el teatro sepa ser testigo de ello. ✎

**Tierra, cuerpo y leyenda, dir. Hjalmar Salcedo López. José Millán.** Foto: Festival Internacional de Teatro Progresista Venezuela 2023

Otra vez un festival de teatro para que sea humana la humanidad



# 451 Colectivo Sanidad y Convoca- dos, x Lúdica: los saberes compartidos de un encuentro

A la Sala Che Guevara de la Casa de las Américas llegaron Carlos Pérez Rigirozzi y Aurora Beatriz Silva, integrantes de 451 Colectivo Sanidad y Convocados x Lúdica, de la ciudad argentina de La Plata, para impartir el Seminario Taller “Lúdica, juegos, creatividad en la dimensión de las culturas y teatro comunitario”, de regreso de su participación en el 3er. Congreso de Culturas Vivas Comunitarias de Mesoamérica y el Caribe, en Matanzas, que fue la motivación principal para su viaje a Cuba.

Al compás del fragmento de una canción que dice: “Calle calle paso paso... se va armando la rueda... a quién. Habrá que darle cuerda para que empiece a andar”, los creadores argentinos invitaron a los asistentes a hacer una gran ronda de presentación. Cada tallerista dijo su nombre acompañado de algo de su preferencia: a un niño le encantaban los videojuegos, una niña adoraba los espaguetis, a una señora mayor le gustaba abrazar a sus nietos, así se generó una cadena de preferencias que desde el inicio evidenció la gran

diversidad de los participantes. Más de treinta personas de diferentes procedencias y edades, pudieron seguir el ritmo de todo el taller y compartir un espacio lúdico, enriquecedor y dinámico.

En ese sentido, una de las características del taller fue la connotación práctica. Se ejercitaron la mente, las emociones y, sobre todo, la relación cuerpo a cuerpo entre todos. “Sin miedo, con confianza”, repetía Pérez Rigirozzi a cada rato, porque algunos de los ejercicios propuestos incluían tomarse las manos, pegar los cuerpos, apoyarse sobre la espalda del compañero que podía ser un niño de siete años o una adulta mayor de setentecuatros. Lo increíble fue ver cómo, mediante juegos y canciones, Carlos Pérez Rigirozzi guió al grupo en una suerte de dinámica colaborativa, armoniosa y divertida.

Entre las acciones físicas, que todos disfrutaron mucho, el maestro iba dando pinceladas teóricas y acerca de la historia y la cultura argentinas. Habló de la fauna, de la geografía y de las tradiciones de su país.

Según su experiencia, el juego debe tener una relación de horizontalidad y contar con reglas. Sin reglas no hay juego. Me hizo recordar el excelente texto del actor argentino Javier Daulte publicado en la revista *Conjunto* n. 136, en el cual habla del compromiso con las reglas del juego como elemento ineludible de este, “cuanto más me comprometa con las reglas del juego, más entretenido y apasionante se volverá”.<sup>1</sup>

Pérez Rigirozzi también definió dos elementos importantes que forman parte del juego: las figuras del aguafiestas –a quien no le gusta participar del juego y desconcentra al resto–, y el tramposo. Advirtió que en cada juego hay que saber lidiar con estos roles para conseguir el consenso como grupo.

Un elemento distintivo del taller fue que muchos de los juegos de relación partían de analogías con animales.

<sup>1</sup> Javier Daulte: “Juego y compromiso. El procedimiento”, *Conjunto* n. 136, abril-junio, 2005, p.51.

De esta manera, los cuerpos variopintos de los talleristas adquirirían las poses y las maneras de desplazarse del jabirú, un ave autóctona argentina. Una misma ave servía de inspiración para fisonomías muy distintas: niños, ancianos, jóvenes, adolescentes, gordos, flacos, personas en situación de discapacidad parcial, actores profesionales... Y esa variedad resultó un espejo de la comunidad, de las experiencias teatrales que nacen de la experiencia comunitaria y de los intereses y motivaciones diferentes de cada integrante. Como si todos fueran una gran familia invitada a la fiesta teatral.

Otro rasgo del encuentro fue el empleo del canto como recurso para recrear los ámbitos surgidos en los juegos. Así, en cada propuesta, los creadores utilizaron canciones conformadas por reiteraciones de sílabas y letras, que unidas a los movimientos corporales otorgaban un ritmo ágil a la dinámica e impregnaban al grupo de una alta energía. Con el empleo de temas de autores como el poeta y músico argentino Luis María Pescetti, se escucharon diversas



rimas: “Pa que tú me, tú me tata. Tu tu gua, tu tú me tata. Ay eme y eme ia, ay eme y eme ia” o “Ungaea ungara ungangá”, entre otras, que contribuyeron al ejercicio de la vivencia y la emoción.

Después de la primera hora de taller, Carlos y Beatriz invitaron a los participantes a sentarse frente a los papelógrafos, donde se exponían las principales pautas teóricas que rigen el trabajo de 451 Colectivo Sanidad y de Convocados x Lúdica. Una de las cuestiones para indagar fue cómo los elementos de la lúdica y el juego pueden incidir en el teatro comunitario.

### CONVOCADOS X LÚDICA

Inspirados por la investigadora argentina Graciela Scheines, quien ha teorizado sobre la cuestión lúdica y el juego en libros como *Juegos inocentes, juegos terribles*, Carlos ideó espacios para el juego corporal previo a los ensayos del colectivo. Así surgió la idea de la creación de un área dentro del Instituto de Estado y Participación (IDEP), que a su vez forma parte de la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE), relacionada con lo cultural y lo artístico. De esta manera, unido al trabajo con profesionales de la salud y de la educación, el colectivo comenzó un proceso de aprendizaje entre lo empírico y lo teórico.

La sensación de estar en un mundo imaginario diferente al real, es un pilar en el juego. A partir de estas ideas, comenzó la constitución de la lúdica, un fenómeno diferente. “La lúdica se percibe como creatividad individual de la vida cotidiana, matizada por la formación emocional y psicológica de cada uno y los juegos son construcciones sociales”, expresó el creador argentino en el taller. Entre las construcciones colectivas de los juegos, y la creatividad de la lúdica personal, se concebirán elementos lúdicos para las escenas del teatro comunitario.

“Siempre comienzo las prácticas escénicas por un juego, y voy desde el más simple al más complejo, pienso que es un elemento esencial”, afirmó Pérez Rigirozzi.<sup>2</sup>

Durante el taller, el creador advirtió la dificultad para hallar un concepto preciso de juego. Y entre los presentes fueron tanteando hasta conformar una definición variada.

<sup>2</sup> De la entrevista realizada por la autora a Carlos Pérez Rigirozzi y Aurora Beatriz Silva en la mañana del 5 de julio de 2023, inédita.



Carlos Pérez Rigirozzi, con un gran dominio del tema, hizo un mapeo sobre la importancia del juego para los estudios teóricos, “el juego vence el miedo”, señaló, e hizo referencia al libro *Los juegos indígenas y otras diversiones*, en el cual el antropólogo argentino Guillermo Magrassi explica cómo para los pueblos originarios no existía la palabra trabajo y todo estaba ordenado a través del juego. Con la conquista se eliminó esa percepción y con ello la importancia del juego como universo simbólico, como dador de la capacidad de construir metáforas.

También hubo espacio para compartir las problemáticas de los talleristas en su trabajo con las comunidades. De este modo, narradoras orales del grupo Contarte, con experiencias singulares en diferentes barrios cubanos, expusieron sus saberes y dialogaron con los maestros argentinos mediante el cruce de conceptos y vivencias.

### 451 COLECTIVO SANIDAD Y TEATRO COMUNITARIO

Más que grupo, les gusta llamarlo colectivo cultural. 451 Colectivo Sanidad nació en el año 2016 en la intersección de las calles 4 y 51 en el centro de salud Escuela de Gobierno en Salud Floreal Ferrara, a partir de una necesidad de los trabajadores de ese lugar de hacer teatro comunitario. Con el tiempo, el espacio cambió y los miembros crecieron. Actualmente son treinticinco integrantes, de los cuales hay más mujeres que hombres, y tienen un espacio en La Plata, en un antiguo galpón de reparación de locomotoras donde comparten sitio con otros creadores artísticos.

Carlos y Beatriz contaron cómo el teatro comunitario argentino nació con el grupo Catalinas Sur bajo la guía de Adhemar Bianchi, en la última etapa de la dictadura militar, en un marco de estado de sitio. Aquel hecho significó la recuperación del espacio público como un lugar de vida, de celebración por estar juntos, para re-sanar los miedos que provocó la represión. “Surgió a partir de una necesidad de la gente por ser parte y participar, la comunidad comienza a hacer ficción, lo cual se transforma en una manera de vida y política”, afirmó Pérez Rigirozzi. Y casualmente, durante este mes el teatro comunitario festeja el cuarenta aniversario de Catalinas Sur.

Los referentes del 451 Colectivo Sanidad son diversos, sobre todo del teatro comunitario argentino, como



Ricardo Talento, líder del Centro Cultural Barracas, y Adhemar Bianchi,<sup>3</sup> dos creadores que tras la crisis del 2001, propiciaron talleres de formación en torno al teatro comunitario por todo el país, en lo que se llamó Proyecto Escenarios. Así, como lo había hecho durante la dictadura militar, en que comenzaron las acciones de teatro comunitario, el arte escénico asumía su rol social y más que nada su rol político, ante una coyuntura socio política compleja.

De acuerdo con Rigirozzi, memoria, identidad y celebración son los tres ejes más importantes del colectivo, conceptos intrínsecos al teatro comunitario. La memoria, para traer al presente la historia de un barrio, de una ciudad, lo cual forja la identidad; y la celebración, entendida como el disfrute de encontrarse, estar en contacto con los otros.

En el taller los creadores explicaron cómo el teatro comunitario no requiere de actores profesionales. Surge de la comunidad, por la comunidad y hacia la comunidad. Las prácticas comunitarias en Argentina son intergeneracionales, en las cuales se construye algo en común. ¿Cómo cambia la perspectiva de ver el mundo al hablar desde los territorios barriales, desde donde se vive? ¿Cómo se forman estas redes más allá de la actuación?

De acuerdo con esto, Carlos y Beatriz afirmaron cómo el teatro comunitario y su grupo proponen una manera distinta de organización, que no se basa en la competencia sino en la colaboración. Es un elemento que resulta esencial en estas prácticas escénicas, que desafían el individualismo imperante en la sociedad actual y proponen un hacer desde la pluralidad. Lejos del triunfo personal hay un aprendizaje colectivo surgido de una necesidad. En ese sentido, se genera una tensión entre los mandatos del mercado, que pretenden arrasar con las costumbres, la cultura popular, y la creatividad de los habitantes de la comunidad, quienes juntos construyen nuevos imaginarios de cómo se puede modificar el entorno. Lo que es fundamental en el teatro comunitario.

<sup>3</sup> Ver Jorge Dubatti: "Teatro tosco y resistencia cultural: Catalinas Sur", *Conjunto* n. 126, sept-dic, 2002, p. 82. En julio de 2018 durante la temporada de verano Va por la Casa, la Casa de las Américas recibió a Adhemar Bianchi quien brindó una charla en la Sala Manuel Galich sobre la experiencia con el grupo Catalinas Sur.



Como afirmó Adhemar Bianchi en diálogo con Cristóbal Peláez, líder del colectivo colombiano Matacandelas: "El teatro es un patrimonio de la sociedad y por lo tanto no debe ser una práctica exclusiva de excelsos artistas, hay que ponerlo al alcance de todos pues cada cual quiere, necesita y debe tener la posibilidad de expresarse a través de la representación".<sup>4</sup>

Según contó Pérez Rigirozzi, en 451 Colectivo Sanidad cada integrante aporta alguna vivencia, luego se busca un común denominador y a través de los ensayos se arman las historias en las cuales se toman de varios géneros como el sainete, el absurdo, el grotesco criollo argentino, el canto lírico, para crear un lenguaje teatral propio del teatro comunitario que ironiza, sobreactúa y matiza cada situación.

La primera de sus obras fue *El país de nunca más*, que hace referencia a la celebración de la final del mundial de fútbol en el 78, en un estadio muy cerca de la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA), uno de los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio mayores de la dictadura. Sus creadores cuentan como en el proceso de montaje de la obra, integrantes del colectivo que habían sufrido torturas, compartieron sus experiencias, y luego en escena, sus cuerpos también se revelaban cargados de historia. En ese sentido, la construcción y el ejercicio de la memoria emerge como un rasgo presente en la escena comunitaria. Desde las canciones o guiones de las obras, surgen memorias "contrahegemónicas" como crítica a los mecanismos represivos de poder.

También el público tiene un rol esencial en las obras. Un ejemplo se evidenció en la más reciente función de *Memoriando pa' no olvidar*, una pieza realizada por un aniversario de la Escuela de Enfermería, ideada y fundada por Eva Perón en 1948, para que las amas de casa de la época estudiaran y se empoderaran, aunque la obra también se refiere al bombardeo a la Plaza de Mayo. En una escena de este montaje, dos grupos sociales muy marcados, las oligarcas y las vecinas que estudiarán enfermería, celebran el cumpleaños del hijo de una oligarca, enamorado de una de las hijas de las mujeres humildes. Ellas le regalan un

<sup>4</sup> Cristóbal Peláez González: "El arte no es la decoración de una torta, es una necesidad y un derecho", en: [www.matacandelas.com](http://www.matacandelas.com)



cake con la cara de Evita, lo cual es motivo de conflicto. Y lo que sucedió es que las actrices y actores invitaron a bailar a personas del público y le brindaron comida. “Los sacamos de su rol de espectadores, para que fueran participantes activos, ‘espectadores’”,<sup>5</sup> afirmó Pérez Rigirozzi. Otra muestra de ese vínculo con la memoria e identidad del público es la escena de las mujeres “barriendo las injusticias”, en homenaje a Virginia Bolten, primera mujer anarquista de los años 20 del siglo pasado. En un acto de rechazo a los dueños de los inquilinatos donde vivían muchos inmigrantes, Bolten los sacó a escobazos y lideró la mayor huelga de los inquilinatos.

Un detalle interesante que señalan acerca de la función más reciente de *Memoriando pa' no olvidar*, es que hubo personas que se fueron antes de entrar porque supieron que el montaje habla de Evita. Muchos se sintieron agredidos por cuestiones ideológicas y partidarias, esa famosa “grieta de las aguas divisorias, yo no quiero ser, ni pertenezco a esta clase”, manifestó Rigirozzi. Esto es un fenómeno representativo de lo que pasa en la sociedad argentina. En ese sentido, durante el taller, los creadores argentinos afirmaron que en su colectivo no se toman en cuenta filiaciones partidistas.

Sobre el estado del teatro comunitario en Argentina, Carlos y Beatriz cuentan que hay una red nacional que engloba cerca de cincuenta grupos. En el caso de La Plata hay más de diez, como Los Ocupas del Andén –del cual Beatriz también forma parte–, Los Cruzados, y otros.

En la mayoría de los casos son colectivos autogestivos, se debe gestionar recursos, asociarse con otros grupos, aprender a armar proyectos, lo cual contribuye al empoderamiento de estos creadores. Solo los grupos que son puntos de cultura reciben subvención del Estado.

El punto de cultura, que ha permitido influir sobre las políticas públicas, fue una política impulsada por Gilberto Gil, en Brasil, cuando fue Ministro de Cultura durante el mandato anterior de Lula da Silva. Este hecho revolucionó en Brasil la concepción de la cultura, y ayudó a visibilizar un nuevo tipo de creaciones. Eso significa que el Estado comienza a asociarse con la comunidad para resistir al mercado. Pérez Rigirozzi explicó que los puntos de cultura

<sup>5</sup> De la entrevista realizada por la autora a Carlos Pérez Rigirozzi y Aurora Beatriz Silva en la mañana del 5 de julio de 2023, inédita.

forman parte de un programa de Iberculturas vivas comunitarias, del que formó parte el 3er. Congreso de Culturas Vivas Comunitarias de Mesoamérica y el Caribe celebrado en Matanzas del 28 de junio al 3 de julio, en el que participaron los creadores argentinos junto con representantes de otras diez naciones de la región. Cuentan Carlos y Beatriz que desde hace varios años se desarrollan estos encuentros, el primero de ellos en El Alto, La Paz, Bolivia, en 2013.<sup>6</sup>

En estos congresos sesionan círculos de visión, lo que serían los ejes temáticos en otro tipo de encuentro. Los congresos de culturas vivas comunitarias abarcan distintas temáticas como salud y buen vivir, arte y transformación

<sup>6</sup> Ver Ulises Rodríguez Febles: “Memorias de un congreso de culturas vivas en Perú”, *Conjunto* n. 205, oct-dic, 2022, pp. 69-70, en el cual el dramaturgo y gestor teatral cubano reporta el V Congreso de Cultura Viva Comunitaria celebrado en octubre de 2022, en las ciudades de Lima y Huancayo.

social, culturas originarias, educación popular, entre otras. Cada una tiene un coordinador encargado de moderar los círculos de la palabra. Pérez Rigirozzi contó cómo en estos encuentros cada nación lleva sus fortalezas y debilidades en sus prácticas artísticas. Sobre las fallas de su región, el creador señaló que en la Argentina el teatro comunitario ha perdido parte de los territorios barriales.

Uno no puede imaginarse cómo la derecha tiene un alto nivel de aceptación en estos barrios. Además de que hay un bajo índice de participación y acción en estos territorios. Debemos plantearnos qué nos pasó que hemos perdido estos terrenos. Pensamos que la cultura es el eje en todo proceso de cambio en la sociedad, la cultura impacta en los estamentos de poder y en ese caso, el teatro comunitario favorece la inclusión social en el arte.

Esa dinámica grupal inclusiva se evidenció en uno de los ejercicios finales propuestos por los creadores

argentinos durante el taller. La indicación fue crear breves escenas de la vida cotidiana. De este modo, en un corto período se presentaron cuatro escenas, creadas por igual número de grupos, que abordaron problemáticas urgentes del contexto actual de la sociedad cubana.

Frente al árbol de la vida de la Sala Che Guevara, una gran foto colectiva con la presencia de la bandera argentina, elemento presente en las prácticas escénicas comunitarias, cual icono de identidad de la nación sureña, resultó el colofón de este encuentro. Muchas ganas de hacer teatro, una gran energía y nuevas experiencias para compartir fueron algunos de los regalos que se llevaron los talleristas.

Durante el taller Pérez Rigirozzi afirmó: “Cuando uno juega entra en otro mundo. Uno juega en un tiempo no real, en un tiempo imaginario”. Y realmente en la sala Che Guevara, en la mañana del 6 de julio, se construyó, con la unión de muchas manos, ese espacio imaginario. ■







## Guloya en Santiago de Cuba: Celebración y gratitud

“¡Ay, de mí, que creo en ti, Revolución!  
¡Te necesito semánticamente!”  
Abelardo Larduet

**H**ace veintinueve años que El Teatro Guloya puso rodilla en la tierra más dominicana de Cuba, Santiago, la tierra de Antonio Maceo, héroe de la independencia cubana, quien se alzó en innumerables batallas contra el ejército español y preside la Plaza de la Revolución en la ciudad; la tierra de José María Heredia, destacado poeta cubano, y de otras figuras fundacionales de esta, nuestra otra Patria querida, donde nos formamos teatralmente en los años 90, en el Instituto Superior de Arte.

Regresamos a Santiago invitados a participar del Taller de Teatro Popular, “Rumbos del Teatro Caribeño 2023”, gestionado hace cuarentiún años por la emblemática Fátima Patterson y su incansable y apasionada tropa del Estudio Teatral Macubá. Singular evento de dimensiones pedagógicas, teóricas y de intercambio creativo y puestas

» Viena González y Claudio Rivera

personales en los intérpretes, y a las que ofrendamos nuestros cuerpos y saberes, siempre dentro de una visión de respeto a la máscara como deidad espiritual, que encierra una sabiduría ancestral y demanda, cuerpos escénicos, sinceridades personales y construcción de teatralidades inspiradas en convenciones que incluyen: conciencia del cuerpo, del espectador y de la máscara en tanto ente que demanda una “dramaturgia”, en pos de una espectacularidad de lo esencial.

Memorables fueron los hallazgos y resignificaciones a partir de Eleguá y el Barón Samedi, entre otras exploraciones muy reveladoras. Este taller es fruto de veinticinco años de trabajo en el Teatro Guloya, enriquecido con distintas aproximaciones a las teatralidades de la máscara, conjugadas con la esencialidad de los intérpretes.

## Celebración y gratitud

en escena, enmarcado dentro de la 42 edición del Festival de Caribe, “Fiesta del Fuego”, organizado por la Casa del Caribe y dedicado en esta ocasión a las celebraciones mexicanas de la vida y la muerte.

La “Fiesta del Fuego” es una gigante manifestación cultural que en su interior alberga otros extraordinarios eventos sobre religiosidad popular, cine caribeño, artes plásticas, encuentro de poetas, estudios literarios del Caribe, arqueología, danza y percusión cubana y del Caribe, talleres de oralidad, y otras actividades tanto de carácter académico como festivas.

### RITUAL DE LA MÁSCARA

En un acto de complicidad, intercambio y devolución de lo recibido, impartimos el Taller “El Ritual de la Máscara como herencia afrodescendiente”, a dieciséis profesionales de la escena santiaguera y de las ciudades cercanas de Bayamo y Guantánamo.

Fueron dos días de intenso trabajo, en los que por medio de ceremonias y altares, invocamos y acudimos al encuentro con “criaturas” que detonaron imaginarios



Una de las actrices participantes en el taller

Fotos: Fiorella Franco



## “YO TAMBIÉN ME SENTARÉ A LA MESA”

Así dice un fragmento del poema “Negro”, de James Mercer Langston Hughes, en el que se canta a la indoblegable resistencia de las personas afrodescendientes, tenacidad que en el marco de la Revolución Cubana se ha ido traduciendo en la construcción de una “estética cimarrona”, de la que encontramos rasgos singulares en la contundente y espiritual poética del maestro de la plástica Alberto Lesca y en la puesta en escena *Mamut*, de Teatro Macuba, en la que se honra esa resiliencia tan femenina, que abraza su memoria y sus luchas por la dignidad de sí misma, su familia y su patria hasta límites insospechados.

“Yo también me sentaré a la mesa”, como los portadores caribeños de tradición popular que durante cuarentidós años se han dado cita en la Fiesta del Fuego para danzar y cantar a sus ancestros, celebrar la vida, en un gesto de gratitud, al sentirse dignificados, en acciones tales como la instauración de una Casa-santuario, para la visibilidad y práctica de ceremonias de las religiones populares caribeñas.

“Yo también me sentaré a la mesa”, como esa revoltosa masa humana de niños, niñas, jóvenes, adolescentes, adultos, ancianos y ancianas, que ocupaban toda la calle Heredia, bailando y cantando en el Desfile de la Serpiente, a la que nos sumamos con nuestra máscara “Nadie está solo”, desfile en que la gente de a pie, gozaba y recíprocaba con risas y emociones, esa esencia tan carnavalesca de “infringir el orden social”.

## EL MOMENTO DE OTELO... SNIFF, DEL TEATRO GULOYA

*Otelo... Sniff*, versión del *Otelo* de Shakespeare, es un unipersonal interpretado por Claudio Rivera desde el 2002, con la codirección de Viena González y el propio Rivera. Se presentó en la legendaria sala Sala Van Troi, del Cabildo Teatral Santiago, justo donde estuvimos hace veintinueve años con nuestra obra *Nadie está solo*.

Complacidos de sabernos acogidos durante dos funciones por espectadores que se gozan sin manejar actitudes culposas, en un espectáculo construido sobre la idea de la autodestrucción-negación, un montaje anclado en la mirada irónica sobre la tragedia que significa ser negro en el Caribe, insertamos testimonios de espectadores que reafirman la vitalidad de una puesta en escena que ya lleva veintidós años en nuestro repertorio teatral:



“Maestría en la escena se ha podido ver con el espectáculo *Otelo... Sniff*, que llegó desde República Dominicana con los hermanos del Teatro Guloya”.

<https://www.facebook.com/tallerdeteatropopular>

“...Brillante lectura escénica de *Otelo* que hace el actor Claudio Rivera, secundado en la dirección por Viena González, ambos del grupo Teatro Guloya. Actualísima, dominicana, caribeña y latinoamericana sin dejar de ser de Shakespeare”.

Valoración sobre *Otelo... Sniff*, de Vivian Martínez Tabares, directora de *Conjunto*, revista especializada en teatro latinoamericano.

<https://www.facebook.com/vivian.martineztabares>

“Una joya de espectáculo teatral. (...) La destreza del actor, el dominio de la escena, la organicidad, el detallado trabajo con las máscaras y los elementos, conforman un impecable unipersonal”.

Orlando González Morales

<https://www.facebook.com/orlando.gonzalezmorales.3>

## “RUMBOS DEL TEATRO POPULAR CARIBEÑO”. UN ENCUENTRO DIVERSO, ABUNDANTE E INTENSO

Hay que hacer constar que el Taller de Teatro Popular contó con dieciocho presentaciones teatrales para salas, espacios abiertos, público adulto y público familiar, dos talleres, cinco sesiones del evento teórico, la presentación de la revista de teatro latinoamericano *Conjunto*, y siete noches del Café Teatro Macuba con su *Descarga caribeña*.

La presentación de la revista *Conjunto* en su número doble 206-207, estuvo a cargo de su directora, la investigadora y académica Vivian Martínez Tabares, quien además presentó una conferencia que abordaba la celebración de la vida y la muerte a partir de dos obras sobre Frida Kahlo, una mexicana, *Frida Kahlo. Viva la vida*, de Humberto Robles, y *FK, fantasía sobre Frida Kahlo*, del cubano Reinaldo León Coro, que también formó parte de la cartelera del evento.

Debido a la tan abundante programación, nos resultó imposible poder asistir a cada una de las actividades programadas, por lo que aquí hacemos acuse de recibo de algunas de ellas, a las que acudimos escapándonos de nuestra agenda de montaje y ofreciendo excusas a los

respetados colegas a los que no tuvimos el placer de acompañarles en sus propuestas teatrales.

*Ya es la hora*, del Teatro A Dos Manos. Con dramaturgia original de Tomás Afán Muñoz, el espectáculo encarnado por el proyecto teatral A Dos Manos, fue defendido magistralmente por los veteranos maestros de la escena cubana, Dagoberto Gainza Pérez y Nancy Campos Neyra, acompañados por Karina Alcina Jauregui, y liderados por la visión inconoclasta y festiva de Orlando González Morales, quien honra la concepción brechtiana de un teatro que “divierte y a la vez está comprometido con su tiempo”, desde lo más auténtico del espíritu juglar y picaresco. En este extraordinario montaje, La Muerte será burlada y puesta de cabeza por unos virtuosos oficiantes del teatro y unos espectadores que, sin dejar de cuestionar lo que hay que mejorar de su realidad, se aferran y se comprometen con la tierra-escena que les da sentido a su obra artística y a su vida.





A La Muerte, en tanto personaje y designio inescrutable, no le queda de otra que rendirse, fallecer en sí misma y reconocer que a ella le ha llegado la hora de salir a buscar otros clientes para su mortal empresa, en otros lares, porque en lo que respecta a la escena, estos tres colosos, resistirán su llamado, armados de la inmunidad que otorga una escena creativa, valiente, honrada, iconoclasta y comprometida con su público.

*El retrato*, de Teatro Andante. Disfrutamos una vez más (ya los habíamos encontrado en Las Tunas, en el V Encuentro Internacional de Payasos, y en Matanzas en el XV Taller Internacional de Títeres), de esta laboriosa e incansable tropa teatral de Bayamo, liderados por

Juan González Fiffe, y Adis Nuvia Martí Cid, quienes nos entregaron una cuidada pieza teatral para espacios abiertos, desbordante de picardía, ingenio y buen gusto.

Los títeres de Teatro Andante. En el Encuentro de teatro Caribeño en Santiago de Cuba, disfrutamos de la obra *Concierto titiritero. Cantar a Teresita*, dirigida por su maestro Juan González Fiffe, del Teatro Andante de la provincia de Granma. Este es uno de varios espectáculos cubanos que hemos podido presenciar, en donde se honra la labor de toda una vida de Teresita Fernández, “la cantora mayor”, como se le conoce a la más destacada cantautora cubana de la canción infantil.



Los actores-músicos-cantantes-titiriteros, al ritmo de las canciones emblemáticas de Teresita, representan las letras con ingeniosos títeres rompecabezas, manejados por uno o dos titiriteros, cuya sincronía fascinó a grandes y chicos. Teresita no sólo estaba en las canciones, también en el vestuario-escenografía, de manera muy creativa. El poncho o chal, que era una pieza de vestir icónica de Teresita, se utilizaba para recrear el paisaje de la escena y evidenciar el cambio de cada una, ya fuera sobre la mampara de fondo o sobre el cuerpo de la actriz.

El homenaje que Teatro Andante hace a Teresita, con el que ya lleva dos años en cartelera, provoca aplausos y complicidad en el público que canta a coro las canciones y termina en una ronda sobre el escenario.

Es resaltable el hecho de que esta obra es el acto de graduación de una nueva promoción de estudiantes titiriteros, que se integran a la plantilla de actores del grupo Andante, de la ciudad de Bayamo. Similar experiencia presenciamos con graduandos de teatro y la obra *Mamut*, dirigida por su maestra Fátima Patterson, con la que se integran nuevos actores a la plantilla del grupo Macubá en Santiago de Cuba.

Fuimos testigos en el año 2020 del trabajo escénico de graduación de la escuela de Payasos de las Tunas, dirigido por su maestro Ernesto Parra, que sirvió de puente para integrar a los nuevos egresados al grupo profesional, Teatro Tuyo, y en el 2022 presenciamos que la Unidad Docente de Títeres establecida en Matanzas, con su trabajo de graduación, dirigido por su maestro Ruben Darío Salazar, sirvió para integrar a los estudiantes al grupo Teatro de las Estaciones.

En todos los casos el modelo pedagógico teatral cubano, se basa en preparar e insertar a los graduandos de las escuelas de teatro en grupos profesionales, de esta manera se garantiza el relevo generacional y la continuidad de los repertorios de los grupos profesionales cubanos.

*Ofelia* de La Caja Negra. Utilizando como pretexto el emblemático personaje de Shakespeare, el proyecto La Caja Negra, liderado por Juan Edilberto Sosa, nos regala a osados y polifacéticos artistas, quienes de manera ingeniosa mezclan la fábula shakespeareana con las historias de las mujeres de sus vidas. Entre canciones, monólogos personales y máscaras, nos muestran las Ofelias que

todos y todas conocemos y han marcado nuestras vidas, en una experimental pieza teatral que arroja a los espectadores a una inmersiva experiencia visceral.

El Taller Rumbos del Teatro Caribeño, constituye una auténtica fiesta para los sentidos, que nos integró sin posibilidades de retorno, a una familia santiaguera, cubana y caribeña, como lo es la familia de Fátima Patterson y su indoblegable Teatro Macubá.

### CUANDO SEA GRANDE, QUIERO SER COMO FÁTIMA PATTERSON

Fátima no es cualquier mujer, no es cualquier teatrista. Ella es La Revolución, la encarna en cada una de sus vértebras, de manera tal que le es más fuerte que respirar. Lo ha hecho toda su vida.

Fuimos testigos de cómo el pueblo santiaguero, tanto al bajar de la escena, como al andar por las ardientes calles atravesadas por un sol implacable, le agradece y reconoce su labor cotidiana y de toda una vida, con anónimos aplausos, abrazos y palabras cargadas de solemne respeto. Fuimos testigos de cómo esas espontáneas muestras de sincero afecto la recompensan, le dan aliento para recomponer las fuerzas y poder continuar atravesando la Sierra Maestra de su vida en el Teatro.

La vimos cara a cara. Estuvimos en su barrio. En su calle. Fuimos testigos de sus rasgos de carácter y su sobrecogedora coherencia. Abrazamos su humanidad.

Olofi habla a través de ella. A través de su obra *Mamut*, con cada poema, con cada patakín, con cada canción, con cada tongoneo elegante de su cintura, en su irresistible sonrisa que le brota del corazón.

En Fátima y Macubá, la Revolución Cubana tiene la razón más poderosa: la de los que merecen mejor vida material y espiritual y somos y seremos siempre mayoría. Cultivar la “ardiente paciencia” de Neruda es nuestro camino.

A pesar del avasallante y cruel hostigamiento sostenido durante décadas, a pesar de las traiciones, a pesar de las inmorales complicidades, a la razón de la Revolución se le tiene fe. A Olofi también. Su fe es su espada con la que ha de hacer justicia en el Reino de este Mundo.

Un abrazo cargado de respeto y gratitud, de nosotros, sus hijos adoptivos. ❧





Jorge Peña Hen con su esposa

» María Soledad Lagos Rivera

## Las últimas horas del Maestro o cómo homenajear espantando el horror para sanar

A propósito de los ejercicios pendientes de memoria colectiva invisibilizada, este necesario trabajo de María Belén Espinosa Peña –para revivir la figura de su abuelo, el músico Jorge Peña Hen, iniciador de las Orquestas Infantiles y Juveniles de Chile en La Serena, ciudad ubicada en el denominado Norte Chico del territorio chileno–, entrega nuevas luces acerca de la brutalidad de la dictadura cívico-militar, en esta ocasión centrada en quien fuera víctima de la Caravana de la Muerte en 1973, luego de regresar de una gira al Perú, junto a los niños de la orquesta, cuando fue falsamente acusado de esconder armas en los estuches de los instrumentos y formar parte de una organización terrorista. En el contexto de la conmemoración de los 50 años del golpe militar, es invaluable el aporte de *Las últimas horas del Maestro*, una obra de Butoh, sensible, profunda y conmovedora.

### **LA IMPORTANCIA DE LA EXPERIENCIA DE SER ESPECTADORA Y CIUDADANA CONSCIENTE DE LA HISTORIA**

No fue sino hasta que vi la obra que María Belén Espinosa Peña le dedica a su abuelo, *Las últimas horas del Maestro*,<sup>1</sup> que terminé de atar cabos acerca de esas muertes que se tildan de “inútiles”, por “absurdas”, en la reconstrucción de la Historia colectiva de cualquier nación.

Se podrá argüir que no existen las muertes inútiles o absurdas, pues cada persona que nace, sabe que morirá y lo mismo sucede con los seres queridos de esa persona. Sin duda, eso no se puede rebatir, pero lo de “inútil” o “absurdo”, en este caso concreto, se refiere a que, en el contexto del terrorismo de Estado que se implantó en

<sup>1</sup> La obra tuvo largo tiempo de gestación. Pieza de danza Butoh, híbrida, incluye también técnicas propias del mimodrama, se inspira asimismo en el trabajo de Mauricio Celedón y del colectivo Los Mendicantes y crea una poética y una estética propias, donde la sonoridad y las proyecciones audiovisuales van marcando la textura, junto al cuerpo de la oficiante. Se estrenó el 16 de octubre de 2016 en el Teatro Municipal de La Serena. Yo la vi el 28 de enero de 2023 en el Espacio Taller del Barrio Bellavista, Santiago de Chile.

Chile, con el golpe militar de 1973, hubo un imperdonable exceso de arbitrariedad, que condujo a una verdadera masacre colectiva y, en especial, a la eliminación de lo mejor de cualquier nación: su capital humano.

Si leemos datos biográficos de Jorge Peña Hen, es posible entender que se trató de un visionario, de un ser cuya alma de músico y de docente luchó por construir en el norte de Chile un lugar donde la infancia y la juventud se sintieran cobijadas y atraídas hacia la exploración de la belleza, de lo sublime, mediante la práctica musical. No se trataba sólo de introducir a las niñas, los niños y las y los jóvenes en la apreciación pasiva de esa belleza, sino de sumergirlos en la necesidad de convertirse en sujetos que la forjaran, con sus propias manos.

Semejante propósito no es algo sencillo, aún en nuestros días y menos lo era en un país donde las provincias distaban todavía más del centro, de lo que hoy en día sucede. La Serena era una pequeña ciudad provinciana, apartada del quehacer artístico, debido a su distancia de la capital y, sobre todo, a que la vida, en las décadas de los años 50 y 60 del siglo XX, transcurría a un ritmo diferente, donde se priorizaba otro tipo de actividades, por encima de la necesidad de crear orquestas de música clásica.

Hoy, leemos que alguien como Gustavo Dudamel se ha convertido en el primer director de orquesta de origen latinoamericano, contratado para dirigir la Orquesta Filarmónica de Nueva York, para la temporada 2026-2027,



desde la fundación de esa orquesta en 1842.<sup>2</sup> La carrera de Dudamel es impensable sin la política pública de la creación de orquestas infantiles y juveniles en Venezuela, una iniciativa que ha sobrevivido a gobiernos de diversas tendencias ideológicas y que ha probado ser una de las políticas públicas más inteligentes del continente, similar a la visión que tuvo desde sus inicios el proyecto de la Revolución Cubana de priorizar la Educación, ante todo, para forjar una nación que tuviese herramientas prácticas e intelectuales para salir adelante y aportar a su sociedad.

En Chile, Jorge Peña Hen apostó por un proyecto considerado prácticamente una quijotada, en una ciudad nortina y, aunque parezca sorprendente, fue encontrando alianzas afines a su propósito. En realidad, no es de extrañar que su idea haya tenido éxito: en la década de los 40 del siglo XX, la migración desde las ciudades sureñas y nortinas a la capital generó un “proyecto país”, que consistió, por parte de los

<sup>2</sup> <https://fusernews.com/venezolano-gustavo-dudamel-hace-historia-en-filarmonica-de-nueva-york/>

Jorge Peña Hen en concierto en la Plaza de Armas de La Serena



gobiernos radicales de esa época, en apostar por la formación de una clase media educada, al tanto de lo que, desde un punto de vista artístico y cultural, se practicaba en otras geografías. Con Europa como modelo indiscutido en lo cultural, las artes florecieron en esos años. Se profesionalizó el quehacer y, durante más de veinte años, hubo aprendices de los diversos oficios ligados a las Artes Escénicas, de artistas provenientes de Chile, en países tan lejanos como Alemania y Gran Bretaña, por ejemplo.

La propuesta de formar una Orquesta Infantil y Juvenil, en cualquier caso, iba un paso más allá: el rol de sujetos creadores se trasladaba a aquellos representantes menores de edad, en una sociedad sin duda joven, presuponiendo que ese segmento era el que iría a influir en el quehacer propio y en el de sus mayores, pero también a sabiendas de que las personas menores de edad no contaban, en rigor, como sujetos completamente independientes, debido a que eran sus padres las personas responsables por ellos y a que sus decisiones debían ser aprobadas y autorizadas por sus progenitores, hasta que

esas niñas y esos niños alcanzaran la mayoría de edad, algo que se mantiene hasta hoy en la legislación vigente.

En 1964, Peña Hen creó la primera Orquesta Sinfónica Infantil de Chile y Latinoamérica, formada en su mayoría por niños y niñas de escasos recursos. El objetivo central de este Maestro era que, mediante el conocimiento de la Música, se pudiese avanzar hacia un mundo más igualitario, en lo relativo al acceso a las oportunidades.<sup>3</sup>

En la década de los 70, aún perduraba un concepto educativo arraigado en la idea de que los seres humanos somos seres sociales y debemos formarnos no sólo para ganar dinero, sino para aportar a nuestra nación y a nuestra sociedad. La educación normalista ejercía una influencia determinante en quienes eran escolares en la época del golpe militar, pues las maestras y los maestros a cargo de educar a la generación que, en ese entonces, o bien se formaba en la Educación Básica, o bien cursaba la Educación Media, la etapa anterior a comenzar a estudiar en alguna universidad, habían sido educados de acuerdo a esos preceptos. Las denominadas Escuelas Normales tomaron como modelo la educación francesa en el siglo XIX y, si bien hubo varios intentos de modernización de los modelos educativos en diversos períodos del siglo XX, su influencia fue notoria, hasta que en 1974 fueron cerradas por la Junta Militar.<sup>4</sup>

Hoy, emociona mirar hacia atrás y pensar en el proyecto pionero de Jorge Peña Hen, en un momento en el que se cuenta con una activa Fundación de Orquestas Infantiles y Juveniles en el país, rescatado su quehacer en la post-dictadura de su existencia más bien marginal, por parte de la Presidencia de la República de los sucesivos gobiernos de la Concertación, lo cual le ha garantizado subvenciones directas desde hace varias décadas, a pesar de la preeminencia de una sociedad neoliberal y consumista en todos los ámbitos de la sociedad.

<sup>3</sup> Véase el tríptico que opera como programa de la obra.

<sup>4</sup> Para un análisis de la influencia de las Escuelas Normales en Chile, véase Camila Pérez Navarro: “Escuelas normales en Chile: una mirada a sus últimos intentos de modernización y a su proceso de cierre (1961-1974)”, de 2017. <https://www.museodelaeducacion.gob.cl/colecciones/el-proceso-de-cierre-de-las-escuelas-normales-en-chile-1961-1974>.



*Las últimas horas del Maestro*, obra Butoh estrenada en 2016. Foto: Natalia Dintrans

Quizás por haberse tratado de alguien completamente centrado en transmitir sus conocimientos a la infancia y a la juventud de su ciudad, resulta incomprensible, hasta hoy, la burda acusación creada para detenerlo, encarcelarlo, torturarlo y hacerlo desaparecer.

En algunos libros relacionados con la siniestra Caravana de la Muerte, una política de exterminio ideada por la dictadura para amedrentar a la gente que se le opusiera, su nombre sólo aparece mencionado, junto a los de las demás víctimas de esa matanza, pero si no se indaga en su figura, permanece como un nombre más, homenajeado junto a otros, por la Comisión de Derechos Humanos, en un memorial que contiene una larga lista de víctimas:

La “Caravana de la Muerte” llegó a La Serena el 16 de octubre de 1973 a las 11:00 horas. El general Sergio Arellano Stark ordenó la formación de un consejo de guerra para juzgar a 15 prisioneros políticos, tres de los cuales ya habían sido condenados en un anterior juicio. En menos de dos horas, los prisioneros yacían muertos en el campo de tiro del regimiento.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Ver Gervasio Sánchez: *La Caravana de la Muerte. Las víctimas de Pinochet*, Editorial Contrapunto, Santiago de Chile, 2001, p. 16.





Jorge Peña Hen con su familia

## LAS MÁSCARAS INVISIBLES DEL BUTOH

De acuerdo con las teorías psicoanalíticas freudianas, los padres y las madres son modelos a los cuales su descendencia directa recurre, a la hora de apropiarse de patrones de comportamiento. La observación diaria es lo que logra que los cuerpos de quienes nos han traído al mundo finalmente se apropien de nuestros propios cuerpos: les permitimos eso, de modo inconsciente, al imitar sus movimientos, su manera de caminar, el tono de su voz y muchas cosas más. Cuando mueren nuestros padres, la reacción puede ser de abandono y depresión, pero también de rabia, porque ya no están ahí quienes ahora deben ser “portados” por quienes los sobreviven.

Desde un punto de vista neurocientífico, en cambio, son las abuelas y los abuelos quienes nos transmiten sus formas de reaccionar, incluso, ante determinadas

situaciones, aparte de cumplir la función de legarnos sus experiencias y, por ende, volvernos seres conscientes de la importancia de la(s) memoria(s) para la existencia humana.

En el caso de la pieza de Butoh, *Las últimas horas del Maestro*, María Belén Espinosa Peña, la nieta de Jorge Peña Hen, se transforma, literalmente, en su abuelo, para mostrarle al público imágenes de la vida del músico, que son las que, supuestamente, a él se le pueden haber venido a la memoria en las últimas horas de su calvario, mientras estaba en el calabozo del cual ya no iría a salir, como uno más de quienes fueron víctimas de la siniestra Caravana de la Muerte, uno de los casos más brutales de represión durante la dictadura chilena.<sup>6</sup>

La estructura de la pieza es fragmentaria y apela a lo sensorial, aun cuando se apoya en una tecla reconocible: al mostrar esas últimas horas de vida, lo que se les devela a las espectadoras y a los espectadores presentes en la sala es el martirio. Cual escenas de un retablo viviente, el trabajo unipersonal recrea emociones que surgen del propio cuerpo de la oficiante, quien ha abandonado su propia identidad, para ser poseída por la de su abuelo asesinado. En ese sentido, estamos ante algo más que un homenaje y ante algo más que un acto performático, pues lo que presenciamos es un viaje del presente al pasado, producto de un rito antropológico de transformación, simbolizado por el maquillaje que la oficiante se pone delante del público, para dar paso a la serie de momentos que van hilando un relato más conceptual que lineal.

Sin perjuicio de los testimonios que se puedan recopilar sobre la matanza misma, acaecida como consecuencia de la Caravana de la Muerte, en el trabajo escénico de María Belén Espinosa, el elemento ritual está presente

<sup>6</sup> Durante una redada a cargo del General Arellano Stark, que sembró la muerte en el territorio del Norte de Chile, fueron asesinadas de manera selectiva personas que influyentes en la Cultura, como por ejemplo el Maestro Jorge Peña Hen, el periodista Germán Berger, a cargo de la radioemisora El Loa, de Chuquicamata, marido de la emblemática abogada de Derechos Humanos Carmen Hertz, ahora Diputada por el Partido Comunista en el Parlamento chileno, quien desde el mismo momento del asesinato de su marido, comenzó a interponer recursos de amparo en Tribunales.

desde antes de ingresar a la sala donde se lo muestra, incluso.<sup>7</sup> En un pequeño patio, plagado de enredaderas y flores, se han dispuesto elementos que ayudan a entender la faceta familiar de Jorge Peña Hen, junto a fotografías que lo muestran también en su rol de director de orquesta. Vemos un atril, su violín, partituras y, de inmediato, nos transportamos al quehacer de alguien que debe haber sido una persona profundamente comprometida con la Música y la docencia, pero también alguien que creía en la felicidad y en la concreción de los sueños.

Cuando, como parte del público, tomamos noticia de la presencia en el escenario de la oficiante-performer, el primer momento al que nos invita, en completo silencio, es al de ser parte de una transformación: ella se unta el rostro de blanco y, descalza, va vistiéndose con las ropas usuales para un director de orquesta, mientras amarra su larga melena y la esconde en el cuello de la camisa, para simular un corte de pelo masculino.

Diría que este inicio le confiere al trabajo la impronta de una convocatoria silenciosa a viajar al pasado, desde el presente y a regresar varias veces hasta el ahora, en tanto dicho presente encierra también un futuro concreto: el que hoy proyecta el incansable y valioso quehacer de las Orquestas Infantiles y Juveniles en el país.

Vestir las ropas de un muerto es revivirlo. Este gesto, en apariencia tan sencillo, pero que es extremadamente profundo, constituye el hilo conductor de la propuesta escénica.

No muere quien es recordado, de modo que ese apropiarse de los gestos, de la fisonomía y de las ropas de Peña Hen es, además, un acto político muy potente, pues su fuerza radica en el silencio. Toda la obra transcurre casi sin palabras, prima lo corporal y lo gestual, en consonancia con un tipo determinado de Butoh que, en este caso, se podría definir como un cruce entre el teatro y la danza. Al tomar para sí la identidad de su abuelo, la oficiante-performer no lo representa, sino que ella misma se convierte o se transforma, de manera literal, en él.

Una vez vestida con las ropas del director de orquesta, la obra nos invita a un recorrido que no es lineal. No puede

<sup>7</sup> La obra se presentó en el Festival “Santiago Off”, en el Espacio Taller, de Santiago de Chile, en enero de 2023.

serlo, pues pretende ser una invitación a imaginar esas últimas horas del artista.

Se agolpan recuerdos de épocas pasadas y de su presente, que para el público pueden ser vistos y escuchados en el formato de proyecciones, música y sonoridades diversas, superpuestas en el espacio de un calabozo que, de manera paradójica, el prisionero al parecer se niega a percibir como lo que es, un espacio de coerción y de violencia ejercida sobre cuerpos indefensos.

El público puede incluso llegar a imaginar que la rebelión mayor de ese prisionero fue haber creado una partitura con unos fósforos que extrae de una maleta que lleva consigo a la celda que habría de ser su última estación hacia el lugar de su fusilamiento. Ese simple gesto de trazar la partitura en una hoja cualquiera encierra, en sí mismo, un grito de libertad de alguien que, hasta el último momento, se negó a comportarse como una víctima y optó por mantener la dignidad que lo caracterizó, durante toda su vida.

El asumir una identidad determinada en el propio cuerpo, volver carne a una persona muerta, proponer una corporalidad determinada para esa persona, lejos de recrear sus movimientos en términos realistas, todo aquello conforma un tejido escénico de enorme plasticidad. La cuidada iluminación, la escenografía y la utilería aportan lo suyo, al tratarse de elementos muy minimalistas y concebidos con rigor. Su empleo genera en el público la sensación de formar parte de un espacio que no es uno alejado de las butacas desde donde se presencia el trabajo, sino más bien predomina la percepción de que se está acompañando a un prisionero que se niega a serlo, en el recorrido que le va dictando su propia memoria.

Como en cualquier evocación fragmentaria, la tarea para quienes presencian esa evocación es la de completar los vacíos aparentes, pero también sumarse al hecho de que lo que parece inconcluso no tenga necesariamente un final. Antes de morir, según se dice, se agolpan imágenes que, por alguna razón, son las que se niegan a desaparecer de nuestros recuerdos y, durante el viaje interior de Peña Hen, son esas imágenes interiores las que el trabajo nos invita a ver y escuchar.

Es imposible no empatizar o no sentir emoción profunda con lo que María Belén Espinosa Peña va hilando





en escena con extrema sutileza y con una potencia visible, a la vez, convertida ella misma en Jorge Peña Hen, gracias al arte del Butoh.

El enmascaramiento propiciado por el color blanco en el rostro, símbolo de muerte en las culturas orientales, se complementa con el tomar posesión del vestuario y con el proponer una determinada corporalidad, para ejecutar los movimientos necesarios al dirigir la orquesta o simplemente para mostrar los momentos de rebeldía interior, de ensoñación, de sensación de incredulidad o de frustración ante lo absurdo de los acontecimientos. Esos movimientos, en ocasiones, subrayan lo siniestro, volviéndose casi espasmódicos y, en otras, transmiten calma. En menos de 60 minutos, se atraviesa junto a la oficiante-performer por la intensidad que conlleva el mar de los recuerdos que se nos permite compartir desde el escenario.

Quizás sea importante insistir en que el Butoh constituye una herramienta tan funcional como bienvenida, respecto del gesto de hacerse cargo de una genealogía determinada, en el caso que acá se aborda.

Tal como sucede en un sinnúmero de fiestas tradicionales masivas, propias de regiones muy distintas del mundo, cuando el ritual del enmascaramiento permite a quienes danzan, por ejemplo, encarnar el espíritu de la máscara que han escogido o que se les ha asignado, en el caso del gesto de embetunarse el rostro y de apropiarse de la identidad de un director de orquesta, incluso alguien del público que no conozca el vínculo de parentesco entre la nieta y su abuelo es capaz de comprender que se está ante un momento en el que se atraviesa un portal, tras el cual tiene lugar una transformación que es clave.

Asimismo, la ritualidad ancestral implícita en ciertos movimientos del Butoh entronca de modo fluido con eso que se desea mostrar en escena y lo biográfico individual se torna sin dificultad alguna la biografía colectiva de una nación despojada a la fuerza de su valioso capital humano.

### **CONCLUSIONES TRANSITORIAS: LA SANACIÓN DESDE LA ESCENA**

El viaje que presencia el público, en completo recogimiento interior, invita a participar de un duelo colectivo y, al mismo tiempo, sugiere la posibilidad de pensar en un acercamiento posible a la sanación.

Por supuesto, se trata de un simulacro de ella, construido a partir de las herramientas que proporciona el formato escogido por la oficiante-performer; es decir, se trata de un acercamiento pasajero y posible sólo gracias al arte.

Quizás sería más pertinente hablar de algo similar a exorcizar los demonios de la masacre perpetrada.

A pesar de estas notorias limitaciones –el simulacro no equivale a la realidad–, se trata también de una invitación a pensar qué alternativas de sanación tiene una sociedad que sigue siendo una muy dividida y que no ha podido ni siquiera cicatrizar sus heridas, desde un punto de vista colectivo o público.

Cualquier acto de memoria encierra una serie de mecanismos que cooptan elementos que subyacen a la construcción de determinados recuerdos. Por lo general, los más dolorosos afloran a nuestro pesar, aunque intentemos, por todos los medios, reprimirlos.

A través del trabajo que María Belén Espinosa Peña le dedica a su abuelo, ocurre el milagro de pensar que algún tipo de sanación es posible. Eso sí, después de haber atravesado la necesaria experiencia del duelo y del luto, que notamos que es lo que nos falta en la esfera colectiva, mientras presenciamos el impacto que ejerce en el público el pausado y eficiente ejercicio de enmascaramiento de la oficiante-performer.

Quizás sólo por eso, valga la pena acercarnos a un trabajo de esta índole.

Quizás sólo por eso, valga la pena sacudirnos de las muchas indiferencias que nos han intentado inocular, a través de un modelo que propicia la falsa idea de que cada quien debe y puede salvarse por sus propios medios, solucionar sus problemas en solitario y no contagiar a nadie con sus preocupaciones o sus dolores.

Quizás sólo por eso, valga la pena, en silencio, rememorar, recordar; es decir, volver a hacer pasar por el corazón, para que, una vez finalizada la obra, podamos acercarnos a abrazar a la valiente oficiante que nos ha ayudado a comprender algo más de nuestra Historia omitida en los libros que nos cuentan una versión oficial, donde no es posible encontrar nada o casi nada de aquello que las Artes Escénicas sí nos muestran. ■



» Marithelma Costa

El 17 de mayo de este año asistí, en la Universidad de Puerto Rico, a la penúltima función de *Rosa*, la impresionante “conferencia/performance ante, sobre, entre y contra” *Memorias de una teatrera del Caribe*, de la genial Rosa Luisa Márquez. Era una gran fiesta. Rosa Luisa acababa de recibir la medalla de Humanista del Año, y una actriz fuera de serie presentaba el libro como monólogo performático. Para el estreno de *Rosa* en el Taller Libertá de Mayagüez, Eury Orsini, coordinador de Vuelta Abajo Teatro publica: “...a partir del libro *Memorias de una teatrera del Caribe* la actriz y performer Kairiana Núñez dialoga con las rutas que el texto propone. Es una conferencia escénica sobre dos generaciones de teatreras situada entre la palabra escrita y el cuerpo en acción durante tiempos pospandémicos”. Redacto estas notas casi dos semanas después de asistir como espectadora a la obra. Para ello me apoyo en tres vértices: la lectura de las *Memorias de una teatrera* (un collage de conversaciones, crónicas, entrevistas, citas, manifiestos y viñetas magníficamente ilustrado por Miguel Villafañe), el guion del monólogo que generosamente me facilitó la actriz y la intensa experiencia que allí viví.

Pero pasemos a los datos concretos. Como todas las obras vinculadas a Rosa Luisa Márquez que conozco, *Rosa* parte de la colaboración con personas excepcionales. La creadora y protagonista del monólogo, Kairiana Núñez Santaliz es, sin lugar a duda, la mejor actriz de su generación. Desde el inicio del performance (donde se introducen fragmentos aparentemente aleatorios del capítulo “Pensamientos atravesados”, con la afirmación “¡Apostemos a la alegría y la esperanza! No hay de otra!”), la actriz atrapa la atención del público por su intensidad, sensibilidad, dominio de la expresión corporal y presencia escénica.

El director, la mano invisible detrás del prodigio y coautor de las *Memorias*, no se queda atrás. Se trata del limeño Miguel Rubio Zapata, director del Grupo Cultural Yuyachkani, cofundador de la Escuela Internacional de Teatro para la América Latina y el Caribe, fundada en Machurrucutu, cerca de La Habana, y colaborador de Rosa Luisa desde 1989. En el montaje participan asimismo dos artistas reconocidos en el ámbito internacional: el especialista en máscaras puneño Edmundo Torres y nuestra titiritera y monarca de las máscaras, la neozelandesa Deborah Hunt.

# Tras las huellas de Rosa Luisa



Muy en el estilo de las piezas de Rosa Luisa, el performance se desarrolla en un amplio espacio escénico muy parco de objetos, todos utilizados por la actriz. Tras un sugestivo mensaje en tono humorístico que parece provenir de un teléfono donde se le rinde homenaje a Miriam Colón, Raúl Juliá y Rosa Luisa (“Raúl se destacó en los montajes de Shakespeare en el Parque por hablar un inglés perfecto con acento boricua. Rosa Luisa también hablaba un inglés perfecto con acento boricua. Miriam Colón también hablaba un inglés perfecto con acento boricua. Yo solo tengo el acento”), la representación comienza por el capítulo final de las *Memorias*... Aquí actriz y director parecen seguir el *dictum* de Antonio Martorell, cómplice de Rosa Luisa desde los años 80, de que las cosas a veces funcionan mejor al revés. A partir de este momento Núñez Santaliz recorre diacrónicamente algunos de los temas del libro:

1. Crisis de la Covid-19, efectos a largo plazo de la epidemia en el teatro e incertidumbre por un oficio que para Rosa Luisa Márquez constituye un acto al que se entrega porque en ello se le va la vida.<sup>1</sup>

2. Repaso de su biografía como mujer de teatro, donde se trenzan y se explicitan los paralelismos entre las experiencias de la autora de las *Memorias* y las de la creadora e intérprete del performance. Muy pronto la actriz declara:

Me llamó la atención el hecho de que esta mujer se ha dedicado a visibilizar la historia de nuestra gesta teatral en el Caribe. Una historia doblemente invisibilizada... Me interesaba explorar, y sentir qué detonaba todo eso en mí... Entonces hoy, cual rito de paso pongo mi cuerpo para recibir, dialogar, con lo que está escrito en este libro.

La reflexión sobre los paralelos entre las dos experiencias vitales prosigue en forma de diálogo con las *Memorias*: Kairiana lee del texto y le responde “Soy una teatrera caribeña”. Yo también. “Soy latinoamericana”. Yo también. Esta conversación lleva al tema de la lengua: “Escribimos y pensamos en español, un español caribeño, como *Calibán*, para maldecir. Tiene razón”.

<sup>1</sup> Ver Rosa Luisa Márquez: *Memoria de una teatrera del Caribe. Conversaciones con Miguel Rubio Zapata*, Ediciones Cuicaloca, [San Juan], 2020, p. 161.



3. De repente, la actriz nos ofrece una adaptación del parlamento “Esta isla es mía” del personaje de Calibán en *The Tempest*. A modo de contraste le sigue una chispeante representación, con altas dosis de pantomima, de cómo una actriz se debe mover en el espacio escénico cuando representa una obra isabelina. Esta escena dicotómica que va de lo dramático a lo cómico deja al espectador embelesado y lo lleva al tema anunciado al inicio: el reto de hacer teatro en otra lengua.

4. Sin solución de continuidad pasamos a “Las peripecias de una actriz con acento”, donde la protagonista nos cuenta cómo Miriam Colón, la creadora del Puerto Rico Travelling Theatre en Nueva York, afirmaba que prefería ser cabeza de ratón y dedicarse a hacer teatro para la comunidad latina, en vez de cola de león y representar papeles secundarios y estereotipados en Broadway. Inmediatamente, y con la ayuda de una máscara y una voluminosa cola de ratón, Núñez Santaliz muestra su magnífico dominio de la expresión corporal recreando en clave bufonesca los movimientos del roedor. La narración prosigue y la actriz nos habla de la indignación que sintió Rosa Luisa en la Universidad de Michigan al tener que participar en una escena de un club nocturno habanero con faldas hawaianas y taparrabos. Se trataba del musical *Guys and Dolls* donde primaban los estereotipos execrados por Miriam Colón, y ante los cuales Rosa Luisa protesta con una carta al director del Departamento de Teatro donde estudiaba, que ella misma lee públicamente desde el público.

5. En ese momento entra el tema del miedo y la lucha contra el miedo: miedo escénico de Rosa Luisa y solución de utilizar una nariz roja de payaso como escudo; miedo lacaniano a la opinión de su padre, crítico teatral; terror en su primera clase en la Universidad de Puerto Rico, donde se queda corta de material y a la que asiste como testigo la actriz. Ya en el ámbito universitario, se describen las huelgas estudiantiles, la persecución política a los independentistas y las famosas carpetas, producto de dicha vigilancia y del acoso de la policía.

Aquí se produce una segunda intervención de los espectadores, pero no como la de Rosa Luisa, inicial, individual y planificada, sino del público a quien la actriz



pregunta si tienen carpetas. En ese momento lo que parecía un monólogo se transforma en diálogo donde se abren de nuevo las llagas compartidas por muchos puertorriqueños. Y el miedo toma otro cariz. Alguien cuenta que conoce a una mujer que se negó a ver qué contenía la suya, no ya por miedo a la policía, sino por terror a saber que sus amigos, familiares o vecinos podían ser sus delatores. La actriz cita entonces al artista Antonio Martorell: “hay que darle valor a las respuestas. ...que estén a la altura de la magnitud de la ofensa de los opresores. Esas ofensas nos han dejado unas heridas sociales que tenemos pendientes de sanar”.

6. En ese momento de altísima tensión, Núñez Santaliz recrea dramáticamente la escena de los tomates creada por Rosa Luisa Márquez y Charo Francés para la obra *Donde el viento hace buñuelos*. La protagonista narra la secuencia escénica descrita en las *Memorias...* mientras pone un mameluco blanco en el suelo y tras aplastar tomates maduros en los lugares donde ambas comparten cicatrices, comienza a tirarlos violentamente contra las muchas heridas que va enumerando: la de la frente cuando chocaron, la de la barbilla cuando se cayó, el tajo profundo en el pie, y las del vientre por cada una de las pérdidas. La actriz cierra brillantemente la secuencia al colocarse un tomate rojo en la nariz como defensa contra las heridas corporales.

Tras este momento catártico de gran impacto, la conferencia-performance se acerca a su fin. Se describe el primer encuentro de Rosa Luisa con el teatro y la actriz cuenta la trascendencia que tuvo el suyo “Lo que me pasó con mi primer encuentro con el arte escénico es que me llevó a descubrir que el teatro es otro tipo de verdad”. Poderosa verdad la del teatro que lleva a la actriz a cerrar su pieza recomendando encomiásticamente el libro y con una emotiva carta de agradecimiento a su maestra Rosa Luisa: “Lo que he hecho y seguiré haciendo tendrá siempre la huella tuya. Gracias, Maestra”.

En conclusión, la conferencia/performance sobre las *Memorias...* de Rosa Luisa Márquez que presentó Kairiana Núñez Santaliz fue a todas luces magistral. Asistí con una amiga que políticamente está en las antípodas de las ideas que se presentaban en la obra y me aseguró que le encantó. El poder de Kairiana puede trascender toda ideología. ❧



La Compañía del Latón, de la mano del director, dramaturgo, investigador teatral y profesor de la Universidad de São Paulo, Sérgio de Carvalho, tenía una cuenta pendiente con Cuba. El viaje de estos artistas brasileños a nuestra Isla estaba programado, inicialmente, para la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral 2022, pero que, a causa de la persistencia de la Covid-19, no pudo cumplirse por enfermedad de una actriz. Por suerte para nosotros, cuando hay gran interés por ambas partes de los involucrados, todo puede llevarse a cabo y las deudas pueden ser saldadas.

Así sucedió en marzo de este año 2023. El día 6 llegaba parte de la destacada agrupación paulista para regalarnos una semana intensa programada con un taller, tres funciones de la obra *Experimento H* en La Habana, su desmontaje, y mucho arte.

La Companhia do Latão, fundada em 1997, se caracteriza por crear un trabajo cualificado y duradero, con piezas que comportan siempre la participación activa de cada uno de sus miembros en la preparación y ejecución de cada proyecto. Mantienen, además, un fortísimo compromiso con el teatro y la investigación. A partir de la experimentación, alcanzan los objetivos propuestos por el teatro épico-dialéctico brechtiano, de concientización y desalienación de la sociedad, con lo cual, los estudios, ensayos, y la incesante formación los han guiado durante más de veinticinco años.

El taller impartido por la compañía, en la sala Che Guevara, bajo la organización de la Dirección de Teatro de la Casa de las Américas, estuvo dirigido a actores, directores, dramaturgos y otros profesionales de la escena, así como a estudiantes de la Universidad de las Artes, Instituto Superior de Arte (ISA) y avanzados de la Escuela Nacional de Arte (ENA). Aquí se compartieron los procedimientos creativos del grupo, su trabajo con la dramaturgia colaborativa y la puesta en escena dentro de la sala de ensayo, a partir de su larga experiencia en montajes como *El círculo de tiza caucasiense*, *La ópera de los vivos*, *El pan y la piedra* y *Ningún lugar*, entre otros. Además de la labor vinculada con grupos aficionados que se articulan con movimientos sociales, como la creación de la ópera *Café*, del poeta Mario de Andrade, llevada a escena con el Movimiento de los Trabajadores Rurales sin Tierra (MST).

Durante el taller, titulado “Una experiencia de teatro épico-dialéctico”, Sérgio de Carvalho hizo hincapié en la tradición brechtiana, una tradición completamente de desmontaje ideológico y no de imágenes alegóricas que explican una idea. El director brasileño resaltó una y otra vez la importancia de que el público trabaje y sea parte de la escena sin que esta se explique por sí sola, es decir, que el receptor sea el encargado de crear sus propias imágenes.

De esta forma, cada mañana, se llevaron a cabo ejercicios de calentamiento vocal y corporal realizados por los propios talleristas, a modo de incentivar la imitación

como una práctica de observación y de vínculo y compenetración entre los participantes. Durante tres días, la Casa de las Américas se vio inmersa en una experiencia teórica-práctica en la cual la improvisación, las lecciones sobre la voluntad humana y el teatro épico-dialéctico fueron los protagonistas.

Así, la idea principal de estos encuentros estuvo centrada en aquellas prácticas concretas, en las cuales se discute un tipo de trabajo en el que los actores son los propios dramaturgos, ya que, en el modo de investigación de la Compañía del Latón, los espectáculos nacen, precisamente, de interacciones entre el actor y el dramaturgo. El equipo entero construye. No se trata de que cada artista posea una técnica especializada en todos los ámbitos, pero sí es importante que conozca de todo un poco y haga de todo un poco, en términos de las disciplinas creativas que componen el discurso escénico.

Helena Albergaria, actriz de la agrupación y también guía de este taller, junto con Sérgio explicó que en este tipo de dramaturgias colectivas no se persigue únicamente la idea del director, sino que se estimula una práctica colaborativa, en conjunto e interrelación.

No sólo el taller fue un éxito, disfrutado por todo tipo de hacedores de las artes escénicas –actores profesionales, estudiantes, instructores de teatro y aficionados interesados–, la puesta en escena también dejó un aire de teatro vivo, capaz de remover sentimientos y sensaciones, hecho desde el corazón y el más puro intelecto, y la presencia habanera del grupo culminó con el otorgamiento del reconocido Premio El Gallo de La Habana 2022, por su destacada trayectoria, del cual se les hizo entrega en la última función.



*Experimento H* es una creación colectiva inspirada en textos del reconocido escritor y dramaturgo estadounidense Truman Capote, y, ubicada en la ciudad de Nueva York, muestra escenas de la vida de mujeres inusuales, la asistente de limpieza de origen latino Mary Sánchez y la actriz Marilyn Monroe. En escena está la actriz Helena Albergaria, que concibió el proyecto, y los actores Kiko do Valle y Carlos Albergaria, quien hizo su debut con este personaje en Cuba y en lengua española.

Acompañados por el músico Cau Karam, también sobre las tablas, los actores se turnan para interpretar los distintos roles propuestos en la acción. El montaje está compuesto por personajes espectrales, entre el pasado y el presente, entre el mundo del trabajo y la evasión subjetiva, y es también un ejercicio actoral que se mueve entre los extremos de la historia épica y el juego realista.

Siento un gran honor en haber podido presenciar el trabajo de traducción, de la mano de Sérgio y Maria Livia Goes, increíble asistente de dirección, así como las muchas horas invertidas, por parte de los dos actores y la actriz, en practicar el idioma y el acento, proceso que merece ser destacado sin ninguna duda. Helena Albergaria, Kiko do Valle y Carlos Albergaria, fueron capaces de trabajar el lenguaje sin perder de vista la actuación, ni el sentido último de la pieza. A pesar de haber aprendido el texto en español en un tiempo récord, no lo emitían mecánicamente, sino que lo incorporaron y lo representaron con verosimilitud y organicidad. Aun con alguna que otra palabra en portugués, fue admirable la destreza con la que captaron la atención del público y, por momentos, alejaron la mirada de los espectadores de los subtítulos en la pantalla, atraída por la calidad de la presencia viva. Las leyendas funcionaron más bien como apoyo, o se volvieron prescindibles.

A pesar de que ninguno habla español de manera fluida, Helena, Kiko y Carlos consiguieron un tan pulido ejercicio con el idioma, que las traducciones no eran literales, sino que cada cambio lingüístico era también cultural. Lo hicieron *a lo cubano*. Exploraron frases al uso, dichos, malas palabras, y aquellas convenciones que nos ubican directamente en nuestra Isla, como el Malecón, o el llamado *“pan pa’ la cotorrita”*.

La actuación de Helena Albergaria irradia luz. Es a ella a quien se le debe el nombre de la obra (*Experimento H*, h de Helena). Su presencia, su aura, extremadamente potente y a la vez sensible y su calidez la convierten en una actriz necesaria en estos tiempos de incertidumbre y odio que estamos viviendo. Su relación de absoluto cariño por Cuba y su admiración por Marilyn Monroe nos hace entender con más claridad los procesos de creación llevados a cabo por el grupo.

En el desmontaje realizado en la Sala Manuel Galich, de la Casa de las Américas, la actriz contó que años atrás una amiga le dijo que le encantarían los cuentos realistas de Truman Capote. Albergaria se maravilló desde el principio con el primero que leyó, “Un día de trabajo”.

Este es el cuento de Mary Sánchez, una limpiadora que trabajaba con Truman Capote, y en la cual, al principio, el escritor nunca se interesó sino sólo por las casas que limpiaba. Hasta que un día, a medida que pasaron las horas, Capote se empezó a fijar en Mary, a partir del momento en que la vio fumar marihuana. A través de los ojos del intelectual, Mary deja de ser una simple y pobre asistente del hogar, y se convierte en una *persona*, que necesita un momento de evasión que compense la dureza de su realidad de cada día.

Se descubre esta contradicción en una mujer católica. Así se comienza a fijar la mirada en ella, y no en los pisos que limpia o en cómo lo hace. Para Helena, esto es lo maravilloso del cuento. Cuando Mary lleva a Truman a la iglesia con ella, la mujer pide por todos sus patrones, detalladamente y con gran humanismo, según las necesidades de cada uno. Nunca reza por ella misma. Reza por las almas perdidas en el mundo. Ella no se siente un ser pobre por no tener dinero; pobres son aquellos que tienen mucho, pero que son pobres de mente o espíritu, esclavos del trabajo cosificador o consumidos por la soledad. Esos necesitan más que ella. Ahí reside el brillo y la calidad humana de Mary, y Truman pasa a reconocerla como alguien mejor que él.

Por otro lado, Helena admite que el cuento de Marilyn Monroe la había espantado. La actriz brasileña creció amando la figura de la actriz estadounidense, por eso cuando leyó “Una hermosa niña”, no pudo sino aterrorizarse.

El cuento relata el velorio de una figura muy importante entre el movimiento artístico, Miss Collier, formadora de grandes actores y actrices como Katherine Hepburn, de actores serios, actores de verdad, no como Marilyn, según ella misma. Tiempo antes, Capote había pedido a Collier que conociera a Monroe, pero esta se rehusó, para la maestra, la actriz era una tonta más de la industria. Persistente, Truman insistió y Collier terminó encantada con la figura de la rubia de Hollywood. Dijo ver muchas artistas dentro de ella, le comentó a Capote que había muchas personalidades dentro de Marilyn, lo que era terrible y fúnebre, porque tal vez, por el mismo motivo, nunca lograría hacer nada debido a sus tormentos. Pensó también que moriría joven, que algo trágico sucedería con ella.





Durante el funeral de la Señora Collier, Capote desea exhibir a Marilyn. Él está orgulloso de *tenerla*. Pero ella va disfrazada, y esto lo decepciona. Lo decepciona que ella no luzca linda y que no explote su propia figura de la gran Marilyn Monroe, pero, para ella, la gran Marilyn Monroe no existe, es otra persona.

Así, al contrario de Mary Sánchez, que tiene que involucrarse con ricos, Monroe va al muelle, su lugar preferido, a dar comida a las gaviotas, en calma, entre personas más humildes. Ella creía que aquel era su lugar, y no el de su posición como estrella.

De la dramaturgia actoral de Helena llama la atención que en ambos cuentos se crean dos mujeres que no se definen y no se reconocen en las funciones que les son impuestas. Mary limpia cuatro casas al día y cuida a su familia, vive bajo la presión del trabajo. Hace con mucho cuidado y cariño un servicio totalmente desvalorizado, sin prestigio y mal pagado. Marilyn, por otro lado, no se identifica con su estatus de mucho prestigio, de grandes riquezas; de hecho, cuando piensa en Hollywood, piensa en várices hinchadas, obligada a trabajar en incómodos zapatos de tacón.

Ahí reside el punto de encuentro entre Mary y Marilyn. Ambas luchan por lo que realmente quieren ser, y no por aquello que se les exige.

Por último, también está un tercer cuento, “Vueltas Nocturnas o Cómo practican la sexualidad los gemelos siameses”. En él, Truman Capote debe enviar una entrevista a un periódico, debe responder preguntas sobre sí mismo, pero tiene pereza de hacerlo, sólo quiere salir a la calle y enamorarse. Él mismo se pide “por favor, trabaja, eres un escritor profesional”, pero no se hace caso, quiere amor, o al menos sexo, se dice nuevamente a sí mismo: “si quieres, mastúrbate, pero quédate en casa y trabaja”.



Estos tres cuentos dialogan entre sí en un tono de tragicomedia, generado por la sensación desesperante para el ser humano de tener que salir al mundo para ganarse la vida, en contraposición con el sentimiento de hacer lo que de verdad se quiere ser.

Para poner fin a su travesía cubana, los artistas brasileños ofrecieron otras dos funciones en Camagüey, donde también recibieron fuertes aplausos y elogios por parte del público de la ciudad de los tinajones.

De esta forma, la Companhia do Latão, no nos deja más que vívidas impresiones artísticas y humanas, que nos hacen pensar, cuestionarnos e indagar en la escena y la realidad que nos circunda. Sérgio, Maria Lívia, Cau, Helena, Mary, Marilyn, Truman, Kiko y Carlos desprenden luminosidad. Muestran la eficacia de sus prácticas colaborativas y el fuerte compromiso con el teatro, el arte y su gente. Por eso, Cuba dice *muito obrigado* a la Companhia do Latão y los espera pronto con los brazos más abiertos que nunca. 🇨🇺



Experimento H(abana): viaje necesario junto a la Companhia do Latão



# El temple del instrumento. *Edipo Rey* en Montevideo



Tres directores y dramaturgos españoles de primera línea –Alfredo Sanzol, Miguel del Arco y Andrés Lima– fundaron un grupo llamado Teatro de la Ciudad y en la sala del Teatro de la Abadía pusieron en escena un proyecto basado en la tragedia griega. En Grecia nacieron la polis y el teatro occidental, así que se cerraba el círculo con la presentación de *Medea* con dirección de Andrés Lima, *Edipo Rey* con dirección de Sanzol y *Antígona* con dirección de Del Arco.<sup>1</sup>

Andrés Lima había conocido Montevideo a través de Mariana Percovich, con la cual compartió una residencia en el Royal Court Theatre de Londres. Allí hablaron de los proyectos de Percovich, quien muchas veces tocó en sus creaciones a los trágicos. Recordemos su versión de *Clitemnestra* de 2012 en Paullier y Guaná con Iván Solarich y Marisa Bentancur, su *Yocasta* de 2066 que viera la luz en el Espacio Cervantes con Elisa Contreras y Mariana Figueroa, o su *Medea del Olimar*, que en 2009 estrenara en un pub de la Ciudad Vieja con Berta Moreno como la protagonista. Andrés Lima viajó a Uruguay para pensar en una obra en común, pero por problemas de salud de la dramaturga, su colaboración quedó pendiente.

Una llamada telefónica de Gabriel Calderón invitándolo a unirse al ciclo 2023 de la Comedia “Nuevos Clásicos”, reactivó la posibilidad de la acción conjunta y a fines de 2022 Lima ya había aceptado ser parte de la temporada e inició contactos presenciales y virtuales con el elenco oficial con el fin de montar el *Edipo Rey* de Sófocles, pero basándose en la versión de Sanzol y agregando a la mezcla las implicancias de Séneca, el dramaturgo latino del siglo I que rescribiera varias de las obras griegas con la particular impronta del teatro romano que se asentaba en una visión más cruel y menos piadosa del mundo.

<sup>1</sup> <https://smoda.elpais.com/placeres/lima-del-arco-y-sanzol-revisitan-las-tragedias-griegas/>

» María Esther Burgueño

## ¿POR QUÉ EDIPO REY?

Cuando los docentes les explicamos a nuestros alumnos los pasos que el héroe trágico debe recorrer en la tragedia para cumplir con su destino, según la *Poética* de Aristóteles, solemos recurrir al ejemplo de Edipo porque es el que más perfectamente viaja desde su situación inicial de felicidad hasta la caída absoluta, a causa de la culpa de la que el héroe puede o no ser consciente.

Quizás es por esa perfección del modelo que Lima cree que Sófocles es el padre del teatro occidental y *Edipo* una historia tan nueva que es casi innecesario adaptarla. No sólo le parecen actuales las vicisitudes del héroe sino sus emociones, sus reacciones, su lenguaje que a Lima le parece similar al de las películas de Scorsese.

Pero debemos advertir la intención de huir del tópico psicoanalítico que traslada el nombre de Edipo a su mitema freudiano “complejo de”. Para Lima esto es una facilidad imperdonable y nos recuerda cómo Sófocles ya naturalizaba lo que Freud proclamaría en el siglo XX. Nos recuerda las palabras de Yocasta. “Son muchos los mortales que en sueños se han acostado con su madre, pero sólo aquellos que han sabido no darle importancia han vivido de manera feliz”.

El foco para el director debe estar puesto en el autococonocimiento. Así lo indica en el programa de mano, así lo subraya la puesta, así se anuncia con la figura de un ojo, dos ojos, todos los ojos rotos y ensangrentados por mirar en el abismo interior y descubrir que somos capaces de cosas terribles. O que no tenemos idea de quiénes somos allá en el fondo.

Un poema de Washington Benavidez –musicalizado por Eduardo Darnauchans– habla de ese asunto. Dice “Conocerse claro está que necesita su tiempo, con años que albañilean y años de derrumbamiento”.

Aquí está el punto que encuentra Lima para desarrollar su puesta. Desde el ciclo Labdácida sabemos que el



destino de sangre –alástor– de los griegos caerá sobre esta familia al menos por tres generaciones. Layo, padre de Edipo, ha violado la hospitalidad al abusar de Crísipo, el hijo de su protector en tiempos en que Layo estaba fuera de Tebas en el reino de Pélopes. El adolescente es raptado y conducido a Tebas donde morirá. Pélopes maldice a Layo dándoles el funesto destino de que si alguna vez concibe un hijo varón este lo matará. Ya en el trono de Tebas, Layo se casa con Yocasta e intenta evitar la procreación pues el Oráculo de Delfos le ha confirmado que de tener un hijo este sería su ruina pues mataría al padre y yacería con su madre. A pesar de haber alejado a la reina de su lecho, en una noche de embriaguez tiene sexo con ella y engendran a Edipo, quien hereda la funesta profecía. Con el fin de que no se cumpla, el recién nacido es enviado a morir a Corinto. Allí le conduce un pastor de Layo quien le atraviesa los talones para colgarlo de un árbol y dejarlo perecer. Un pastor de Corinto se entera del suceso y toma al pequeño de pie herido o hinchado (significado del nombre Edipo) y se lo entrega a los reyes de Corinto Pólipo y Mérope que eran estériles. Estos adoptan con entusiasmo al niño y le crían como príncipe heredero. Edipo, por supuesto, ignora su pasado y se cree hijo de los reyes del lugar. En la adolescencia oye rumores que cuestionan su origen y para saber de sí concurre, otro más, al Oráculo de Delfos que le confirma el vaticinio. Aterrado y perturbado intenta evitar la cercanía de quienes cree sus padres, por lo cual huye del lugar y se cruza en una intersección de tres caminos con un carruaje, en el cual viaja un hombre de aspecto regio con una pequeña escolta. Un incidente los enfrenta y Edipo, defendiéndose de un ataque, mata al pasajero insigne que no era otro que Layo, su padre. Lejos estaba Edipo de suponer que intentando huir de su destino, se había encontrado con él. Su ruta lo conduce a Tebas donde encuentra a la famosa esfinge que aterroriza a la población y que exige que se resuelva un enigma que plantea o matará al pueblo. Edipo la interroga, la derrota, y en premio recibe el trono de Tebas, vacante porque el rey ha muerto en el cruce de tres caminos y la mano de la Reina: Yocasta. Reina durante años, tiene cuatro hijos: Polinices, Eteocles, Antígona e Ismene y en lo que crea el apogeo de su dicha una peste se descarga sobre Tebas trayendo muerte e infertilidad al pueblo. Las gentes acuden

a su rey para que, como siempre ha hecho, los proteja. Edipo los recibe responsablemente y les dice que ya ha iniciado la investigación de las causas de la peste enviando a Creonte, su cuñado y hermano de Yocasta, a –¿adivina-mos?– consultar al Oráculo de Delfos.

### ¿PUEDE EL HOMBRE CONSTRUIR SU DESTINO?

Es exactamente en este punto que comienza la tragedia de Sófocles. Con un Rey urgido por el amor a su pueblo, dispuesto a hacerse cargo de lo que le suceda, activo y preocupado por dar con los culpables y a no perdonarlos así se encontrarán adentro de su palacio. No hay nepotismo ni concesiones en este gobernante. No hay excusas para que se evadan los culpables amparados.



Elenco de *Edipo Rey* en el saludo

El camino que ha emprendido lo llevará ver lo no sabido. A comprender que no ha visto quién es realmente nunca. A odiar la ceguera que lo apartó de la comprensión de su historia. Esta pasión ciega por la verdad es el verdadero “pathos” de Edipo. Describir a un monstruo que no es otro que él.

Lima dice que, por supuesto, los griegos sabían la historia y su culminación, pero no iban al teatro a ver *qué pasaba* sino *cómo*. Y la catarsis es el resultado de la compasión que da este asesino que se busca a sí mismo porque ha pecado. Pero claro, los dioses quedan en cuestión, así que Sófocles pone a sus personajes a cuestionar a los oráculos y sus veredictos. Otra vez Yocasta es la que pone en palabras el tema: “Así de claros fueron los oráculos en este caso, así de claros y así de falsos. Por eso te digo que

no les prestes atención. Cuando un dios quiere algo, él nos lo hace saber directamente. ¿Por qué tiene el hombre que vivir atormentado por las predicciones, si no somos más que un objeto del vaivén de la fortuna y no podemos hacer previsión de nada?”.

Marguerite Yourcenar en *Memorias de Adriano* habla de un tiempo en que los dioses antiguos ya habían caído y los dioses nuevos aún no habían llegado. Así que los hombres estaban solos, nos dice. Este es el momento de Edipo. Si los dioses no son confiables y sus sacerdotes pueden fallar en sus predicciones ¿cómo saber cuál es el camino certero? ¿Puede el hombre huir de la predestinación y construir su propio destino? Sófocles no responde. Sería absurdo que lo hiciera. Pero todos reconocemos ese momento existencial en que quisiéramos saber cómo actuar. Volviendo al poema de Benavidez: “Y de pronto se volaron la mujer, el vino, el fuego que sostenía las carnes: El temple del instrumento”. El poeta pide: “Desatame de este enredo”.

### COMO UN TORO EN LA ARENA

Otra canción de Darnauchans (“Cuando escucho una canción de Los Beatles”) dice “Para doblar la vida como un toro en la arena”.

La bellísima puesta de Andrés Lima en el Teatro Solís nos enfrenta a la planta escenográfica de Gustavo Petkoff, en cuyo punto focal de fondo se aprecia el pórtico con frontón del palacio de Edipo. Hacia adelante y reforzando la perspectiva penden siete prismas rectangulares que irán iluminándose o apagándose a lo largo de la obra. Sobre el pórtico del fondo, como un tótem tutelar una estilizada cabeza de toro que nos hace pensar en los diseños de las esculturas minoicas, preside la escena.

Para los griegos, el toro estaba fuertemente relacionado con el Toro de Creta: Teseo de Atenas tenía que capturar al antiguo toro sagrado de Maratón antes de enfrentarse al toro-hombre, el Minotauro (en griego “toro de Minos”), al que se imaginaba como un hombre con cabeza de toro en el centro del laberinto. Zeus adoptó papeles más antiguos y, en la forma de un toro que salía del mar, raptó a la noble fenicia Europa y la llevó, significativamente, a Creta. También hay rituales dionisiacos asociados a lo taurino, pero lo que une todo es que los toros indómitos simbolizan el desencadenamiento sin freno de la violencia.



En el arranque, el diálogo de Edipo con el Corifeo sobre la peste en Tebas es sustituido por unas líneas del Edipo de Séneca en las cuales el héroe ya se muestra preocupado, imbuido de una oscura premonición de no ser del todo inocente de lo que sucede en Tebas. Una percepción que hoy llamaríamos inconsciente de que su papel en la trama es denso. Así Fernando Vannet aparece en escena con un semblante crispado, atormentado, con los ojos enturbiados. La proyección de una cámara subjetiva bajo la mano experta de Miguel Grompone que enfoca y acerca a Edipo en sus monólogos, como una forma supletoria de conocer sus pensamientos, nos permite no perdernos detalle de su angustia. Las voces están microfoneadas, cosa extraña en las puestas de la Comedia, pero todo apunta a la intensidad. La tragedia estalla desde el paroxismo y resulta difícil percibir el camino ascendente de Edipo hacia la anagnórisis que será su ruina.

El trabajo de equipo, una de las premisas de Lima, es visible por la armonía de los rubros técnicos y la trama, pero además porque, aunque los roles principales (Yocasta es Roxana Blanco, Tiresias es Gabriel Hermano, Creonte es Mario Ferreira, la Sacerdotisa es Lucía Sommer, la mensajera de Corinto es Claudia Rossi, el pastor de Layo es Daniel Espino Lara) de algún modo todos son todo. En esto el vestuario de Johanna Bresque tiene responsabilidad central. Negros, grises, texturas rústicas, plumas unifican una escena iluminada por Martín Blanchet, quien recupera las variantes modernas del claroscuro barroco, como un poderoso Rembrandt. Una luz cenital apunta a veces al héroe, unas salpicaduras de luz roja tiñen la escena –tomada de Séneca– del sacrificio del toro (tremendo y estremecedor, rodeado de una especie de Ménades que describen el horror de un mundo invertido) donde los órganos no están donde deben y los fetos se engendran fuera de la matriz.

Llamo la atención sobre el ingreso de Tiresias a escena. El célebre adivino ciego por excelencia del mundo griego aparece con la cabeza gacha, hacia adelante, exactamente como un toro que embiste. Gabriel Hermano nos adelanta con el cuerpo el caudal de furor que desatará su revelación.

Otra presencia del color es una vestimenta roja que atraviesa el escenario en el suicidio de Yocasta. Otra vez la norma griega es violada. Las muertes ocurren en la tragedia

en el área de lo obscuro. Son mensajeros o tritagonistas los que las anuncian. Aquí no. Yocasta se cuelga en medio del escenario, ante los ojos espantados del espectador que ve subir su cuerpo torturado con la soga al cuello. En el sonido la mano de Silvia Uturbey pone su sello permitiéndonos oír rumores, *bocca chiusas*, calientan la atmósfera. Pero el espíritu grupal no se altera. Cuando Yocasta reza, desesperada, por su esposo e hijo no se oyen las palabras de Sófocles sino que prosternada en el centro ella pide “Que no sufra” y el resto del elenco masculla junto a ella, arracimado y moviente, oraciones de todas las liturgias que podamos imaginar y que, seguramente, cada actor escogió: desde el Padre Nuestro a una oración celta.

### EL NÚMERO MÁGICO

Así llama Lima al número quince. De hecho, el elenco está compuesto por quince personas en escena de una excelencia pareja. En una entrevista que le realizara José Miguel Onaindia al director en su programa *La conversación*,<sup>2</sup> Lima se muestra asombrado del hecho de que exista un elenco oficial de tal envergadura y calidad que en Europa no parece posible. El director cuenta su proceso con el grupo que se nutrió de instancias similares a las que el Teatro de la Ciudad realizó antes de la puesta de sus tragedias en España.<sup>3</sup>

Encontró un eco muy favorable en los actores, quienes a su vez encontraron provocativa y estimulante la propuesta de Andrés Lima.

La selección de los quince actores surgió de ese trabajo previo y permitió llegar al número que Lima asocia con Sófocles quien aumentó el número de personajes que usaba Esquilo de dos a tres, los cuales sumados al coro de doce coreutas resultaba en los quince que vemos. En la escenografía el número quince está anotado expresamente a través del palacio de fondo y de los dos conjuntos de siete prismas a cada lado que anotáramos antes. Sobre el escenario están las tarimas que como rústicos bancos o mesas permiten a los actores encontrar lugares

<sup>2</sup> <https://enperspectiva.uy/en-perspectiva-radio/la-conversacion/con-andres-lima-gran-figura-del-teatro-contemporaneo/>

<sup>3</sup> <https://www.teatroabadia.com/el-teatro-de-la-ciudad-arranca-en-el-teatro-de-la-abadia/>

de conversación. Ya que en este tema estamos anotemos que es en esta obra que aparecen los becados de la Comedia Nacional de este año. Recordemos que Gabriel Calderón reactivó las pasantías en la Comedia que estaban en desuso desde hace muchos años. También se dio la bienvenida a algunas de las nuevas incorporaciones que surgieron del concurso que el elenco oficial realizara para agregar nuevos integrantes a una plantilla que no se renovaba desde 2012.<sup>4</sup> La nómina completa de los nuevos integrantes está en la página de referencia, pero en escena ya vemos a Mané Pérez, Dulce Elina Marighetti, y a Joel Fazzi, quien el año anterior fue becario y en este ya integra el elenco principal. También están es escena dos de los nuevos becarios: Andrés Marsicano y Diego Lois.

En una entrevista con Nicolás Bistoletti,<sup>5</sup> Lima comenta: “Sófocles es el padre del teatro occidental y se coloca en la posición del personaje, no es un autor omnisciente, sino que toma el punto de vista del personaje: *el espectador debe quitar*

<sup>4</sup> <https://montevideo.gub.uy/noticias/cultura/la-comedia-nacional-amplia-su-elenco>

<sup>5</sup> <https://www.debate.com.uy/espectaculos/El-aclamado-director-Andres-Lima-presenta-Edipo-Rey-en-el-Teatro-Solis-20230610-0015.html>



El director con la actriz que interpreta a Yocasta

*un velo de niebla sobre la verdad.* (El subrayado es nuestro). Esta delegación de la “ciencia” de los acontecimientos en el espectador es el recurso al cual apunta el recurso central de la atmósfera: la niebla. Desde que empieza la obra se cierne sobre el palacio y los personajes espesa, viscosa. Los que no conocen el argumento de *Edipo Rey* (y son muchos) se debaten con los vaivenes de la trama tratando de resolver dónde está el criminal de esta obra que Umberto Eco llamó “la primera trama policial donde el detective coincide con el asesino”.

Un párrafo aparte para Fernando Vannet que tiene su primer gran protagónico, tan merecido. Siempre es un actor por quien apostar. Es carismático, versátil, tiene una voz hermosa y se planta firme en el escenario. No se equivocó Lima en su elección. A pesar de que, como señaláramos, el personaje empieza exasperado a lo Séneca, sostiene su crecimiento, se enfrenta con todos aquellos que cree que lo engañan, es capaz de debilitarse ante la sospecha de que yace con su madre, maneja la ambigüedad del vínculo mientras recurre a ella como hijo y la posee como esposo, y es capaz de hacerse cargo cuando descubre su hado fatal. Los ojos ensangrentados, como los del Toro en el sacrificio, se vuelven ciegos cuando finalmente ven, no piden piedad ni por un segundo. El elegante Creonte de Mario Ferreira, el telúrico matiz de Gabriel Hermano en su adivino detonador de la crisis, se encuentran con un antagonista feroz que es capaz de derribar los bancos como Jesús en el Templo ante los mercaderes, para buscar la verdad.

Cuando terminó la obra descubrí que Edipo ahora era nuevo para mí. Vi en él al gobernante que se hace cargo de los sucesos de la polis. Que no se justifica en sus antecesores ni persevera en la idea de la conspiración cuando esta ya no tiene sentido, que se pone de verdad al frente de la fila para cumplir cada una de las amenazas que prometió para el transgresor. El parlamento final de Daniel Espino Lara como el pastor de Layo provee un cierre diferente al de Sófocles y al de Séneca, advierte que nadie puede llamarse feliz hasta su último día. Y por eso es que debemos aprender de verdad a vivir el momento presente si nos es grato.

“Destino, ¿Dónde me has traído? Mi voz crea nubes en la tiniebla inevitable, envolvente, inescrutable, inflexible, tormentosa”. La voz de Edipo puede ser la de cualquiera de nosotros. Andrés Lima nos lo recuerda. ❧





## Habitación Macbeth: actuar el delirio para reconocernos

Cargada de su propio mito y de una ola de supersticiones que la distinguen en el catálogo shakespeariano, *Macbeth* sigue siendo una obra demandante, y terriblemente actual. Es la única de las tragedias de su autor de la cual existe constancia de su representación en El Globo, gracias a los apuntes que el físico y astrólogo Simon Forman dejó en su *Books of Plays*, registrando lo que vio en una función de abril de 1611, y no del año previo como por mucho tiempo se creyó. Una de las más breves creaciones del bardo para la escena, sigue teniendo parte de su fuerza justamente en su trama tan compacta, donde el mal va creciendo en gradaciones que parten de una profecía y terminan en la locura, mezclando, como en pocos ejemplos del repertorio de Shakespeare, una ilusión siniestra entre lo soñado y lo real, entre el delirio y la sinrazón, entre la ceguera que el poder desencadena y el destino entendido como un acertijo que el hombre (he ahí su error trágico) no puede entender a cabalidad, o entiende de manera torcida. Desde que las Tres Hermanas, las tres brujas dan inicio a la obra, todo eso sucede en una larga noche, en una suerte de pesadilla de sangre y ambición, en la cual el protagonista, embriagado por el augurio que le promete el trono, y su esposa, descienden, si no al infierno, sí a algo que se le parece mucho. Y que se nos parece, o que podemos reconocer, de un modo innegable también en el presente.

Las versiones de esta obra son innumerables. Orson Welles, Roman Polanski y Akira Kurosawa, entre otros grandes nombres del cine, han dado sus interpretaciones de esta tragedia, como antecedentes del filme que Denzel Washington y Frances McDormand protagonizaron bajo la guía de Joel Coen, como un sorprendente homenaje al cine expresionista alemán, en el 2021. En Cuba, donde la gran directora Berta Martínez estrenó en 1984 una compleja puesta de imágenes inolvidables, el montaje más reciente ha sido *Reportaje Macbeth*, dirigido por Raúl Martín con Teatro de la Luna, poco antes de que la pandemia nos llevara a un confinamiento del cual nadie escapó. Y en la cual el teatro tuvo, como en los tiempos de grandes crisis y enfermedades, que reinventarse para sobrevivir.

De ese tiempo, como demuestran ahora estadísticas y otras señales, acaso no haya aprendido mucho la humanidad. Pero sirvió para imponernos un repaso duro de lo que somos, en esta era de tecnología y utopías en desgracia, y donde la imaginación, el anhelo de leer la vida de otro modo, parece ahogarse cada vez más bajo la ola oscura de pandemias tan graves o peores como la que aparentemente ya culminó. Y desde ese momento angustioso, el actor y pedagogo argentino Pompeyo Audivert extrajo su propia reapropiación de la tragedia estrenada en 1606, que opera todavía como un espejo múltiple. Del texto de Shakespeare, de ese instante de desasosiego, de su oficio

Fotos: Sonia Almaguer





como actor, y de la fe en el teatro entendida no sólo como lucimiento, sino como un síntoma de alerta hacia los espectadores y la naturaleza de lo que somos o no capaces de amar, entender y salvar.

No es la primera vez que Pompeyo Audivert deja su huella en Cuba. En el año 2005, organizado por la Dirección de Teatro de Casa de las Américas, había impartido en La Habana su taller “Hacia una estrategia escénica de la improvisación (el automatismo y la discontinuidad en los procedimientos asociativos del actor)”. El discípulo de Lorenzo Quinteros, Ricardo Bartís y Alejandra Boero ya para ese momento había integrado el elenco de notables espectáculos, interviniendo además en proyectos televisivos y cinematográficos, y dirigía el Estudio Teatral El Cuervo, en Buenos Aires. En el taller que impartió esta vez, se concentró en lo que ha llamado “el piedrazo en el espejo”, un nuevo punto de abordaje sobre el trabajo del actor y la creación de una realidad propia, que discute y celebra a la máscara, que discute formas de producción que anulen la capacidad creativa del intérprete, al tiempo que lo expongan como un hecho creativo donde deben probarse no sólo sus recursos y su técnica, sino también en cierto modo su propia biografía, la manera en la cual el actor ha acumulado saber, oficio e intuición para poder ser, en sí mismo, un acontecimiento teatral interesante.

Con *Macbeth*, a través de los personajes y los parlamentos de esta tragedia, regresó Audivert a Cuba, en este indudable *tour de force* en que él, acompañado por un ejecutante de música en vivo (Claudio Peña, creador también de la banda sonora de la puesta) y que estrenó en el 2021, asume todo lo que hemos discutido sobre esa pieza

fundamental, para re-vivirla con él a través de su cuerpo, su emoción, su cultura, en tanto nuevo desafío.

Cualquier lector o espectador de *Macbeth* reconoce la dificultad de su entramado, la alta exigencia interpretativa que la tragedia conlleva, la mezcla alucinante de realidades y surrealidades que el texto impone a quien lo encarna o lo siga desde el lunetario. Es una de las obras más estudiadas de Shakespeare, una de las que Freud tuvo como objeto de análisis, para desmenuzar en ella arquetipos y obsesiones que el ser humano combate desde tiempos muy remotos.

*Macbeth* es la ambición pero también es el hombre capaz de dialogar con fantasmas y espectros, es el perpetrador de un magnicidio pero también el rey al que acosarán los espectros de sus víctimas. Y en cierto modo, es él mismo un intérprete de su caída, que ve cuchillos en el aire, que oye ecos y presagios que lo engatusan, y que a manera de acertijos se burlan de la soberbia que la corona que él ha obtenido mediante el crimen hace crecer como un acantilado del cual acabará despeñándose. Azuzado por Lady Macbeth, se transforma en el tirano de esa larga noche escocesa. Ambos acabarán ahogados por la sangre que derraman, pero como indica este espectáculo, se trata de un argumento que se repetirá infinitamente, porque la máscara no deja de producir monstruos, ni de revelarnos de qué manera somos lo que alguien (Shakespeare, Beckett, Müller, o quién sabe) ya imaginó para identificarnos.

*Habitación Macbeth* no existiría sin el largo e intenso trabajo previo que era ya la carrera de su actor y director. La pandemia cerró los teatros, y obligó a quienes se ganan la vida sobre la escena, a procurar otras alternativas de

sobrevivencia. Pero el teatro, ya se ha dicho también, es un arte de sobrevivencia, una forma de vivir que se niega al descanso o a la desaparición. Y de ahí provino una corriente de dramaturgia y teatro, donde hubo ideas afortunadas y otras muy efímeras, que mediante la pantalla de equipos electrónicos, mantuvo al público en contacto con nuevas formas de representación. En ese periodo, nace esta pieza. La obra original ha sido revisada a fondo, sus textos se han mezclado con los de poetas y autores que Audivert admira (Borges, ese gran lector de Shakespeare, es aquí una referencia clave), y de una reestructuración de la trama a la que atraviesan esas otras textualidades, nace *Habitación Macbeth*. Un escenario desnudo, la luz como único apoyo, un cellista a un costado de la escena. Y un actor, que a su vez es también actriz, brujas, guerreros, asesino, cómplice, y más que Macbeth, acaba siendo una manera de interpretar, de releer el texto tan resabido, dentro de ese círculo de luz que viene siendo el propio intérprete. *Habitación Macbeth* es una representación actual de la idea que hemos tenido de Macbeth, desde la tradición, su mito y sus riesgos, que transcurre, si se quiere, en la mente de ese actor que imagina ser todos esos personajes.

La pandemia nos llevó a una percepción de estar en un borde apocalíptico de la civilización, nos redujo a la casa. En esta versión para un solo actor, la palabra “habitación” refiere al cuerpo habitación, al actor encerrado en un cuerpo teatral, habitado por una obra, llevando la actuación a una situación extrema, a un punto de vértigo y deslinde...

Así apunta en las notas al programa Pompeyo Audivert. La lucidez de su proyecto se ratifica en la perspectiva





desde la cual se propone algo tan difícil, en este caso la de este bufón al que alude Macbeth en uno de sus parlamentos más llevados y traídos, que se localiza en la quinta escena del acto final. Citado por otros poetas, narradores, investigadores, ese momento ha devenido Aleph por derecho propio de tantas otras interpretaciones posibles: “La vida es sólo una sombra que pasa, un pobre cómico, que se pavonea y agita y agita durante su hora sobre la escena, y después no es oído más; es un cuento narrado por un idiota, lleno de sonido y furia, que no significa nada”. La idea, parafraseada, parodiada, discutida en innumerables traducciones, es el punto de impulso de este espectáculo, que la dilata durante los ochenticinco minutos que dura la representación.

Audivert es, entonces, ese bufón, ese comediante que tiene que seguir actuando para entenderse vivo, a la sombra de los grandes personajes del drama que interpreta. Se vale de ese personaje para entrar a escena una silla, el marco de un espejo o una ventana, los pocos elementos que en momentos de rápido oscuro van completando el margen visual de la propuesta. Pero el eje en verdad es su tránsito, la limpieza del desempeño que le permite fluir a través de la galería de caracteres y psicologías, sin fallar en la transición ni en los enlaces que sobre la misma pauta le posibilitan asumir tantas máscaras. De ahí que *Habitación Macbeth* se multiplique en distintas aristas de lo meta-teatral, y se presente como una experiencia en la que la narrativa del original se bifurca en numerosos senderos, en voces y gestos que el cuerpo único en escena emplea como proyecciones de esa máscara (el actor, rapado, con el rostro blanco, Nosferatu/vampiro que sale de la noche del drama y del foso del teatro para alimentarse de los ojos que acuden a la representación), para girar una y tantas veces sobre lo resabido, y deslumbrarnos desde un oficio riguroso, y un manejo cabal de intenciones, silencios, subtextos. La carga verbal se corporiza en ese quehacer, en una faena puntual que encadena y al mismo tiempo separa esos recursos, para que no haya confusión ni pérdida. Si bien considero que el trabajo dramaturgico



hubiese podido sintetizar más el texto, sobre todo en lo que aquí cubre el desde el tercer y el cuarto acto, ello no lastima la impresión final, cuando el actor cae al suelo, desplomado, como si la carga de todos esos demonios y personajes lo hubiera al fin hundido, y entendemos que otra vez hemos visto *Macbeth*, pero acaso como nunca antes lo hubiésemos imaginado.

Al tiempo que representa, el actor/director analiza y desmonta la trama. Interviene sobre ella con las citas elegidas, nos hace conscientes de esta relectura inteligente, que existe sobre su piel y a través de su saber sobre las tablas. El dibujo preciso del protagonista y su esposa no lo es menos cuando incorpora a las tres brujas, o al resto del *dramatis personae* que en su versión vuelven a mostrarse como víctimas de ese trance, de ese estado de ánimo cercano al delirio que aún emana de las páginas de Shakespeare. Hacia el final, cuando ya la soledad de Macbeth es rotunda, sólo puede hablar con ese *cellista* que, desde su extremo, trata de explicarle cómo se cumplió el terrible

vaticinio y cómo, a través de alegorías que parecían acertijos impalpables, se ha concretado lo que las Tres Hermanas ocultaban tras sus augurios. Esa recurrencia al delirio evita un acento realista innecesario, juega con anacronismos y referentes a las dictaduras y horrores de la política, sin hacer de ello un subrayado que no se alimente más que de lo enunciado por el autor británico. Metáfora sobre esas alegorías ya mencionadas, *Habitación Macbeth* es además el reflejo de un trabajo de análisis comprometido con los estudios sobre la psiquis humana, una aproximación desde el psicoanálisis que lejos de abrumar a los espectadores, recontextualiza en el horror cotidiano los peores excesos del infame regicida.

El resultado integral es el de una puesta en escena donde la habitación que el título alude no es otra cosa que la mente del actor, en cierto modo dueño y víctima de la fábula que representa *ad infinitum*, dominando con precisión, a manera de una partitura musical, cada tono de voz, cada entonación; al tiempo que prisionero de ese círculo

donde el teatro, los personajes, la realidad y la vida se confunden en una atmósfera agobiante. Actor entrenado a fondo, hombre con lecturas y capacidad para revertirlas en su ejercicio escénico, creador de su propio método, Audivert muestra todo ello a lo largo de la puesta, ante el espejo que es el reto que él mismo se impone, porque cubrir todo lo que se ha propuesto es sin dudas agotador, exigente, y algo que logra vencer movilizándolo cuanto hasta hoy ha aprehendido ante ese otro espejo que es el lunetario. Espectáculo de oficio, que se redondea sobre sí, cruza sobre peligros y tentaciones que el desempeño actoral, como un eje que es también lo que se propone desde la dirección y concepción del montaje, sobrepasa hasta llegar a la última imagen, como un recorrido que repasa acaso no sólo la trama del texto de Shakespeare, sino la vida toda de su intérprete: el actor, el ser humano que es hoy, y ahora, tras la pandemia y tantas otras ganancias y pérdidas, Pompeyo Audivert.

“Lo vivido siempre corre el albur de incurrir en lo pintoresco; *Macbeth* está muy lejos de ese peligro. La obra es la más intensa que la literatura puede ofrecernos y esa intensidad no decae”, proclamó Borges alguna vez. No decae porque el mal pervive entre nosotros, y también porque de su teatralidad visceral seguimos recibiendo lecciones. Si como también dijo el autor de *Ficciones*, “todos los lectores de Shakespeare, son Shakespeare”, todos aquellos que lo interpretan, que logran revivirlo en escena desde la vibración que sus obras demandan y con ello lo mantienen ante nuestros ojos como un espejo demolidor de lo hermoso y lo feo que fuimos, somos y seremos, vale también creer que todos esos intérpretes, digo, son también Shakespeare. *Habitación Macbeth* nos ha devuelto la emoción, el desasosiego, el rigor y lucidez con la cual debe el arte entrar a la locura, para salir de ella, a la hora final de los aplausos, como quien ha entregado en ese viaje no solo sangre y sudor, no sólo grito y pensamiento, sino además la voluntad de recomenzar todo de nuevo: ese rito que sobre la escena nos desmascara en pos de la verdad. ❦



» Vivian Martínez Tabares



## De (des)arraigos, arte y política: Cruces teatrales entre Chile y Costa Rica

Es un auténtico privilegio acceder a este libro,<sup>1</sup> fascinante aventura del conocimiento escrita a cuatro manos, “con rigor y compromiso”,<sup>2</sup> como resultado de la labor de dos investigadoras-creadoras latinoamericanas convencidas del valor de la memoria. Aparte de ser una amplia compilación a partir de los recuerdos de un coro de voces que permite una reveladora reconstrucción de contextos, *Teatristas entre Chile y Costa Rica en la década de los setenta. (Des)arraigos, arte y política*, construye un “espacio abierto al diálogo cómplice”, como afirma el prologuista Cristián Opazo, quien argumenta que la trama discursiva es resultado del régimen de hospitalidad –y de fraterna complicidad, añadido– “de quienes han desembocado en el teatro desde el ejercicio de la traducción”, a la vez que un acto de afirmación de la memoria fidelísimo para “recuperar la voz de *los que van quedando en el camino*”.<sup>3</sup>

Las autoras salvan del olvido y reviven circunstancias personales y colectivas singulares y comunes, entrañables historias de vida y experiencias culturales y artísticas que trazan otra mirada a la historia escénica reciente, a partir del viaje emprendido por numerosos teatristas chilenos hacia Costa Rica, a raíz del golpe fascista de 1973 y la represión que desatará. Los testimonios alcanzan, más allá de lo personal, facetas de la historia social, política y económica, y abundan en procesos de resonancia latinoamericana.

<sup>1</sup> Anabelle Contreras Castro y María Soledad Lagos Rivera: *Teatristas entre Chile y Costa Rica en la década de los setenta. (Des)arraigos, arte y política*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2022, 218 pp.

<sup>2</sup> Así reza en la dedicatoria de María Soledad Lagos para mí “y para la entrañable gente de la Casa de las Américas” donde, para nuestro orgullo, las autoras se conocieron al coincidir como miembros del jurado del Premio literario –Soledad en Teatro; Anabelle en Estudios sobre la mujer–, en 2014.

<sup>3</sup> El subrayado es mío para explicitar el juego de memoria propuesto con el título del texto teatral homónimo de Isidora Aguirre, ganador de una mención en el Premio Casa de las Américas 1967 y que tuvo su primera publicación en esta revista. Ver *Conjunto* n. 8, [1969], pp. 61-98.

Ambas autoras comparten formaciones comunes con estudios superiores de Filosofía en Alemania, aunque nunca se encontraron allí –una en Ausburgo y la otra en Berlín–, y se han dedicado a la traducción de textos y a la investigación. María Soledad Lagos Rivera es chilena, estudió traducción inglés-alemán y se hizo Máster en Artes en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha ejercido el dramaturgismo con numerosos grupos y artistas y ha conformado su propia dramaturgia, con piezas estrenadas y publicadas.<sup>4</sup> Ha sido docente universitaria, ha impartido numerosos talleres y cofundó, con Javier Ibacache, la Escuela de Espectadores en su país. Trabaja en especial con jóvenes artistas y con comunidades de mujeres. Anabelle Contreras Castro es costarricense, se ha desempeñado como docente en la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional y en la Escuela de Teatro de la Universidad de Costa Rica, de la cual es profesora en la Escuela de Filosofía. Ha realizado trabajos dramaturgicos para el grupo Abya Yala y, como estudiosa del performance, fue miembro de la mesa directiva del Instituto Hemisférico de Performance y Política. Dedicada también a la escritura, luego de publicar *Soralla de Persia. Medios, mediums y modernización cultural en Costa Rica (1950-1970)*, recién terminó su primera novela.

Durante una corta visita de Anabelle a Santiago de Chile, casi por casualidad las colegas descubrieron referentes comunes de sus respectivas formaciones teatrales, relacionadas con la presencia en San José de artistas del teatro chileno exiliados. Las resonancias que el cruce tenía para cada una las llevó a entrevistar juntas a Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, vistos como la punta de un iceberg que no tardaría en descubrirse. El encuentro tuvo una segunda parte y los recuerdos apasionados, llenos de emoción y nostalgia de la pareja, entre los que aparecía a menudo la figura de Víctor Jara, gran amigo y compañero de teatro de ambos, fueron el detonante para el libro, ampliado al diálogo con muchos otros artistas

<sup>4</sup> Su obra *Algodón color sandía* aparece en *Conjunto* n. 196, jul.-sept. 2020, pp. 43-49.

de la escena que habían seguido el mismo trayecto. Cada una desde su país, en solitario, y juntas cuando se daba la oportunidad,<sup>5</sup> siguieron pistas y les dieron seguimiento en relevo fecundo. Cada entrevista les confirmaba que tenían delante un tema de interés que las ponía en deuda con una labor de ordenamiento y difusión para preservarlo del olvido y ponerlo al alcance de otros.

Dos años de trabajo, gracias a fondos de financiamiento gestionados a través de Proartes, al apoyo de los entrevistados y del Proyecto FONDECYT Comunidades, dieron como resultado una primera versión de libro, llamado *Recuerdos de Bélgica. La influencia chilena en el teatro costarricense de los setenta* y que llegó a diagramarse en formato digital. Pero como la necesidad contribuye a alimentar la inventiva, la imposibilidad de publicarlo en papel hizo que la obra siguiera madurando y creciendo hasta llegar a convertirse en el valioso volumen que comentamos.

Las voces reflexivas de las autoras son guías inestimables en el tránsito hacia los testimonios que, como piezas valiosas de un gran mosaico, configuran un proceso de reajuste profesional que, nacido por la fuerza y ante la incerteza de retorno, permitió a muchos artistas chilenos continuar ejerciendo su oficio y dejar una importante huella profesional, de disciplina, dominio de la profesión y rigor para los artistas del país receptor, en una fase

<sup>5</sup> “El presente material hubiera sido completamente diferente si mi colega [...] no hubiera viajado a Chile y si yo no hubiese llegado a Costa Rica. Encontrarnos cada una de manera presencial con los testimonios de las personas que nos entregaron parte de su experiencia vital, luego de haber estado todas ellas en contacto directo con seres cuyo peso artístico y humano es invaluable e innegable, no sólo modificó nuestra forma de abordar el trabajo de investigación, sino que nos fue dando pistas acerca de la necesidad de trabajar apelando a la sensación de lo que cada una miraba desde un lado determinado del espejo, haciéndose cada una cargo de su propia óptica, para permitir que afloraran las diferencias culturales, pero también las similitudes...” Ver María Soledad Lagos: “Tránsitos, recorridos, migraciones”, Anabelle Contreras Castro y María Soledad Lagos Rivera: Ob. cit., p. 40.



de desarrollo distinta, con grupos pero sin escuela, en un clima cultural que atravesaba una coyuntura política progresista, con consecuencias particularmente favorables para el teatro.<sup>6</sup>

Así, en siete excelentes ensayos, ellas nos ubican en los contextos políticos, socioculturales y artísticos de cada país, y se adentran en el trayecto de cruce cultural, para cederles la voz a quienes deciden darles el verdadero protagonismo, al final incorporar un conjunto de imágenes y cerrar con el texto de Lagos con el que incorpora importantes hechos posteriores al bombardeo al Palacio de la Moneda, y un lúcido razonamiento, en el que cuestiona el carácter democrático del sistema de gobierno que siguió a la dictadura.

El libro está estructurado en cuatro secciones que garantizan una dramaturgia progresiva y expectante: “Primera parte: Reflexiones” (de las investigadoras sobre el proceso, presentación de los contenidos y agudos análisis de la complejidad de cada ámbito); “Bisagra”, inmersión retrospectiva en un espacio físico singular de memoria y cruce insoslayable para la saga, La Copucha, vista desde diversas miradas; “Segunda Parte: Abanico de recuerdos”, en el que cristaliza el corazón del libro, con entrevistas a diecisiete teatristas de Chile y Costa Rica, y “Cierre”, con el texto referido, “Exilios. Territorios de nuevos conocimientos y experimentación de antiguas fragilidades”, de María Soledad Lagos.

En vaivén geográfico y posicional, la sucesión de entrevistas incluye “recuerdos” de varios protagonistas o testigos

<sup>6</sup> La utopía de un proyecto de país socialdemócrata, vigente entre los 60 y los 80, la nada común existencia de un Ministerio de Cultura creado en 1971 y de un ministro amante de las artes escénicas que creó la Compañía Nacional de Teatro; la expansión urbana y el diseño de políticas culturales encaminadas a “popularizar la cultura y llevarla a todos los rincones del país”, vista la producción artística como un instrumento al servicio de los propósitos del Estado. Ver el primer segmento de Anabelle Contreras “De lo que se lleva al exilio y de lo que resulta cuando se abren las maletas”, Anabelle Contreras Castro y María Soledad Lagos Rivera: Ob. cit., p. 43-54.

que revelan las diversas caras del exilio o su reflejo en quienes fueron sus compañeros o discípulos: la poeta y dramaturga costarricense Ana Istarú; Silvio Meier, director de escena del Teatro Nacional chileno; el actor chileno de teatro y cine y músico Patricio (Pato) Arenas, militante del MIR y primer actor exiliado a Costa Rica, que sigue viviendo y trabajando allí; el antropólogo Marcelo Gaete Astica, hijo de Marcelo Gaete y Sara Astica, dos grandes artistas chilenos; el abogado, actor, animador y conductor de televisión costarricense Gustavo Rojas; el actor chileno y locutor Rodrigo Durán Bunster, hijo de Carmen Bunster, otra de las grandes figuras, y hoy residente en Costa Rica; la actriz costarricense Xinia Rubie, amiga de Carmen Bunster; la directora y actriz tica Roxana Ávila Harper, cofundadora del grupo Abya Yala y profesora de la Universidad de Costa Rica; Álvaro Marengo, actor costarricense de teatro y cine y quien fuera embajador de su país en Chile, y la singular pareja de la escena chilena, Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, fundadores del Teatro del Ángel que llevaron de Chile a Costa Rica y, para muchos, proverbiales modelos de rigor profesional, disciplina y simpatía.<sup>7</sup> Se incorporan también “conversaciones” con otros teatristas chilenos no exiliados por elección o más jóvenes, en las que predomina la distancia crítica y analítica: del crítico teatral de mayor trayectoria en Chile y también profesor Agustín Letelier, el profesor e investigador chileno Cristián Opazo<sup>8</sup> y el crítico, investigador y formador de audiencias chileno Javier Ibacache. También ofrecen testimonios la actriz teatral, de cine y televisión Catalina Saavedra, de Costa Rica; Rodrigo Bazaes, diseñador teatral y director de arte, de Chile; la actriz chilena de larga trayectoria Diana Sanz.

A los artistas se suman con sus propias evocaciones, Elizabeth Uteau, principal impulsora de La Copucha

<sup>7</sup> Ver María Soledad Lagos: “Recordando a dos grandes”, *Conjunto* nn. 194-195, ene.-jun. 2020, pp. 12-14.

<sup>8</sup> Es fascinante su lectura desacralizadora, desde el presente, que aventura vínculos entre las proyecciones políticas y las inquietudes estéticas de las disidencias sexuales.

—antes El Rincón Chileno— junto con su marido, Norman Voullième, ya fallecido, y las hijas de ambos Soulange y Nadine. Elizabeth y Norman —ella, ama de casa; él médico y ex funcionario nacional de salud durante el gobierno de la Unidad Popular, socialista y masón, que sólo había encontrado trabajo en San José como profesor universitario—, padres de cinco hijos, crearon un local de comidas y bebidas que fue para ellos un azaroso espacio de sobrevivencia material, pero además, durante casi diez años, un sitio de encuentro y sobrevivencia espiritual en el que confluían “artistas, exiliados procedentes de países bajo dictadura, intelectuales, guerrilleros, músicos, diplomáticos, militantes de partidos y organizaciones de izquierda, amantes de la cocina chilena, espías”.<sup>9</sup> Copucha es, en lenguaje chileno, un chisme; de ahí la importancia del ámbito de tertulias y transmisión de información que fue este sitio, convertido por ello en un espacio insoslayable en esta investigación.

Una gran virtud del libro es que las entrevistas conservan los modos de habla e ilación de ideas, la sintaxis y el vocabulario de cada testimoniante, y así ponen en contraste apreciaciones distintas de varios fenómenos —la naturaleza del contexto teatral que encontraron y sus aportaciones, los méritos de determinadas formas teatrales que practicaron, en el campo teatral, entre otras—, lo que revela la complejidad de las experiencias de exilio vividas por los implicados y las contradicciones subyacentes de algunos puntos de vista entre ellos mismos y quienes les acompañaron. También, sacan a la luz anécdotas en las que están involucrados artistas, creaciones teatrales y políticos, con la mención de más de ciento veinte nombres propios que, como referentes complementarios de las sagas propias o ajenas, ayudan a configurar un panorama artístico, teatral, humano, emocional y político de significativa relevancia en Chile antes, durante y después de

<sup>9</sup> Anabelle Contreras Castro: “El lugar de reunión después del teatro”, Anabelle Contreras Castro y María Soledad Lagos Rivera: Ob. cit., p. 50.

la dictadura, y en Costa Rica durante los años de exilio, referidos a locales y a visitantes.

Es notoria la capacidad de adaptación desplegada por los exiliados y la entrega consciente al oficio frente a una realidad teatral diferente en la que encontraron la posibilidad de hacer, su voluntad de integrarse naturalmente con los artistas locales en pos de un interés común, y la solidaridad gremial y humana que se activó por encima de las filiaciones políticas.

También, el libro recoge reflexiones y reacciones de los convocados frente al devenir de la realidad política chilena, con un complejo diapasón de criterios frente a la posibilidad de retorno, cuando muchos decidieron no restablecerse en su país de origen al encontrar uno muy distinto del que habían dejado: caída la dictadura, pero no el sistema implantado por ella, con la economía dolarizada, signado por la preponderancia de lo material y el debilitamiento del apoyo y acceso a la cultura y al teatro, además de rota la continuidad de un tipo de dinámica teatral, junto con la de los sentimientos y prácticas solidarias que habían dejado, remplazados por otros en los que primaba la competencia.

Es curioso que mucho de lo cuentan los entrevistados y se sistematiza del conjunto de recuerdos e ideas en sagas, carreras y trayectorias de vida, era hasta ahora desconocido por buena parte de artistas y estudiosos de la historia del teatro chileno actual y por sus espectadores, como afirma sin ambages el gran crítico teatral Agustín Letelier. De ahí otro inestimable valor de este empeño, que permite a los jóvenes artistas chilenos inmersos en una práctica *otra*, una revisión de la historia precedente de su país y del teatro, y que también puede dar lugar a otras investigaciones derivadas de alguna de sus líneas de búsqueda.

Modélico en su articulación de saberes es este formidable ejercicio investigativo, que resulta de la orgánica combinación de diversas disciplinas: historia, teatrología, sociología, análisis político, y pulso vital de pasiones, dolores y aspiraciones humanas y artísticas. ❧



# ÚLTIMAS PUBLICACIONES RECIBIDAS



Teatro Nacional Chileno. 80 años de un viaje. 1941-2021, Universidad de Chile, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones – Centro de Investigación y Patrimonio (CIP) del Teatro Nacional Chileno – Ediciones Archivo Central Andrés Bello, Santiago de Chile, 2022, 294 pp.

Esta es una hermosa edición de gran formato, tapa dura y rica visualidad, que abren las palabras del Rector de la Universidad de Chile, D. Ennio Vivaldi Véjar:

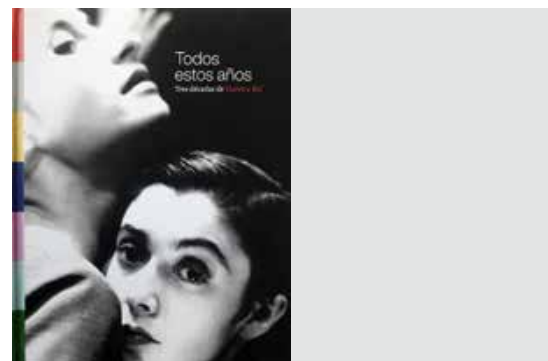
“Para entender la magnitud del Teatro Nacional Chileno, es imprescindible remontarse al origen mismo de su historia: cuando nació de la mano de jóvenes estudiantes y egresados de la Universidad de Chile, quienes fundaron el Teatro Experimental en 1941. Eran estudiantes de Pedagogía y Derecho que prácticamente no tenían formación actuarial y que empezaron a ensayar movidos por instinto y convicción. Sus nombres –Pedro de la Barra, Agustín Siré, Bélgica Castro, Domingo Tessier y María Maluenda, entre otros– quedaron escritos en la historia de la institución”.

Por su parte, Cristian Keim, director del Teatro Nacional Chileno, reflexiona sobre cómo la institución ha tenido que operar en contextos muy complejos y hasta adversos a la naturaleza cultural y educativa de su vocación”, pero sus miembros han logrado sostener el amor a las tablas, con fructíferos resultados.

El copioso material está periodizado en cuatro segmentos desde el surgimiento del Teatro

Experimental en 1941, en secuencia cronológica, a cargo de los analistas Daniela Cápona –“De la Juventud a la Madurez (1954-1973)”–; Mauricio Barría Jara –“Del DETUCH al TNCH 1973-1989”–; Tomás Henríquez –“Teatro Nacional Chileno TNCH”–, lo que se completa con un análisis de la realización material de las obras, a cargo de Valentina San Juan. El recorrido por las etapas, interrupciones y estrenos en estrecha relación con los contextos históricos, incluido el de la dictadura, incluye no sólo fichas artísticas de las puestas en escena del repertorio e imágenes elocuentes de sus discursos visuales, sino facsimilares de programas de mano y de documentos oficiales relacionados con el ejercicio de la política cultural de incidencia para esta institución y sus miembros.

En portada, una imagen del montaje de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, de 1952, traducida, adaptada y dirigida por Pedro Orthous, corona el empeño colectivo que es este volumen.



Todos estos años. Tres décadas de Teatro a Mil, Fundación Teatro a Mil – Escondida / BHP, Santiago de Chile, 2022, 256 pp.

Dedicada a Andrés Pérez –y la primera parte del título reproduce el de un montaje suyo que se presentara en poblaciones marginales de su ciudad, Santiago–, esta edición emprende un recuento abarcador de la historia de un evento

que se califica por su directora, Carmen Romero, en las palabras de presentación, como “una leyenda urbana”.

El volumen está ordenado en siete segmentos, los cuales transcurren acompañados por más de trescientas fotografías que dan colores y formas en profusión a la historia recogida. Se titulan: De la Estación Mapocho al mundo: cómo nació el Festival Teatro a Mil; El ir y venir del teatro: el legado del Festival; La década del 2000 y el fenómeno de lo masivo; Sin fronteras: la internacionalización del teatro chileno; Santiago no es Chile: un teatro de Norte a Sur; El teatro y más allá: creando comunidades, y Pensando el futuro, reflexionando sobre el presente.

La relatoría es extensa e intensa. Nombres como Alfredo Castro y el Teatro de la Memoria, Mauricio Celedón y el Teatro del Silencio, el trío de La Troppa: Lorca, Zagal y Pizarro, Andrés Pérez y El Gran Circo Teatro, Delfina Guzmán, ICTUS y Nissim Sharim, Raúl Ruiz, Ramón Griffiero y el Teatro Fin de Siglo, Guillermo Calderón, Lemi Ponifasio, el Teatro Container, Lastesis se cruzan con los del Tanztheater Wuppertal, Royal de Luxe, Fura dels Baus, Peter Brook, Thomas Ostermeier, Rimini Protokoll, Antônio Araújo, Robert Lepage, Miguel Rubio, Sacha Waltz, Claudio Valdés Kuri, Bob Wilson, Gabriel Calderón, Daniel Veronese, Jan Fabre y Lola Arias, entre muchos más.

Se referencian también ciclos dedicados al bicentenario del teatro chileno, las voces del pueblo mapuche, representadas por diversos artistas, las acciones en la calle y en comunas populares, la llegada al Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM, la selección en las regiones, la evolución hacia las coproducciones nacionales e internacionales, las residencias en NAVE, el espacio Platea dirigido a programadores y productores, el Lab y la incursión en lo digital.

Ambicioso en alcance, este libro es un espejo de lo que ha sido el evento en sus tres primeras décadas.



VV.AA.: ¿Qué hay al otro lado del charco? [Colección Teatro infantil y juvenil], Ediciones Antígona, Madrid, 2023, 318 pp.

Bajo el cuidado editorial y la selección de la investigadora y pedagoga teatral chilena Lucía Rojas, el presente volumen reúne diez textos dramáticos para la infancia y la juventud escritos por mujeres de Chile y España: Gracia Morales, Daniela Contreras Bocic, Ruth Vilar, Claudia Cordero Herrera, Itziar Pascual, Lucía de la Maza Cabrera, María Jesús Bajo Martínez, Beatriz Díaz Reyes, Carolina Jara Montecinos y Nieves Rodríguez Rodríguez. *¿Qué hay al otro lado del charco?* nace del interés por reflexionar y poner en escena temáticas cercanas a la realidad de niños, niñas y jóvenes para preservar las memorias de cada territorio.

Ante este propósito, Lucía Rojas se percató de “la escasez de obras publicadas y de difícil acceso en las librerías y bibliotecas”, lo cual la obligó a “crear adaptaciones de cuentos o trabajar con obras de dramaturgia extranjera, la mayoría destinadas a un público adulto”. Por ello, le propuso a diez dramaturgas (cinco chilenas y cinco españolas) crear textos dramáticos enfocados en este segmento del público en torno al ámbito social. “Este trabajo pretende acercar al público infantil y juvenil al teatro, a través de la lectura, la apreciación de los textos y su representación”, afirma la gestora del volumen en el prólogo.



Aparecen textos como el de la también poeta granadina Gracia Morales, titulado *El vuelo de los estorninos (o por qué mueren los pájaros)*. Luego de brindar sugerencias para futuros montajes, Morales muestra la reacción de un grupo de alum@s quienes, ante la muerte de una bandada de estorninos, quieren conocer qué ha ocurrido. En doce escenas, la obra se estructura a partir de un discurso coral, voz del colectivo juvenil que necesita superar su angustia ante la realidad.

La actriz y pedagoga teatral chilena Claudia Cordero Herrera con *El día que decidí escapar de mi casa porque apareció un dinosaurio* cuenta la historia de Rocío, una niña que ha perdido hace poco a su madre, y se marcha de su casa por una extraña aparición. Lorena y Abby, sus vecinas, le dan un lugar de refugio donde Rocío se va a reencontrar con su madre y con un nuevo amigo. La obra aborda el tema del trato a la infancia, de las familias disidentes y de quiénes conforman el hogar. "Es una obra sobre el duelo en las familias y de cómo la muerte adquiere un nuevo significado, transformando todas las relaciones".

La dramaturga chilena, docente y gestora de proyectos escénicos Lucía de la Maza Cabrera, actualmente residente en España, se inspira en la épica de Homero para dar voz a una mujer que a través de sus recuerdos recrea su infancia en la dictadura cívico-militar chilena durante la década de los 70. *Teresa se pregunta* muestra a una niña que junto a su abuela aguarda el retorno de la madre.

Ideal para directores escénicos e investigadores teatrales, ¿Qué hay al otro lado del charco? evidencia la riqueza de ámbitos e historias protagonizadas por personajes pertenecientes a esas edades, a veces ignoradas, de la infancia y la juventud. Es un buen inicio para el camino de la colección Teatro infantil y juvenil.



**Alberto Kurapel:** *Contraluces de la escena. Teatro Performance, Serie Dramaturgia, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2022, 282 pp.*

Como advierte su autor en la nota de Preámbulo, *Contraluces de la escena* es "una obra teatral, performativa, teatral-performativa, ensayística, que podría también ser percibida como una Perfo-conferencia". Resultado de un proceso de escritura desarrollado en los últimos veinte años, con ella Alberto Kurapel reafirma su proyección híbrida, que se nutre de un ejercicio transdisciplinario, y su vocación de diseminar todos los signos que intervienen en el discurso, de modo que cada uno conserve similar jerarquía, en fluido tránsito de funciones por parte del artista.

Fruto de largos años de exilio (1974-1996), de regreso a Chile y a su propio hogar, crea esta obra, luego de releer a "Deleuze, Guattari, Henri Lefebvre, Bakhtin, Derrida, Panofsky, Birringer y muchos otros" y de descubrir "a Didi-Huberman, Alfredo Gómez Morel, Byung-Chul Han, Guillermo Calderón, la Misa No 1 de Bruchner, Lhasa de Sela...".

La obra, –representable en su extensión o en fragmentos, como teatro, performance o conferencia– nace de un *continuum* de la memoria, evoca sensaciones y emociones sin asideros materiales tangibles, recupera fragmentos perdidos y entretreje diversos lenguajes gracias a la imaginación del dramaturgo, con sentido profesional y poético.

Más de cuarenta personajes teatrales, otros en cine y varias voces en off –que comparten testimonios de vida claramente contextualizados, como "coyunturas", "visualidades", "coexistencias", "instancias"... van de disquisiciones técnicas a detonantes conflictuales de la realidad–. En cada plano se repiten Alberto Kurapel y Susana Cáceres, su compañera en la vida y en el arte. La profusa galería atraviesa la historia de Chile y, con ella, el trayecto ficcional del actor, a través de relatos, leyendas y situaciones teatrales que enfocan la colonia, los mil días de Allende y la Unidad Popular, la dictadura, el estallido social y la pandemia, junto con confesiones y reflexiones personales; refieren la represión fascista, el sistema neoliberal y sus consecuencias, la barbarie ejercida contra el pueblo mapuche, denuncian prejuicios racistas y sexistas, y los recrean desde una mirada que vertebra historia, teoría teatral y experiencia de vida.

Actor, dramaturgo, director, performer, poeta, cantautor, profesor y conferencista, Kurapel egresó de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile en 1969, en 1981 fundó La Compagnie des Arts Exilio en Canadá e impulsó una creación comprometida con la lucha por la libertad y la justicia. En su larga carrera ha recorrido numerosos festivales y ha recibido importantes premios.



**Justo Alarcón Reyes y Juan Camilo Lorca:** *Sección Referencias Críticas, Biblioteca Nacional de Chile (1968-2000), Ediciones digitales de Gestos, Irvine, 2023, 213 pp.*

Con edición del profesor e investigador teatral Juan Villegas Morales, este libro aparece como una contribución a la historia de la Biblioteca Nacional de Chile, y se centra en la creación y desarrollo de la Sección Referencias Críticas, a través de los recuerdos de sus propios creadores.

El volumen cuenta con una primera parte, donde se desarrolla la historia de la Sección y sus orígenes, evocada por sus antiguos funcionarios y aquellos que la frecuentaban; y una segunda parte, en la cual Juan Camilo Lorca se dedicó, cuidadosamente, a reunir testimonios pertenecientes a escritores, periodistas, investigadores y estudiantes que todavía permanecen en actividad. De esta forma, dichos testimonios confirman la eficacia e importancia de los archivos para futuras investigaciones.

A la vez, el libro recoge declaraciones tanto de los integrantes del equipo como de los investigadores visitantes, donde destacan el ambiente cordial y amable, así como la voluntad y preparación de los funcionarios para facilitarles el acceso a los materiales que requerían. De la misma manera, reconocen el valor de los materiales de la Biblioteca Nacional y esta Sección como centro de investigación.

Así, en estas páginas, emergen importantes figuras de la cultura nacional chilena e internacional que se sumergían en sus documentos sobre una variedad de prácticas culturales. Junto a las teatrales, aparecen literarias, históricas, folclóricas y artísticas.

La edición aún escritos sobre la Sección y su gente vistos por su equipo creador, integrado por los compiladores, Juan Camilo Lorca y Justo Alarcón Reyes, junto con Micaela Navarrete, Rolando Catalán, José Apablaza y Daniel Fuenzalida, y refuerza la importancia de la Biblioteca Nacional como un espacio vivo y preocupado con su actualización diaria para ser fuente de conocimiento de innumerables publicaciones.



**Fabio Rubiano:** *Teatro en contra, Fundación Mulato, Bogotá, 2020, 560 pp.*

Este libro reúne once textos de la dramaturgia del autor y director colombiano, líder de Teatro Petra. El lector puede hallar piezas ya estrenadas con su grupo, con gran éxito de público como *Labio de liebre* y obras escritas para otros colectivos. *Historia Patria (no oficial)*, *El crimen de la calle Fuencarral*, *Cuando estallan las paredes*, *Yo (no) estoy loca*, *Sara dice*, *Imago Mundi*, *El natalicio de Schumann*, *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, *El vientre de la ballena* y *Dos hermanas*, son los títulos que conforman el volumen. Entre unipersonales



y obras corales, Rubiano crea un mosaico de personajes, situaciones y escenarios que problematizan temáticas actuales de la realidad colombiana como el conflicto y la reconciliación. Manuela Vera Guerrero, autora del prólogo, distingue algunos rasgos de la dramaturgia de Fabio Rubiano, como la ambivalencia presente en sus textos, sobre todo como rasgo distintivo de sus personajes; pueden ser adultos infantilizados o animales humanizados, otra característica evidente en las piezas es una “visión carnavalesca y cómica del mundo”, lo cual deriva en el absurdo y lo grotesco. Vera expresa que en el teatro de Rubiano “todo es susceptible de ridiculización, cualquier asunto de la realidad de este país y de nuestras vidas puede ser parodiado y satirizado”.

Mediante los textos publicados, Rubiano cuestiona la creencia de que la narración no debe ser parte de la creación dramática y muestra obras en las cuales el uso de la narración resulta esencial. Ejemplo de ello es la pieza *Cuando estallan las paredes*, en la que los personajes están separados por dos bandos, la familia Lombana y la tropa encargada de idear un atentado contra el patriarca. De esta manera, los insurgentes narran las hipótesis de cómo ejecutar el plan, mientras la familia escenifica lo narrado. Como cierre, el volumen presenta una cronología de la labor del Teatro Petra.



**VV.AA.: *Apacuana Premio de Dramaturgia Nacional 2019-2021 (Tres obras ganadoras y cuatro menciones honoríficas)*, Fundación Editorial El perro y la rana, Caracas, 2022, 330 pp.**

El presente volumen es la segunda publicación de la serie que recopila las obras ganadoras del Premio Apacuana de Dramaturgia Nacional, antes de que pasara a ser bienal. El premio, creado por la Compañía Nacional de Teatro que dirige Carlos Arroyo, en el año del centenario del nacimiento de César Rengifo, y que cuenta con el auspicio del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, ha sido convocado en forma consecutiva desde el año 2015, por lo cual ya es una tradición. Con el montaje posterior de los textos ganadores, el espectador ha sido partícipe de parte de los discursos teatrales de escena actual venezolana.

Esta publicación incluye tres obras ganadoras: *Las fronteras del alma* (año 2021); *La segunda muerte de un general* (año 2020), ambas firmadas por Israel Silvestre García Osuna –quien se alzó con el premio en dos años consecutivos–, y *Diez minutos*, de Rafael García (año 2019); así como las cuatro menciones honoríficas otorgadas también durante el 2019: *Cantaura*, de Aníbal Grunn; *Teresa piano piano*, de Ligia Álvarez; *Los papeles de Charo*, de Roma Rappa, y *La Trinidad*, de José Millán Carreño.

Pese a que todas las piezas han sido llevadas a escena en el teatro venezolano, el volumen constituye una fuente de repertorio para

directores y actores teatrales. Una de las obras incluidas es *Diez minutos*, llevada a escena por la Compañía Nacional de Teatro de Venezuela. El texto transita entre el drama y la comedia a partir de personajes como Hombre I, Hombre II, Vigilante, Mujer y Anciano quienes cuestionan temas como el matrimonio y la burocracia.

Con diversas fuentes para su confección, –el cuento de Luis Britto García titulado “La carta”, sobre una misiva que nunca llegó a manos del destinatario, y la letra de una canción de amor que no llegó a manos del enamorado, publicada en el diario *El Nacional*, en 1982 como ilustración de la masacre de Cantaura, a cargo del gobierno de turno–; Aníbal Grunn comenzó el proceso de escritura de *Cantaura*. La historia de tres compañeros, exguerrilleros, que estuvieron involucrados en los sucesos de Cantaura y que forman parte del proceso revolucionario, se sucede en la pieza publicada en el libro. Los recuerdos que tienen los personajes de sus luchas y de la masacre de Cantaura, un suceso que aún no se ha podido aclarar.



**VV.AA.: *Maestros del teatro en Morón*, Macedonia Ediciones y Ediciones del Laferrère, Buenos Aires, 2022, 222 pp.**

A partir del 1er. Congreso Internacional Virtual de Teatro Morón 2020, organizado por el Municipio de Morón y el Teatro Municipal de

Morón Gregorio de Laferrère; y luego de realizar, en pospandemia, en octubre de 2021, el 2do. Congreso y el primero dedicado a las pedagogías teatrales, en formato híbrido presencial-virtual, surge la propuesta de Daniel Zaballa, director del Teatro de Laferrère, de reunir las entrevistas realizadas durante los encuentros, “con la intención de facilitar el acceso a la palabra de estos grandes artistas, investigadores, filósofos de la praxis teatral”.

Bajo la coordinación editorial de Nora Lía Sormani y luego del excelente prólogo “Palabra de artistas-investigadores: filosofía de la praxis teatral” a cargo de Jorge Dubatti, el propio maestro argentino dialoga con Pompeyo Audivert, Eugenio Barba, Sergio Blanco, César Brie, Marco Antonio de la Parra, Jorge Eines, Mauricio Kartun, Miguel Rubio Zapata, Arístides Vargas, a los que Dubatti califica de artistas-investigadores, una noción que “involucra a todas/os los agentes del campo teatral que producen conocimiento desde/para/por/hacia sus respectivas prácticas”, según afirma el crítico argentino. Ellos son dramaturgos, directores, actores, docentes, teóricos, en un sentido general “teatristas”, que integran en su actividad múltiples prácticas vinculadas a lo escénico.

La lectura de este volumen remite a diversas ideas sobre la teatralidad brindadas por estos maestros. Entre esas nociones, Audivert afirma cómo “en lo teatral son los cuerpos la clave de todo, el centro nodal de la operación teatral. Entonces, me di cuenta de que se podía trabajar desde un concepto muy simple y muy potente que era el concepto de composición: el cuerpo como una máquina compositiva”. Por su parte, Barba se refiere a la “coherencia incoherente [...] uno de los principios que me hacen entender por qué, cuando vemos actores y espectáculos en diferentes culturas, a pesar de que no entendemos las palabras, recibimos esa comunicación a nivel fisiológico, del sistema nervioso, de percepción kinestésica.

Una comunicación que se podría llamar orgánica y que es fundamental: lo que se llama teatro en vivo. Es lo que decide que al final exista un arte del actor, que se basa sobre esa presencia elaborada para afectar la percepción del espectador”.

A través de este volumen, investigadores, directores, actores, investigadores teatrales pueden encontrar en la palabra de estos grandes maestros, de notable trayectoria, lúcidas miradas en torno al pensamiento teatral y a la creación-investigación.



**Iván Nogales Bazán: *A descolonização do corpo. Arte que se faz abraço*, Expressão Gráfica Editora, Fortaleza, 2021, 164 pp.**

Una organización social y comunitaria del nordeste del Brasil es la responsable de esta publicación, que rinde tributo póstumo al actor, director teatral, maestro y gestor boliviano Iván Nogales Bazán (1963-2019), fundador e impulsor del Teatro Trono y de la Comunidad de Productores de Arte, COMPA. La Red de Arte y Cultura en la Reforma Agraria de Ceará (PACRA), como marco de la RED de Cultura Viva de ese territorio, emprendió la traducción y edición para dar a conocer a los artistas comunitarios brasileños reflexiones teóricas y sistematizaciones prácticas útiles para su formación en estos tiempos, a partir de procesos históricos compartidos con el pueblo boliviano.



Los presentadores Silma Magalhães, Ghyslaine Araújo, Romária Holanda y José Filho, vislumbra en las palabras del autor un legado necesario para el Brasil de la era Bolsonaro y pospandémico, aquejado por la violencia y las narrativas fascistas, y un instrumento provechoso para los grupos jóvenes cearenses que buscan construir un teatro comprometido con la ética y estéticamente con los procesos sociales de lucha, reconocimiento de la memoria de los pueblos rurales y valorización de las identidades campesinas: "Hecho un rayo en la noche oscura, su palabra transformada en acción y sustentada en el afecto y la coherencia, llega a nuestros corazones y nos afirma que los procesos de transformación sólo ocurren cuando descolonizan nuestro sentir, nuestro pensamiento y nuestra acción".

Así también, se suman notas de diversos intelectuales, teatristas y activistas que valoran los aportes de Nogales, validan la importancia de la descolonización del cuerpo y su vínculo, contextualizan los aportes del teatrero boliviano a la luz de las realidades nustramericanas y relatan experiencias compartidas con el autor. Son ellos el brasileño Célio Turino, los bolivianos Fernando Rodríguez Ureña y Mario Rodríguez I., los argentinos María Emilia de la Iglesia y Jorge Pagés, el colombiano Jorge Blandón, el boliviano-estadunidense Mateo Hinojosa, la brasileña Iara Machado, el chileno Darío Quiroga Venegas,

El texto de Nogales se acompaña de dos anexos, el primero de ellos dedicado a transmitir los ejercicios desarrollados por él para predisponer el cuerpo para la creación, y el segundo, encaminado a defender los valores ancestrales por encima de los mapas que delimitan territorios y sustituyen la realidad humana.



**Santiago Manuel Fernández:** *Breve intermedio*, Ediciones del Lirio, Ciudad de México, 2021, 261 pp.

Cuarenta entrevistas a artistas escénicos en tiempos de pandemia, en igual número de países (quince europeos, diecisiete americanos, tres africanos y cincoasiáticos), es el reto que se propone Santiago Manuel Fernández, actor, director de escena, escritor y artista de circo argentino.

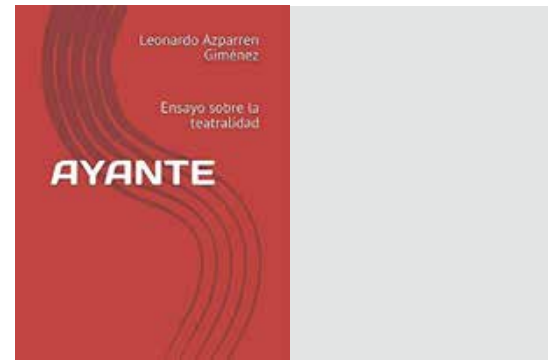
En su libro, el autor se cuestiona qué y cómo hicieron los artistas, alrededor del mundo, para sobrellevar la pandemia y adaptarse a nuevas formas de trabajo, o a nuevos trabajos y dinámicas.

Esta investigación, buscaba conocer, específicamente, en qué condiciones y de qué forma estaban trabajando las personas dedicadas al arte. Cómo vivían ese confinamiento que comenzaba a crear grandes dificultades en lo social, político, científico, educativo, psicológico y, obviamente, en lo artístico, que no puede estar ajeno y que no debe tratarse como una burbuja aparte del mundo real. Así, Manuel Fernández indaga en la adaptación a los arduos desafíos que empiezan a surgir en un mundo diferente y cómo lo viven en carne y hueso aquellos que hacen y piensan arte.

El artista argentino hace hincapié en el turbulento presente que estamos atravesando en el mundo, y deja claro que la cultura y las artes no están exentas de esta situación, la solución tal

vez sea acostumbrarnos a esta nueva forma de vida o quizá repensar de otra manera el futuro de las artes escénicas a nivel global.

Como conclusión de su pesquisa, busca crear espacios interdisciplinarios, sin fronteras. Ocupar nuevas zonas que no estén destinadas específicamente al teatro o a las artes en general, empezando por la modalidad virtual. Intervenir con prácticas efímeras y artísticas aquellos lugares que no están destinados a fines culturales, como, por ejemplo, hizo con la presentación de su libro en Argentina, realizada en una vinoteca.



**Leonardo Azparren Giménez:** *Ayante: Ensayo sobre la teatralidad*, Editorial Universidad Central de Venezuela, [Caracas], 2023, 86 pp.

A partir de algunas variaciones sobre la teatralidad, término amplísimo y difícil de delimitar en una descripción conceptual unívoca, el profesor e investigador venezolano Leonardo Azparren analiza no sólo este concepto imprescindible para la comprensión y realización de la práctica teatral, sino también el prólogo de *Ayante*, de Sófocles, con sus ejes estructurales, puntos focales y tensiones dramáticas presentes en el texto.

De la mano de autores y prácticos del teatro como Vsévolod Meyerhold, Edward Gordon Craig, Roland Barthes, Anne Übersfeld, Patrice

Pavis, Jaume Melendres y Jean Pierre Sarrazac, Azparren se adentra en una investigación centrada en el texto dramático y sus lenguajes verbal y no verbal, sin dejar a un lado el paso de la escritura dramática a la escénica. Además, el estudioso venezolano se cuestiona, a partir de las ideas y nociones de los autores citados anteriormente, la teatralidad como estructura espacio-temporal del discurso del texto dramático y la teatralidad que se ejerce en espacios y tiempos de la fábula teatral, contruidos en el transcurrir de las situaciones de esta.

De esa manera, el autor propone un marco teórico y metodológico para abordar esta investigación, y, de igual forma, expone una aproximación general a la teatralidad griega para ubicar la obra de Sófocles en sus marcos sociales y teatrales. Así, recorre nociones como discurso teatral, ejes estructurales, espacios dramático, escénico y teatral, representación, texto dramático y tiempos dramático y teatral.

Para cerrar, Azparren Giménez hace una conclusión ideológica y teatral sobre la teatralidad del prólogo de *Ayante*, en la cual plantea la soledad como la idea rectora de la situación en la que se encuentran los personajes de Sófocles, una soledad que se quiere, pero no se puede resolver, principio ideológico en la concepción dramática sofóclea.



**VV.AA.:** *Ukukus. Desde las nieves del Ausangate*, Isole S.A.C. y Yuyachkani, Lima, 2023, 110 pp.

Los actores-maestros Augusto Casafranca, Ana Correa y Débora Correa firman este volumen, que muestra el proceso de investigación en torno al ukuku, personaje fundamental del ritual milenar del Q'oyllur Rit' y en Ocongote, Cusco; y las prácticas pedagógicas que han ideado a través de él en las escuelas para desarrollar competencias y habilidades en los estudiantes.

Dividido en varias partes que revelan cómo el ukuku ha llegado a las escuelas, el libro no está diseñado para su lectura lineal, según exponen los autores: "proponemos una lectura flexible en la que se puede saltar de una parte a otra". El lector puede encontrar un análisis de los rituales, la danza, el uso de las máscaras y el comportamiento del ukuku, o leer directamente la propuesta pedagógica de cómo implementar el Taller de juego teatral ukukus en el espacio de la educación formal, "ya que consideramos que la escuela es un lugar privilegiado para formar nuestro sentido de pertenencia a distintas raíces culturales y lograr que se amplíe nuestra visión del país".

Defensores de la cosmovisión andina peruana, desde el trabajo artístico en Yuyachkani, grupo del que forman parte hace más de cincuenta años, hasta sus propias experiencias pedagógicas, los autores le otorgan al juego un valor esencial en la teatralidad de sus prácticas escénicas. En ese sentido, manifiestan la



búsqueda de personajes de presencia lúdica en las fiestas tradicionales, como el ukuku, que conforma su identidad entre lo animal y lo humano, mitad oso, mitad hombre, y que fue incorporado como “propiciador de la alegría en la obra *Encuentro de zorros* y como protagonista de una de las historias en *Pukllay*, ambos espectáculos de Yuyachkani.

El Taller de juego teatral ukukus fue implementado en el curso de arte del Colegio Miguel Grau del distrito limeño de Magdalena del Mar, donde radica el colectivo. A partir de la teatralización del cuento “Manuelito, el oso”, que aparece en el volumen, junto a la adaptación a historieta, con dibujos de Amiel Cayo, comienza el taller. Mediante diez sesiones, los estudiantes que formen parte de esta experiencia, realizarán ejercicios que inciden en el entrenamiento del cuerpo, de la voz, con la máscara, con objetos; conocerán el valor de la tradición oral andina, y desarrollarán habilidades en la confección de objetos.

Cada sesión práctica concibe un manual fundamental para actores, directores, investigadores y estudiantes. El volumen también muestra el guion para el montaje de *Manuelito, el oso*, con partituras de las canciones de los ukukus y una guía para la confección de máscaras.



**Antonella Sturla:** *Soy en el escenario. Carlos Ianni: Escritos sobre gestión y teatro*, CELCIT, Buenos Aires, 2023, 121 pp.

Carlos Ianni, director del CELCIT, es docente, director teatral y productor, y desde hace más de cuarenta años es un creador comprometido con su tiempo. Este libro expresa, precisamente, su capacidad de reflexionar sobre el pasado, accionar en el presente y proyectar estrategias a futuro.

La autora Antonieta Sturla recoge afirmaciones suyas y una forma de pensar y concebir la profesión, indisolublemente ligada a la praxis, pues Ianni revela que todas sus definiciones son siempre consecuencia de su hacer práctico. Esta confesión, por su parte, vislumbra claras resonancias de la filosofía marxista, en relación con que todo proceso de pensamiento se origina y se acredita desde la práctica concreta en un contexto histórico y social en el que revela su eficacia en tanto poder de transformación.

La búsqueda por la trayectoria del artista reúne años de tareas docentes y creativas, aún en proceso, por lo tanto, todo lo afirmado aquí, según el propio Ianni, será hasta que la realidad demuestre lo contrario y obligue a seguir indagando a sus autores en recónditas incertidumbres.

Estas reflexiones, en compañía de Antonella y Carlos, historizan y teorizan todo un legado

impostergable para la teoría teatral, recuperan la historia oral del director de una institución como lo es el CELCIT-Argentina, al mismo tiempo que aborda los desafíos de la gestión cultural y presenta una mirada filosófica y técnica acerca del arte teatral y los profundos caminos de la creación escénica.

Antonella Sturla, gestora cultural, docente, investigadora y actriz argentina propone una travesía a través de la historia de las utopías y estrategias del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT-Argentina) y, además, presenta una investigación teórica que compendia la metodología de Ianni como formador de actores y directores, sus reflexiones en torno a la gestión y, finalmente, un recorrido por su creación como director teatral.



**Fátima Patterson:** *Repiques para diez obras*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2022, 200 pp.

Este libro reúne algunas de las más emblemáticas obras de Fátima Patterson y su grupo, el Estudio Teatral Macubá. *Repique por Mafifa* o *La última campanera*, *Jorobita jorobita*, *el mosquito sí te pica* (*El picador*), *Flor de mi seno*, *Aye n'fumbi* (*Mundo de muertos*), *Mamarrachos*, *En el altar de la vida*, *Iniciación en blanco y negro para mujeres sin color*, *Ropa de plancha*, *Caballas* y *La casa*, son los diez títulos que componen el volumen.

De esta forma, *Repiques para diez obras* compendia piezas que durante décadas han recreado la práctica de la autora ligada al teatro de relaciones –forma colonial de expresión artística del negro y el mestizo en la zona oriente de la Isla de Cuba rescatada en los años 70 del siglo XX–, la ritualidad y la africanía, así como la feminidad, lo ancestral, las raíces más profundas de Santiago de Cuba y el más puro folklor cubano, siempre desde una perspectiva crítica.

Este teatro popular, que va más allá del texto y la actuación, termina por completarse con la fusión de la danza, la narración oral, la música y el universo mágico religioso, por lo que la creación de Patterson y todo el grupo santiaguero Macubá no se resume en un ejercicio de escritura pura, sino en un proceso que nace más bien de los procesos de creación en la escena, de técnicas de experimentación, de búsquedas de identidades, de recuperación de vivencias, modos de vida y formas de ver el entorno social.

Así, destacan en estas piezas recursos expresivos derivados de los rituales mágico-religiosos del yorubismo y de las creencias de raíz africanas en general, que conducen a una exploración de los estados de trance y semitrance. De igual manera es importante mencionar la presencia de la muerte o del muerto, que aparece en espectáculos que marcaron un antes y un después en la historia del grupo como *Repique por Mafifa*, *Aye n'fumbi* (*Mundo de muertos*), *Iniciación en blanco y negro para mujeres sin color* y *La casa*.

Este volumen recoge textos característicos de su autora, son portadores de una fuerte deconstrucción de lo hegemónico y reconstruyen los elementos de la cultura popular tradicional.

✎





## ARGENTINA Geografías humanas

El colega Leandro Airaldo nos pone al día sobre una nueva temporada de su reciente montaje.

Buenos Aires, noche de verano de 1992.

Marcia y Federico se encuentran en una parada de colectivo en el barrio de Boedo. Federico le ofrece un pañuelo de papel; Marcia lo acepta, se seca las lágrimas y se suena la nariz. Es un primer gesto entre dos desconocidos, la creación de un campo gravitatorio, el acercamiento de dos cuerpos y sus palabras, el lenguaje como transporte para viajar por las geografías de la ciudad y el universo.

Se trata de *Geografías*, de Leandro Airaldo, en cartel en el Teatro El Extranjero, de la ciudad de Buenos Aires. Con dirección de Marcelo Moncarz, actuaciones de Nicolás Asprella y Cecile Caillón, diseños de vestuario y escenografía de Jorge Lopez, diseño de luces de Daniela García Dorato, diseño sonoro de Jorge Gentile, Diego Sánchez e Iván Barrella, y asistencia de dirección de Maximiliano Pouchan.

El dramaturgo difunde algunas de las reseñas que han acompañado al encuentro con los espectadores:

"*Geografías* es una pieza que emociona y acaricia al espectador. Belleza pura por esos seres y sus palabras". Pablo Mascareño, *La Nación*.

"Excelente espectáculo y excelentes actuaciones, no dejen de verla". Osvaldo Quiroga. *Otra trama*, Televisión Pública

"*Geografías* es un mimo para el corazón" "disfruten como me permití gozarlo yo". Víctor Hugo Morales, Radio AM750

"*Geografías* resulta de visión imprescindible. Humor y ternura en una obra sobre lo esencial de la vida". Juan Carlos Antón, *La Prensa*.

"Un texto cálido y conmovedor, de la mano de un director sensible, profundo y preciso. Excelentemente actuado". Adriana Schottlender, AM 1110 "Parece que viene bien".

"Una obra bella, una perla, hermosamente interpretada". Mariana Wassner, Revista *El Inconsciente*.

"Una obra entrañable, emociona y nos invita a la reflexión. Un verdadero soplo de aire fresco para la cartelera". Javier Rosso, *Pensador Teatral*.

"Dramaturgia y actuaciones maravillosas. Marcelo Moncarz pone al servicio el increscendo de la historia, con sentido y sentimiento de manera magistral". Silvina Macri, *Eclécticamente Arte*.

## BRASIL-VENEZUELA Del teatro político brasileño en el Festival de Teatro Progresista

Glosamos la crónica del periodista belga residente en Venezuela Thierry Deronne.



## El teatro político brasileño al encuentro con los venezolanos

"¡Cómo nos gustaría ser parte de ellos!", exclama Carmen, emocionada, al salir del Teatro Nacional de Caracas donde, gracias a los amigos cubanos y al Festival Internacional de Teatro Progresista de Venezuela, la Compañía del Latón presenta *El pan y la piedra*. En la nación bolivariana, donde el teatro y el cine aún luchan por interpretar la revolución, Sérgio de Carvalho trae la bomba del teatro épico con sus personajes sutiles, contradictorios y por tanto transformables.

La pieza analiza el momento político en el que los trabajadores metalúrgicos –principalmente del nordeste reclutados por multinacionales– organizaron la huelga de 1979. Sergio escribe y muestra esta popular historia desde el punto de vista de los trabajadores: la asamblea de setenta mil trabajadores, la represión policial, las luchas entre el viejo y el nuevo sindicalismo (con la voz fuera del joven negociador Lula), la izquierda estudiantil, las iglesias progresistas capaces de organizar el mundo del trabajo. Tres fascinantes horas en las que las canciones, el coro comentando la acción, la rotación del espacio panorámico, la metamorfosis del trabajador João en la obrera Joana, el *apartheid* y las citas revolucionarias nos permiten reflexionar sobre los "diferentes cursos posibles del río". Un teatro de "risas inteligentes", un

aprendizaje colectivo en el que cada "rebanada de vida" está ligada a la Historia.

Sergio afirma: "El teatro pertenece al pueblo y siento que la fuerza de una acción diegética radica en su capacidad de estar vivo y movilizarse. Las manos de *El pan y la piedra* "se burlan del 'sueño americano', de la dictadura, son manos dóciles, imprudentes, indignas y rebeldes, manos que se sumergen en el cuerpo del arroyo en movimiento, mano de la madre solitaria que trae de vuelta a casa a su hijo, la mano herida del nuevo contratado o del lavado de la ropa de trabajo, la mano que voltea *Playboy* o enciende el televisor finalmente comprado, las manos tímidas de la pareja en la estrella del parque de atracciones". (...)

(Cita tomada de una reunión en Caracas con mi amigo Sergio de Carvalho, el 17 de junio de 2023).

"Como constructora he representado con mis amigas a mujeres víctimas de la violencia, porque unas callan, otras tienen la fuerza para salir de ella". "Este taller me cambió todo, entendí cómo pasar del nivel individual al proceso social", dicen Claudia y Yusgleidys, integrantes de un colectivo de constructoras de autos, una de las tantas organizaciones de base de la Revolución Bolivariana. Julián Boal, invitado por el festival venezolano para dictar un taller de Teatro del Oprimido, les habla de la importancia de "romper



Julián Boal con Claudia y Yusgleidys. Fotos: Thierry Deronne





### Sérgio de Carvalho intercambia con las obreras de la construcción

la frontera entre los que pueden hablar desde un escenario y los que sólo tienen derecho a escuchar”.

Poco practicado en Venezuela, el teatro del oprimido es sin embargo la herramienta soñada de su democracia participativa. “El buen teatro político es siempre un teatro interesante en su forma artística. Es la posibilidad de criticar los poderes existentes y de reconfigurarlos. Su función es utilizar las técnicas teatrales más críticas posibles para contribuir a la organización del poder popular”, explica Julián.

Esta fructífera y necesaria relación entre el teatro político brasileño y una revolución en demanda de nuevas imágenes no se detiene ahí. En marzo de 2023, las constructoras asistieron a un taller ofrecido por Douglas Estevam del Colectivo Cultural del Movimiento de los Trabajadores Sin Tierra. Douglas les ofreció usar sus propias herramientas y materiales para crear sus propias imágenes, música y personajes. Como Ursulina que tardó mucho en abrir la caja

de herramientas del difunto y un día agarró las tenazas para incorporarse a la obra. O Claudia, la vendedora ambulante, que prefirió seguir vendiendo sus collares en la calle antes de que Ursulina la convenciera de unirse a los constructores. O Maira, la esteticista, que vino con su kit: “mis manos ya no sólo sirven para mostrar la belleza de las venezolanas, sino también para ayudarlas a construir sus casas”. O Miguel, el soldado, que le reprocha a su mujer que

lo abandone –“Seguro que tienes un amante en esa obra”, dice– y luego interpela al coro de mujeres, a lo que ellas le responden: “¡Déjala que venga a trabajar con nosotras!”. “De vendedora ambulante a constructora y ahora actriz, sí, he cambiado mucho”, explica Claudia al final del taller. E Irceidia insiste: “Nunca dejaremos de entrenar”.

La invitación fue aceptada por Sérgio de Carvalho, Douglas Estevam y Julián Boal, con el apoyo del Movimiento Sin Tierra y nuestra Escuela de Comunicación de los Movimientos Sociales “Hugo Chávez”. Julián sugiere alternar la formación, la práctica, la reflexión y el seguimiento entre varias estancias de formadores. Y empezar, por ejemplo, el trabajo con un dúo de payasos políticos nacidos de los movimientos de ocupas, luego construir pequeñas obras en torno al teatro del oprimido para después dedicarse a formas más elaboradas de teatro épico.

(Tomado del blog *Venezuela infos*. Ver <https://venezuelainfos.wordpress.com/2023/07/10/le-theatre-politique-bresilien-a-la-rencontre-des-venezueliens/>)

## CHILE

### Regresan *Villa*, de Guillermo Calderón, y otras obras en conmemoración del golpe

A cincuenta años del golpe fascista en Chile, del 7 al 23 de septiembre, regresará *Villa*, de Guillermo Calderón, una puesta en escena que cuestiona el lugar de la memoria y las huellas que han dejado las violaciones a los Derechos Humanos en las actuales generaciones, como parte del ciclo 50 Años: Desde La Memoria.

Durante setenta minutos *Villa* pone en escena a tres mujeres discutiendo cómo remodelar la Villa Grimaldi, principal centro de tortura y exterminio de la dictadura de Pinochet. ¿Qué hacer? ¿Reconstruir la casa demolida por los militares?, ¿construir un museo moderno? El debate refleja las discusiones reales que se dan en las organizaciones de derechos humanos que defienden la memoria de los sobrevivientes.

En esta obra, el dramaturgo y director abre el debate sobre el destino de lugares como Villa Grimaldi, principal centro de tortura y desaparición forzada de personas. En septiembre, la obra tendrá una función “a sala vacía” en el Estadio Nacional, en homenaje a los 3.065 ejecutados y desaparecidos por la dictadura militar, y será transmitida a todo el país vía *streaming*.

*Villa* se ha presentado en los excentros de tortura José Domingo Cañas, Londres 38 y Villa Grimaldi de Santiago, en el Parque de la Memoria de Buenos Aires, y en festivales de Viena, Edimburgo, París, Madrid, Lisboa, Düsseldorf, Sarajevo, São Paulo, Brasilia, Montevideo y Lima, entre otros.

La Fundación Teatro a Mil presenta el ciclo 50 Años: Desde La Memoria de agosto a noviembre con nueve montajes, que incluyen también *Hechos consumados*, escrita en 1982 por Juan Radrigán y dirigida por Alfredo Castro en 1999, 2010 y repuesta en el Festival Teatro a Mil 2023, con Amparo Noguera, José Soza, Rodrigo Pérez y Jaime Leiva.

Se presentará también *Space Invaders*, basada en la novela homónima de Nona Fernández, dirigida por Marcelo Leonart, que narra las memorias fragmentadas de cuatro mujeres en torno a un brutal crimen de la dictadura de Pinochet que las marcó en su época escolar.

Regresará *La amante fascista*, de Alejandro Moreno, considerada “un clásico chileno contemporáneo” y que retrata los delirios y obsesiones de la esposa de un capitán del Ejército, dirigida por Víctor Carrasco e interpretada por Paulina Urrutia.

El ciclo, que llegará también a dieciséis regiones del país, cuenta con el apoyo del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y de la Subsecretaría de las Culturas y las Artes –a través de su Unidad de Públicos y Territorios–, el Instituto Nacional de Derechos Humanos, Matucana 100, el Instituto Goethe de Chile, el Ministerio Federal de Asuntos Exteriores de Alemania, la Embajada de Alemania en Chile, SonidoCiudad, el Teatro Nacional Chileno, el Teatro UC, el Teatro CEINA, la Corporación Estadio Nacional Memoria Nacional, Radio Biobío y TVN.

Se presentarán también dos obras llegadas del exterior y dirigidas por Andrés Lima: *Shock 1: el cóndor y el puma* –sobre la implementación del sistema neoliberal de los Chicago Boys en Chile– y *Shock 2: la tormenta y la guerra*, acerca

de la política exterior estadounidense que dio lugar a la guerra de Iraq.

Y a través del escenario virtual se presentará de manera gratuita el registro de *El año en que nació*, de Lola Arias, que se estrenara en el Festival Teatro a Mil 2012 y reúne a un grupo de jóvenes chilenos nacidos en dictadura reconstruyendo la vida de sus padres y sus propias historias.

Finalmente, el público podrá visitar de forma gratuita, previa inscripción, el mural creado por la artista multidisciplinaria Mon Laferte y el muralista cofundador de la Brigada Ramona Parra, Mono González, a partir de un proceso de activación de memoria con las comunidades de la Corporación Estadio Nacional Memoria Nacional y agrupaciones vinculadas a Derechos Humanos de la comuna de Ñuñoa.

Acompañará al ciclo 50 Años: Desde La Memoria un programa de mediación reflexivo hacia públicos específicos, que contempla la AppRecuerdos, un audio-recorrido que guía a los usuarios a través de sus *smartphones* por 129 lugares de Santiago. La aplicación permite escuchar relatos reales sobre experiencias vividas entre 1970 y 1989 en distintos puntos del centro de la capital. El proyecto relanza la app estrenada en 2017, fruto de una colaboración entre Rimini Protokoll (Berlín) y SonidoCiudad (Santiago). Auspiciado y producido por el Goethe-Institut Chile.







## PARAGUAY

### Teatro por la memoria

La obra *Vivir en paz*, de la dramaturga y directora teatral Raquel Rojas se estrenó los días 4, 5 y 6 de agosto en el Teatro de las Américas del Centro Cultural Paraguayo Americano, de Asunción, dentro de la Campaña "Para que no te olvides. Teatro x la memoria" presentada por El Camarín de Asunción a los Fondos Concursables de la Secretaría Nacional de Cultura.

Calificada por el maestro Alcibiades González del Valle de "potente e impactante", *Vivir en paz* fue la tesis de dramaturgia académica de Raquel Rojas en la Escuela del Piccolo Teatro de Milán, Italia, durante su exilio en dicho país europeo durante la década del 80.

Auspiciada por el Centro Cultural Paraguayo Americano, fueron tres funciones únicas en su primera temporada teatral. El montaje contó con las actuaciones de Sair Gamarra y Ronald Maluf.

La trama presenta a una pareja de honestos ciudadanos que es detenida al costado de la ruta por un retén policial para verificación de documentos y cateo de armas. Esto supone una larga espera a la que se suman, la actitud hostil de los guardias y el cerco que le hacen al auto. La situación adquiere tonos alarmantes en la pareja que se siente víctima de un operativo represivo y amenazador.

Según el periódico paraguayo *ABC Color*: "El libreto, escrito en 1982 durante la dictadura

stronista, invita desde la comedia a reflexionar sobre la represión y el abuso de poder".

Acerca del montaje, el crítico de arte, curador, docente y gestor cultural paraguayo Ticio Escobar expresó en su reseña titulada "El tiempo está desquiciado. Acerca de la vida en paz" para el diario *El Nacional*: "La obra *Vivir en paz* de Raquel Rojas es una pequeña lección de buen teatro. Cuando digo pequeña me refiero a la ausencia de pretensiones grandilocuentes, a la duración de la obra y a lo sucinto del montaje; hechos que computo como positivos. La puesta tiene la escala de una pieza de cámara, y sabe aprovechar muy bien este carácter. Y cuando hablo de 'buen teatro' me refiero a la cumplida realización de una dramaturgia que, reducida a lo esencial, transita con espontaneidad géneros, formatos escénicos y recursos del teatro clásico, moderno y contemporáneo. Pero también me refiero al hecho de que la obra se nutre tanto de la cultura ilustrada como de la tradición popular (el uso del guaraní se abre a la diversidad con exactitud y soltura) [...] La obra transcurre tensada entre lo macro y lo micropolítico. Por un lado, la referencia a situaciones objetivas que conformaron el tiempo dictatorial: la figura de la paz impuesta; 'el consenso a palos' de Gramsci, como trasfondo de la represión, la injusticia, la corrupción y, en fin, la arbitrariedad de un modelo autoritario. Por otro, el plano de la subjetividad, manifiesto en la memoria personal, los miedos y la omnipresencia del imaginario machista (componentes que tienen dimensiones colectivas siempre)".

Entre las opiniones publicadas en *facebook* a raíz del estreno, se encuentran las del bailarín paraguayo Miguel Bonnin: "Excelente la obra de Raquel Rojas de lo vivido en la época de la dictadura en sus peores años". Por su parte, la actriz María Liz Barrios expresó: "Hermosa obra *Vivir en paz*, muy necesaria en estos tiempos, recomendada".

También, la psicoanalista Mara Vachetta comentó: "¡Raquel! ¡Cuánta creatividad! ¡Apenas con dos actores y cómo conseguiste sumergirnos en aquel clima oscuro que vivimos 36 años con la excusa de la Paz! Hubo momentos en que –ante la efectividad de tus logros con tan pocos recursos– me acordaba de las películas mudas de Eisenstein, quien nos deja atónitos ante la belleza y autenticidad de su cine, sin necesidad de la tecnología torrencial del primer mundo *coguá*. ¡Felicitaciones y te siento en tu plenitud!".

## PUERTO RICO

### Triste adiós al TOC

Reproducimos una suerte de manifiesto redactado por la actriz y performer puertorriqueña acerca del cierre de un proyecto de creación y vida.

### Taller de Otra Cosa 1990-2023

Teresa Hernández (1964)

"Todo tiene su final, nada dura para siempre..."  
Héctor Lavoe

No voy a hacerles (a escribir) la historia de Taller de Otra Cosa, esa que escribí decenas de veces en biografías, "actualizadas", para redactar propuestas con presupuestos minúsculos cuando decidí heredar "la cosa" de la organización, hace veintitrés años más o menos. Tampoco recorro su historia con esa mirada objetiva, selectiva y cuidadosa. Quiero hurgar en lo que siento y pienso desde mi calidad de heredera-cuidadora de TOC, ahora que cierro la organización, ahora que la entierro.

El Taller de Otra Cosa (TOC), Viveca lo fundó en octubre de 1990, por un lado, como requisito para poder solicitar y usar la sala experimental del CBA y por otro para convocar un espacio donde los invitados por ella, bailáramos, cuestionáramos, conspiráramos con, contra, de, por ella y sus coreografías del error. Viveca tuvo la lucidez premonitrice de bautizar esas ganas de hacer como coreógrafa-bailarina con el nombre Taller de Otra Cosa. Muy acertada en convocar al espacio de taller, que implica un hacer creativo compartido, un respeto por la diversidad de saberes, un trabajo opuesto al industrial, a la producción comercial y ubicarse-ubicarnos en la otredad, para exaltar la no categorización.

Eduardo, Alejandra, Dorcas, Javier, Patricia y yo fuimos de esa cosa, cada cual lo vivió a su

mirada-a su cuerpo. Algunos de los que fuimos en esa primera instancia desaparecieron de diferentes maneras, una, tal vez ni nos recuerda o nos niega, la otra, desaparecida, no creo que tenga *issues* de memoria sino de, otra cosa, pero nosotres sí la recordamos siempre, en silencio telepático.

TOC dejó de ser ese taller de bailarines-colaboradores-conspiradores de Viveca a partir del 1997, aunque volvimos a encontrarnos tiempo después en montajes convocados por ella. Eduardo y yo a la par de estar con TOC, habíamos comenzado a hacer nuestro propio trabajo. Ya para finales de los 90 algunos habían emigrado. Viveca por su parte cambió las estrategias del hacer en aras de vivir y sostenerse, asumí un trabajo docente a tiempo completo.





Había dado mucho, producido mucho, y la precariedad desgasta. Lo sé muy bien. Continuaría su trabajo como directora, pero desde otros frentes. Me quedé prácticamente sola con la organización, ocasionalmente me acompañaba ella al teléfono. Pero mis ganas de investigar sobre mi arte me exigían continuar y honrar el currículum de TOC. Además, si quería producir e invitar a colegas a mis producciones tenía la responsabilidad de buscar presupuestos donde los artistas fueran remunerados en las producciones, aunque el alcance fuera modesto, eso era- es una ética para mí. Y fue entonces cuando asumí la herencia.

Esa corilla más que menos, fue una primera parte de ese TOC, luego hubo otro momento que, desde otras maneras de construir procesos de creación, producción, a claro, este escrito no es cronológico, se sumaron a la brega de la producción, del pensamiento, del cuerpo y la actuación, de la performera: Puchi, Pepe, Arnaldo, y desde otras interseccionalidades Karen, Ataveyra, Kairiana, Yamil, Natalia, Pedro Leopoldo... De seguro que TOC significa algo diferente para cada cual.

Fui quien seguí los pasos básicos de producción que Viveca realizaba con fuerza tormentosa y portentosa con TOC. Para hacer el arte que quería hacer, aunque no supiera explicarlo en aquellos primeros años de mi



carrera, tenía que producirme, nunca he esperado a que las oportunidades lleguen, las construyo. Aprendí a llenar propuestas, de manera básica, a seguir los pasos de una sencilla estructura organizacional. TOC era la sombrilla, el espacio, la estructura, la agente fiscal, la representante de lo que hacía en esos primeros veinte años de mi práctica con mis conceptos escénicos. TOC me entrenó con su costumbre de apostar a la idiosincrasia, a la moña de quien es una, quien dicta las pautas y no al revés, a barajear las cartas para lograr lo que deseaba, a acolarme en los espacios, a entrar casi siempre por la puerta de atrás. TOC y Producciones Teresa, no inc. pasaban mucho tiempo solas. Sin Producciones Teresa no incorporada, sostener la incorporación de TOC no se hubiese logrado en estas primeras décadas de este siglo. TOC se servía de mi espacio la diablo y yo de su representación legal y de su historia.

TOC en su primera forma de ser, fue mi utopía de la cultura de un grupo, quise que fuéramos un grupo que conversara con los modelos de la cultura de grupos latinoamericanos, pero siempre nos faltaba cómo compartir las tareas de producción, el sostener la organización y su desarrollo. Nos enfocábamos más en los procesos de creación, en el rigor de estar en el estudio-laboratorio y defendíamos la independencia creadora de cada cual.



Apostábamos a la singularidad y pasión de cada una, nos reinventábamos constantemente, éramos un grupo no grupo, una comunidad efímera, inestable, en emigración constante, menos yo. La quedadera era mi lugar, todavía me lo pregunto, a lo mejor emigro en la vejez, pero no creo, hay quienes no sabemos hacerlo... nunca me he ido de aquí por tiempo prolongado, nunca otro paisaje a suplantar el que me hizo, tal vez por eso mi trabajo es una discusión constante con mi país, territorio, tal vez por eso me dedico al microscopio del nosotros mismos. Tal vez por eso el tema de la sobrevivencia histórica es recurrente en mi práctica.

Me formé como artista independiente de muchas cosas en y desde la otredad del Taller, me hice y me deshice como artista activista de la autogestión. Cargué y cuidé a TOC, nada más. No soy digna de las "industrias creativas", no desarrollé la salud organizacional. Pero produje con TOC decenas de piezas escénicas propias, sola, acompañada y con invitados, diseñé talleres enfocados en comunidades específicas, sobre todo con énfasis en jóvenes y artistas incipientes. Acompañé, asistí, asesoré y co-produje trabajos dirigidos por otros de los miembros inestables de TOC. Profesaba sobre el Taller para que se unieran otros, no sólo desde las capacidades artísticas sino desde el cuidado a la organización y Pepe y Arnaldo se destacaron. Para ellos TOC era un modelo de producción, laboratorio artístico de discusión de arte contemporáneo escénico y la performance. Lo tomaron en cuenta, entre otros modelos, en el momento de conceptualizar y construir la primera fase de la Puerto Rican Arts Initiative del 2018 al 2020.

Cuando parecía que podíamos aunarnos para crecer a TOC como organización, volvía a travesarse, la necesaria emigración.

A mi parecer no supimos unificar, trabajo artístico, producción y labores administrativos de manera compartida, nuestra defensa por la idiosincrasia, el ser artistas independientes, la

sobrevivencia que se hacía, se hace cada vez más intensa, nos dificultaba lograrlo. Fuimos materia rota, pero consistentes. Me imagino como partículas que se atraen y que son incapaces de unirse, pero se mantienen cerca, en gravedad.

Recuerdo como a finales de la década de los noventa las reglamentaciones impuestas por el estado (el Rosellato) fueron complicando el mantenerse. Las licencias de y las exclusiones de, conllevaban decenas de papelería y gastos. El personal gubernamental a veces no ayudaba a que fuera más ágil, pero lo sobrepasé. Luego con la marejada de crisis económicas y climáticas una encima de la otra nadaba sin posibilidad de llegar alguna orilla. Aunque paralelamente llegaban ayudas económicas, limosnas de ciertas fundaciones estadounidenses para el sector cultural, no ayudaban porque TOC estaba muy frágil. Producciones Teresa, no inc. apenas podía consigo misma. Y llegó el día ineludible de ver el final. Acepto la impermanencia de las cosas, asumo los finales como comienzos, aunque aquí en el archipiélago tomado por la banca de inversión los comienzos son eternos y la eternidad cansa. Sin duda siento alivio y satisfacción del recorrido, nadie me quita lo bailao, pero también siento la tristeza, la soledad, las contradicciones que nos han acompañado.

He estado cerca, ligada, gravitando con esta comunidad inestable, fracasados de las "empresas culturales", pero exitosos en la perseverancia apasionada de hacer el arte que a cada cual le acontece, hacer el arte en y sobre todo fuera del MUNDO DEL ARTE.

(Tomado del muro de la autora en fb.)

**CUBA, VENEZUELA, MÉXICO, ARGENTINA, BRASIL Y ESPAÑA**

**Adiós a Antón Arrufat, Franklin Tovar, Rosario Zúñiga, Joaquín Banegas, Raúl Serrano, Umberto Peña, Jose Celso Martínez Correa y Guillermo Heras.**



El 21 de mayo falleció en La Habana a los 87 años Antón Arrufat Mrad, destacado poeta, dramaturgo, narrador y ensayista.

Nacido en Santiago de Cuba el 14 de agosto de 1935, se trasladó a La Habana con su familia en 1947. Graduado de Filología en la Universidad de La Habana, desde muy joven se interesó por la literatura y el teatro. Escribió sus seis primeros textos teatrales entre 1957 y 1964, vinculados con el modo de hacer de las llamadas "salitas" de la época. Su pieza *El caso se investiga*, estrenada en 1957, se convertiría en un hito, al unir por primera vez en la escena nacional la herencia vanguardista europea con el vernáculo.

Vivió por un corto período en los Estados Unidos, regresó a Cuba en 1959. En 1962 apareció su primer libro *En claro*, donde se recogen sus poemas de adolescente. Fue fundador de la revista *Casa de las Américas* y su director durante cinco años (1960-1965). Trabajó en la revista *Ciclón* y en el magazine *Lunes de Revolución*. Fue asesor literario de Teatro Estudio,



y jurado en importantes concursos, entre ellos el Premio de la Crítica Literaria (2011).

Entre sus obras se encuentran: *El vivo al pollo* (Mención de Teatro en el Premio Literario Casa de las Américas, 1961); "Mi antagonista" (cuento, 1963 y 2007); *Repaso final* (Mención de poesía en el Premio Literario Casa de las Américas, 1964); *Todos los domingos* (teatro, 1964); *Escrito en las puertas* (poesía, 1968); *La caja está cerrada* (novela, 1984 y 2002); *La tierra permanente* (teatro, 1987) y *Las máscaras de Talía: para una lectura de la Avellaneda* (ensayo, 2008).

Sus piezas teatrales han sido traducidas a diversos idiomas y estrenado en los Estados Unidos, Venezuela, México, Puerto Rico y Varsovia. Artículos suyos aparecen publicados en revistas nacionales y extranjeras como *Europe, L'Arc, Les Lettres, Quimera, Siempre, Ever green*, entre otras.

*Los siete contra Tebas* (1968) recibió el Premio de Teatro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), pero generó una polémica por la cual permaneció sin estrenarse durante cuarenta años, hasta que fue representada en el habanero teatro Mella, bajo la dirección artística de Alberto Sarraín, en octubre de 2007.

En el año 2000 fue distinguido con el Premio Nacional de Literatura por el conjunto de su obra. También fue premiado con el Premio de la Crítica Literaria en numerosas ocasiones, la Medalla Alejo Carpentier y la Distinción por la Cultura Cubana.

El 26 de mayo de 2008 tomó posesión de su plaza de miembro numerario de la Academia Cubana de la Lengua, de la que recientemente había sido nombrado Académico Honorario.



El dramaturgo, actor, humorista, mimo, escritor de canciones, director y profesor de teatro venezolano Franklin Tovar falleció el 14 de junio. Nacido en Caracas, el creador se destacó por su labor docente en instituciones como la Escuela Superior de Arte Escénico Juana Sujo, la Escuela de Teatro Porfirio Rodríguez, la Escuela Funcional de Teatro, el Instituto para la Formación del Arte Dramático (IFAD) y la Universidad Central de Venezuela, entre otras. Como parte de su trabajo pedagógico dictó numerosos talleres, charlas y conferencias dentro y fuera de la nación venezolana.

Fue miembro de la Asociación Nacional de Actores de Venezuela y de la Compañía Nacional de Teatro, e integró el Taller Nacional de Teatro de la Fundación Rajatabla. Tovar también fue director de la Ruta Histórica del Gobierno del Distrito Capital.

Entre sus obras para la escena destacan *Una boda y parte de otra*, *Entre bambalinas soñamos*, *El purgatorio huele a infierno en este paraíso* y *Bátete que te agarré infragánti*. La pieza *Divertimento en cur-sí mayor*, fue escrita y dirigida especialmente para el Grupo Rajatabla. En 1977 filmó *Un loco cuerdo en la vía*, unipersonal premiado en el concurso anual de dramaturgia que protagonizó en 1979, lo que le valió un Premio al Mejor Actor ese mismo año. Su obra *El hijo de la lluvia* recibió el Premio

Municipal de Teatro 1986 al mejor director y la pieza *Una historia bien conocida*, el mismo galardón en la categoría de espectáculo de calle. Por su parte, *Convento de reas para una cárcel de monjas* fue premiada en el Concurso Internacional de Literatura Teatral Torreperregil-Andalucía-España -2001, convirtiéndose así en el primer autor latinoamericano en recibir dicho reconocimiento.

Entre sus creaciones más recientes se destacaron *A Barrio Vivo*, comedia musical escrita y dirigida para la Fundación Teresa Carreño y estrenada bajo la producción total de dicha institución.

Para la Fundación Teresa Carreño también escribió y dirigió el musical *Gardel... vivito y tanguendo*.

A causa de su deceso, las redes sociales se inundaron de mensajes de evocación de sus colegas; el ministro del Poder Popular para la Cultura de Venezuela, Ernesto Villegas Poljak, expresó en su cuenta de la red social *twitter*: "Las dos máscaras del teatro se mojan con lágrimas por la noticia que llega en medio de este II Festival Internacional de Teatro Progresista de Venezuela 2023: acaba de partir a la eternidad Franklin Tovar. Tuve el privilegio de entregarle, por encargo del presidente Nicolás Maduro, la Orden Francisco de Miranda en su primera clase".



La actriz mexicana Rosario Zúñiga falleció el 18 de junio en la ciudad de Guadalajara a los 59 años de edad. Nacida en Ciudad de México el 14 de junio de 1964, María Rosario Zúñiga García debutó como actriz de cine en 1975 en la película *Los supervivientes de los Andes* y en 1977, inició su camino en la escena teatral con la obra *Fuenteovejuna*.

Se graduó de la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes y estudió cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM.

Logró un gran reconocimiento del público por sus caracterizaciones en telenovelas como *Marcha nupcial*, *Triada*, *Señora Acero*, *El hotel de los secretos*, *Pasión*, *Mi querida Isabel* y *De frente al sol*, su papel antagónico en esta última le valió una gran fama. Asimismo, participó como protagonista en películas como *Perfume de violetas*, *Como quieres que sea*, *No manches Frida* y *Los enemigos*.

Fue parte del Centro de Experimentación Teatral del INBA, con sede en el Teatro el Galeón y participó en otras obras como *Grande y pequeño*, dirigida por Luis de Tavira, y *El balcón*, bajo la guía del francés George Lavaudant. Uno de sus personajes más recordados fue el de la madre de barrio en la obra *De película*, que Julio Castillo dirigió en 1985-1986. También incursionó en la dramaturgia con piezas como *Ahora somos*

tres, que se presentó en programas de Cultura y Recreación de la SEP e ISSSTE.

También formó parte del elenco de montajes como *Los enemigos*, de Sergio Magaña, *Sabor amargo*, de Estela Leñero y *Nueva York versus el Zapotito*, escrita por Verónica Musalem. Participó también en varios montajes de cabaret como *Víctimas del pecado neoliberal*, en el Teatro el Hábito, dirigida por Jesusa Rodríguez a partir del texto de Carlos Monsiváis.

Fue becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes para desarrollar el proyecto Sor Juana y la perversa trinidad.

El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (Inbal), expresó en su red social: "Lamentamos el sensible deceso de la actriz Rosario Zúñiga, cuya trayectoria artística de más de 30 años es referente en el teatro, cine y televisión de México". Por su parte, la Compañía Nacional de Teatro también le dedicó unas palabras: "Los integrantes de la CNT celebramos la vida de nuestra querida Rosario Zúñiga. Actriz de teatro, cine y televisión, quien fue miembro del elenco estable de la CNT".



El 20 de junio murió Joaquín Banegas, bailarín, coreógrafo y pedagogo del Ballet Nacional de Cuba. Nacido el 16 de agosto de 1935 en el pequeño poblado de San Benito, Alto Songo, Santiago de Cuba, en el seno de una humilde



familia campesina, en 1951 viajó a La Habana, donde comenzó estudios danzarios en el Conservatorio Municipal de La Habana, bajo la dirección de Alberto Alonso. En 1952 se incorporó a Pro Arte Musical y en 1953 ingresó al elenco del Ballet Alicia Alonso. Allí, bajo la guía de Alicia y Fernando Alonso, José Parés, Cuca Martínez y pedagogos extranjeros, como Alexandra Fedorova, León Fokine y Ana Ivanova; y los ingleses Mary Skeaping y Phyllis Bedells, lo que cimentó, de manera sólida, su vocación.

En 1956 participó en la Gira Nacional de Protesta contra la agresión de la tiranía batistiana a Alicia Alonso y al Ballet de Cuba. Al año siguiente integró el Taller Experimental de la Danza. Ese propio año viajó a Puerto Rico y a la República Dominicana, donde trabajó en numerosos espectáculos. En 1959 regresó al Ballet Nacional de Cuba como primer bailarín.

En la labor pedagógica de Joaquín ocupa un lugar prominente su gestión como director del Ballet de Camagüey, en el periodo de 1969 a 1973, cuando contó con la valiosa colaboración de su esposa, la bailarina puertorriqueña Silvia Marichal.

A su regreso a La Habana, continuó como *maitre* y *regisseur* en el Ballet Nacional de Cuba. Fue designado miembro de la Comisión Nacional de Evaluación del movimiento danzario cubano junto a destacadas figuras como Alicia Alonso y Fernando Alonso.

Como bailarín, Banegas participó en varios montajes del BNC, entre ellos, *Estampas cubanas*, de Cuca Martínez sobre una idea de Ramiro Guerra; *Sóngoro cosongo*, de Cuca Martínez; *El despertar*, de Enrique Martínez, que protagonizó junto a Alicia Alonso; *Romeo y Julieta*, y *El Güije*, de Alberto Alonso, y *Cascanueces* y *El lago de los cisnes*.

Fundador de la Escuela Provincial de Ballet de La Habana y de la Escuela Nacional de Ballet, su trabajo docente se hizo extensivo a otras agrupaciones danzarias de Cuba como

el Conjunto Nacional de Danza Moderna (hoy Danza Contemporánea de Cuba), el Ballet de la Televisión Cubana y el Conjunto Experimental de Danza de La Habana. Igualmente, su labor pedagógica se extendió a instituciones danzarias de México, Puerto Rico, Colombia, Checoslovaquia, Japón, los Estados Unidos y la República Dominicana.

Ocasionalmente, Banegas incursionó en la coreografía con piezas como *Divertimento* (en colaboración con Loipa Araújo), y *Estudio*, con música del compositor y violinista noruego Johan Svendsen, entrenado en 1984.

El 28 de octubre de 2017, en el marco de las celebraciones por el aniversario 69 de la fundación del Ballet Nacional de Cuba recibió la Distinción por la Cultura Nacional.



El dramaturgo, director, actor y maestro de actores Raúl Serrano, falleció el 21 de junio a los 88 años, en la ciudad de Buenos Aires. Serrano nació en Tucumán en 1934, donde dio sus primeros pasos en el mundo de la actuación y el teatro. Allí formó parte del mítico espacio cultural El Cardón y fundó el grupo Teatrote. Tiempo después, en Buenos Aires, se vinculó al grupo de teatro independiente Fray Mocho.

Estrenó más de cien obras, entre las cuales se recuerda la puesta *El nuevo mundo*, de Carlos Somigliana, la cual fue su contribución al primer

ciclo de Teatro Abierto: *Ceremonia al pie del obelisco*, de Walter Operto, *Mateo*, de Armando Discépolo, *Chúmbale*, de Oscar Viale, *Yepeto y Tute Cabrero*, de Roberto Cossa y *La revolución es un sueño eterno*, sobre la novela de Andrés Rivera. En televisión, tuvo a su cargo las puestas de varios especiales con obras como *El gran deschave*, de Sergio De Cecco, *Made in Lanús*, de Fernández Tiscornia, *La malasangre*, de Griselda Gambaro, y *Segundo tiempo*, de Ricardo Halac. Hacia el fin de la dictadura militar, Serrano estrenó en el Teatro Colón *El señor Brecht en el salón dorado*, escrita por Abelardo Castillo, e invisibilizada por las autoridades de la época.

Residió por más de diez años en Rumanía. Allí estudió en el Instituto Ion Luca Caraghiare de teatro y cinematografía de Bucarest, y terminó dirigiendo el Teatro Municipal de esa ciudad. Fue fundador y director de la Escuela de Teatro de Buenos Aires en 1981, profesor de Metodología en la carrera de Pedagogía Teatral de la Escuela Nacional de Arte Dramático, y asesor pedagógico en la misma en diversos periodos. También fundó la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) y la Federación Tucumana de Teatros Independientes. Reabrió el antiguo Teatro del Pueblo con el nombre de Teatro de la Campana. Encontró un método de enseñanza a partir de hacer teatro que conciliara las búsquedas formales y personales, la actualidad de los lenguajes poéticos, y el diálogo con la realidad argentina que pasa por la calle. En Argentina, infinidad de actores se formaron con su método a lo largo de más de cuatro décadas de trabajo en su Escuela de Teatro de Buenos Aires.

Publicó títulos como *Dialéctica del trabajo creador del actor*, *Tesis sobre Stanislavski*, *Método de las acciones físicas*, *Nuevas Tesis sobre Stanislavski* y dio a conocer numerosos artículos e investigaciones. Además, dirigió varias revistas escénicas tales como *Teoría y práctica teatral* y *Artefacto*.

Su libro *Tesis sobre Stanislavski* recibió el premio al mejor libro sobre teoría teatral, en 1998, otorgado por el Instituto Ricardo Rojas de la Universidad Nacional de Buenos Aires. En 1990, recibió el Premio "Reforma Universitaria" de la Universidad Nacional de La Plata, en el rubro Teatro; y en el 2004, el Premio Podestá de la Asociación Argentina de Actores y el Premio a la Trayectoria del Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA.



El 21 de junio en la ciudad española de Salamanca falleció el pintor, grabador y diseñador cubano Umberto Peña.

Nacido en La Habana el 6 de diciembre de 1937, Peña realizó estudios en la Academia de San Alejandro. En este centro de enseñanza, compartió con estudiantes que luego serían figuras indiscutibles de la plástica cubana, como Antonia Eiriz, Ángel Acosta León y Miguel Collazo. En 1959 ingresó en la Asociación de Grabadores de Cuba y al año siguiente obtuvo una beca en México para estudiar en el Instituto Superior Politécnico. En 1959 expuso sus primeras obras en el Salón Nacional y en el Centro de Arte Contemporáneo de México.

En 1961 comenzó a laborar como diseñador en el Departamento de Propaganda del Consejo Nacional de Cultura, al mismo tiempo que realizaba trabajos para la Comisión Nacional

Cubana de la UNESCO. En 1964, en la Asociación de Grabadores de Cuba realizó su primera exposición personal, titulada *12 litografías*. Esa muestra fue llevada a Praga, donde se exhibió en la Casa de la Cultura Cubana. En los años siguientes, obras suyas formaron parte de exposiciones colectivas que se presentaron en Hungría, Bulgaria, Rumanía, la Unión Soviética, Polonia, Inglaterra, Canadá, Italia, Japón y Suecia.

Se inició como grabador en el Taller Experimental de Gráfica de La Habana, donde elaboró sus primeras piezas. En 1964 un conjunto de grabados suyos fue galardonado con el Premio de Litografía, en una exposición organizada por la Casa de las Américas. Allí se inició su actividad en el diseño gráfico se inició a partir de 1963, incorporándose a la Casa. En 1965 redefinió el diseño de colecciones editoriales ya existentes (Premio Casa, Literatura Latinoamericana, Cuadernos Casa, Nuestros Países), así como también el de la revista *Casa de las Américas*. Fue el diseñador de *Conjunto*, desde el n. 1 al 50, con la colaboración de Pericles Mora (nn. 16 al 18), Rubén Robledo (nn. 29 al 32).

Entre las palabras escritas a su muerte, el diseñador Pepe Menéndez, director artístico de la Casa y gestor de la imagen de *Conjunto*, lo evocó en un artículo titulado "La marca de Peña": "Aunque Peña no fue el primer creativo en llegar a 3ra. y G, ni trabajó aquí más años que otros diseñadores, su presencia ha terminado siendo imborrable y su talento siempre ha estado a la mano. Es como si no se hubiera ido nunca, de tanto que se le ha citado o tomado como paradigma".

Después de la etapa cumplida en la Casa, Peña se dedicó a trabajar como *freelancer*. Impartió numerosos cursos en varios países y residió en los Estados Unidos por unos doce años. En ese país se dedicó fundamentalmente a trabajar como diseñador en el campo editorial.



En 2006 se mudó a Salamanca, España, y en 2012 realizó su exposición personal *Acerca de Salamanca*, parte de la cual pudo verse después en la Galería Club Diario de Ibiza. En enero de 2013, la Casa de las Américas programó la muestra *Umberto Peña: el regreso a un pintor visceral*. Y su último trabajo para la institución fue el que entregara para la colección de carteles con motivo del centenario de Haydee Santamaría.



El jueves 6 de julio a los 86 años, murió el director teatral José Celso Martínez Corrêa, a causa de graves quemaduras sufridas por un incendio en su apartamento en São Paulo. Considerado uno de los más grandes maestros del teatro brasileño, nació en Araraquara, el 30 de marzo de 1937. Zé Celso fue un gran director de escena, actor y dramaturgo brasileño. Entre 1955 y 1960 estudió en la Facultad de Derecho de la Universidad de São Paulo, USP, pero nunca ejerció la profesión. Fue allí donde gestó el Teatro Oficina, como grupo aficionado integrado por alumnos estudiantes de leyes. De esa época destacan los montajes de *Pequeños burgueses* (1963) y *En la selva de las ciudades* (1969) de Bertolt Brecht. Aunque la obra *Pequeños burgueses* fue suspendida en abril de 1964 por las autoridades militares, Zé Celso ganó ese año numerosos premios a la mejor dirección y las críticas afirmaron que se trataba de la producción

con el mejor montaje “stanislavskiano” del teatro brasileño.

Zé Celso desafió la censura de la dictadura militar con montajes como *El rey de la vela* (1967), pieza de Oswald de Andrade, que ejerció una notable influencia en la escena de los 60 y convirtió al director en uno de los gestores del tropicalismo en el teatro. El desafío a la dictadura volvería con la puesta en escena *Roda viva*, inspirada en una obra de Chico Buarque.

Luego de ser detenido y torturado, en 1974 el maestro se exilió en Portugal. Cuatro años después regresó a São Paulo y creó un movimiento para mantener abierto el Teatro Oficina, que rebautizó como Teatro Oficina Uzyna Uzona.

Entre sus montajes más recientes están *Os sertões*, de Euclides da Cunha; *El banquete*, de Platón y *Las bacantes*, de Eurípides. *Os sertões* (2002/2006) es considerado el proyecto teatral más osado y complejo de Zé Celso. En la pieza expuso una polémica en torno a la fuerza predatoria del capitalismo en el mundo globalizado y criticó a los defensores de la especulación inmobiliaria.

A lo largo del tiempo, el Teatro Oficina se tornó centro de estudios del teatro brasileño y referencia para numerosos teatristas latinoamericanos. Baluarte de la contracultura del país, por su espacio pasaron figuras como Augusto Boal, Fernanda Montenegro, Marieta Severo y Zézé Motta, entre muchos. José Celso Martínez Corrêa deja una obra que ayuda a definir el teatro contemporáneo de Brasil y la escena latinoamericana.

“Nuestro fénix acaba de partir”, publicó en las redes sociales la agrupación Teatro Oficina, junto a una foto sonriente y de torso desnudo de Zé Celso.

“Brasil se despide hoy de uno de los mayores nombres de la historia del teatro brasileño, uno de sus artistas más creativos”, tuiteó el presidente Luiz Inácio Lula da Silva tras el deceso.

“Valiente, siempre defendió la democracia y la creatividad, muchas veces enfrentando la censura”, añadió el mandatario.



El miércoles 12 de julio las redes se inundaron de lamentos por el deceso en la ciudad de Buenos Aires de Guillermo Heras, a los 70 años, a causa de una enfermedad coronaria. Nacido en Madrid, en 1952, el actor, director teatral, dramaturgo, gestor teatral y editor español, Heras fungía como presidente de la Asociación de Directores de Escena de España.

Licenciado en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, dirigió el mítico grupo Tábano, cuya labor se desarrolló en la capital española entre 1974 y 1983. En los años 90 fundó el colectivo teatral El Astillero junto con José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz, Juan Mayorga y Raúl Hernández Garrido. Fue uno de los nombres fundamentales en la renovación del Teatro Independiente.

Estrechamente vinculado al Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), del Ministerio de Cultura y Deportes, dirigió durante diez años el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, un espacio fundamental para la apertura a nuevos lenguajes y la promoción de jóvenes creadores, cuya sede estuvo en la madrileña y mítica Sala Olimpia, hoy Teatro Valle-Inclán. También estuvo al frente

de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante (Premio Max 2013), que condujo durante veintinueve años, y coordinó el Programa Iberescena, puente esencial entre las escenas española y latinoamericana y en reconocimiento tácito a sus históricos vínculos con la escena de esta parte del mundo. Fue coordinador del área de formación de Estudio Teatro y redactor de las revistas *Primer Acto* y *Pipirijaina*. Entre sus últimas colaboraciones periodísticas, estuvo la aparecida en el n. 5 de la revista *Espiar a los árboles del teatro español* con un artículo dedicado a la figura de Francisco Nieva.

Como director teatral, contaba con más de una veintena de montajes. Entre los autores dramáticos españoles cuyas obras llevó al escenario destacan Calderón de la Barca, Federico García Lorca, Francisco Nieva, Rodolf Sirera o Juan Mayorga. De los autores internacionales merecen señalarse Shakespeare, Pier Paolo Pasolini, Bertolt Brecht, Moreira da Silva y Sarah Kane. También dirigió óperas como *El cristal de agua fría*, de Marisa Manchado y Rosa Montero; *El bosque de Diana*, de García Román y Muñoz Molina; *Rigoletto*, de Verdi, así como varios títulos de Tomás Marco.

Heras fue uno de los miembros fundadores de la Academia de las Artes Escénicas de España y obtuvo, entre otros, el Premio Nacional de Teatro en 1994 y el Premio Lorca de Teatro.

Maestro de figuras reconocidas de la escena actual, fue profesor en el máster de Gestión Cultural de la Universidad Carlos III de Madrid y del área de danza de Gestión Cultural en la Universidad Complutense.

Llevó a cabo la edición de varias colecciones teatrales y escribió textos como *Inútil faro de la noche*, *Ojos de nácar*, *Muerte en directo*, *La oscuridad*. *Trilogía de ausencias*, *Alma*, *Muchacha* y *Rottweiler* y *Pequeñas piezas desoladas*.

## COLOMBIA

### Patricia Ariza, Orden de la Democracia Simón Bolívar

Reproducimos las palabras pronunciadas por la artista y activista política, en ocasión de recibir el importante reconocimiento de parte de la Cámara de Representantes de su país el 31 de agosto.

“Expreso mi profundo agradecimiento a Gabriel Becerra y a la Cámara de Representantes por esta distinción que me otorga la Orden de la Democracia Simón Bolívar, y a las senadoras Jahel Quiroga, Aída Avella, Gloria Flórez y Clara López por sus palabras de afecto. Y expreso también mi gratitud a Cesar López por su canción y le prometo que vamos a sacar el tanque que vimos entrar al Palacio de Justicia pero nunca lo vimos salir. Y a Edson Velandia por su canción de amor a la tierra.

“Para mí esta orden tiene dos sentidos: uno el de la Democracia, que se refiere al sueño de lograr la soberanía del pueblo, y otro, el nombre de nuestro querido Simón Bolívar que murió dejándonos el sueño de la independencia.

“Me siento gratificada porque con esta orden se reconoce el valor de una parte grande y extensa de mi vida dedicada al arte y a la cultura. Y, porque yo siento que conmigo se reconoce el valor de La Candelaria, grupo al que pertenezco y con el que nos hemos dedicado de manera sistemática a crear obras que dan cuenta del tiempo en el que vivimos. Esta orden se la dedico con toda mi alma al grupo, y a mis grupos Tramaluna y Mocoa, a la Corporación Colombiana de Teatro, a las cinco Escuelas de Mujeres que acabamos de crear, a mis compañeros y compañeras de teatro, a mi familia y a la memoria de Santiago García.

“Confieso que con el arte he luchado por tratar de descifrar los enigmas que nos plantea la vida y por cambiar el mundo a punta de poemas y de obras de teatro. He actuado en



centenares de escenarios en Colombia y en el mundo, pero también he gritado en las calles, he salido con las mujeres a decir que somos una humanidad todavía excluida y, que, cada golpe y cada exclusión a una de nosotras, nos duele en las entrañas a todas. He construido con las víctimas y sobrevivientes decenas de obras y performances que claman, en que clamamos porque en este país nunca más suceda otro genocidio como el que nos hicieron a los militantes de la Unión Patriótica, un genocidio que no fue solo contra los militantes, fue contra la nación. Uno de mis propósitos es contribuir, desde la cultura, a reparar esta herida.

“Estamos en el corazón de una crisis que llaman climática, pero que en realidad es una crisis civilizatoria porque tiene responsables. Y porque no fue un fenómeno climático ‘natural’. Fueron personas las que construyeron este modelo que nos pintó pajaritos de oro y que quiso convertirlo todo en compra venta y lo que hizo fue extraerle las entrañas a la tierra.

“Este modelo está haciendo crisis. Nada era como nos lo habían pintado, el vaso de leche no se derramó sobre los pobres y, por el contrario, este sistema obscuro y patriarcal extendió la miseria por el mundo. Por eso vemos con estupor cómo ante esta crisis climática los árboles se incendian solos y las aguas se salen de todos los cauces; y cómo miles de pacíficos habitantes se ahogan en el Mediterráneo, mientras los responsables cuentan sus intereses y réditos y miran con indiferencia cómo se hundan las pateras.

“No estamos en una época de cambio sino en un cambio de época donde nadie puede sentirse seguro o segura sabiendo que le están extrayendo las entrañas a la madre tierra, que nos están moviendo el piso...

“Por eso, ya no somos solamente habitantes de Colombia, somos habitantes del planeta. Y la ciencia más avanzada nos está enseñando lo que los indígenas supieron desde siempre, que

estamos irremediablemente conectados con el universo y que somos parte de la naturaleza. Y que todas las especies desde la abeja hasta el rinoceronte, desde los murciélagos hasta los insectos, son imprescindibles. Y el arte nos enseña que, además, son seres bellos.

“Por eso tenemos que defender, a como dé lugar, este suelo donde vivimos, este país que es un paraíso. Y esta humanidad. Por eso tenemos que defender la vida.

“Mientras el mundo se inunda, se hiela y se cocina, aquí no escampa la guerra. Seguimos inmersos e inmersas en una violencia atroz. Es como si estuviéramos condenados a otros cien años de soledad. Y, no lo estamos, ustedes y yo sabemos que no estamos condenados ni condenadas. Y que esto se puede parar. Pero pararlo no es solamente un asunto de la política, es también y sobre todo, un asunto de la cultura.

“A la vez que se reparte la tierra, la salud y el trabajo, tenemos que contribuir a transformar el imaginario. El modelo no sólo ha hecho estragos tangibles, ha hecho estragos en la cultura y en el alma de la nación. Desengatillar el imaginario es, o debería ser, una de las tareas culturales más importantes de este momento de cambio.



“Hoy no solo vivimos los rezagos de las guerras y los coletazos de las viejas violencias que son muchas. Vivimos también las virulentas guerras culturales que son demolidoras porque, primero, se destituye un líder o una lideresa en la cultura y luego, es relativamente fácil aniquilarle políticamente o inclusive físicamente.

“Aquí, en este país nuestro, estamos viviendo una guerra cultural sin precedentes. No hay día, no hay momento, no hay instante en que no se arremeta contra el cambio, contra el gobierno, contra el presidente. Ya tuvimos una experiencia nefasta de lo que representa una guerra cultural: la guerra que se hizo al inoportuno plebiscito por la paz. Esa guerra planificada se expresó en los sermones de los púlpitos de las iglesias cristianas y muchos medios le sirvieron de plataforma. Y, qué paradoja, éste país, el más martirizado por la guerra y la violencia de América latina, terminó diciéndole NO a la paz.

“Por eso, algunos de nosotros y de nosotras, clamamos (a veces en el desierto), por que se construya, porque construyamos, una cultura de paz. Porque las políticas culturales aborden la cultura como la posibilidad cierta de transformar los imaginarios de la guerra en cultura de paz.

“Y la cultura de paz nace de propiciar el debate. Tenemos que instalar el debate de las ideas, darle la oportunidad a la construcción de nuevas nociones filosóficas vitales de lo que significa convivir en esta época, en este país y en los tiempos del cambio. Otorgarle a la Paz la Dimensión Cultural.

“Tenemos que dar un salto a la imaginación. Tuve la oportunidad de visitar varios municipios y sé por experiencia, que cuando se le da oportunidad al debate y a la conversación, aparecen ideas iluminadoras que nos abren caminos insospechados.

“Y el debate debe ser polifónico en muchas voces y en muchos lenguajes. El arte debe hacer parte de este debate, de esta batalla de ideas, como decía Fidel. No basta el activismo cultural, no basta hacer decenas de actividades, de conciertos y de recitales. Necesitamos que los músicos hablen, que los poetas y los actores hablen, y no solo con sus obras; necesitamos que sean, que seamos actores y sujetos de las salidas iluminadoras al conflicto social y cultural. Que los campesinos y las campesinas hablen y que emerja de nuevo un indispensable relato polifónico de nación.

“Y que la academia vuelva a recuperar el pensamiento y la palabra, que los estudiantes y los que no estudian, hablen. Que el gobierno del cambio propicie el debate de ideas y de imágenes. Que nos tomemos la palabra y la imagen, caraja. Necesitamos la batalla de imágenes y de ideas para detener el golpe.

“Por eso propongo y me atrevo a hacerlo en plural, proponemos, que comencemos con un gran Encuentro Latinoamericano de las Palabras y las Obras para hablar del papel de la cultura, las artes y los saberes en el cambio. Porque el cambio social es un cambio cultural. Y que ese encuentro esté precedido de un viaje, de un recorrido a pie, como diría Fernando González, por las ideas, las culturas y los saberes de este país.

“Que ese viaje esté acompañado de poemas, de relatos y de canciones, de teatro y de grandes murales. Es que una paz que no se cante que no se cuente que no se represente, se muere de tristeza.

“Saludo de manera muy especial al nuevo ministro de cultura Juan David Correa y le deseo lo mejor. Es un hombre que viene de las letras y sabe el valor de la palabra, pero también es un hombre culto y sabe el valor de las imágenes, conoce el poder transformador del arte. Saludamos también a la viceministra Adriana Molano, que, por fin, fue nombrada en propiedad.

Señor Ministro, ha llegado usted en buena hora al Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.

“Para terminar declaro ante el país y ante el mundo, mi lealtad indeclinable con el gobierno del cambio, mi lealtad con el presidente Petro, que, yo sé, va a cumplir la cita con la Historia.

Mi lealtad es a prueba de años, de balas y de exclusiones. Y, por eso, va más allá de los desplantes. Es una lealtad que la he aprendido con la izquierda y que me ha ayudado a saber siempre de qué lado estar. Y estoy del lado de los que no tienen nada porque se lo han negado todo, del lado de las mujeres y del lado de los y las artistas que nos muestran quiénes somos. Estoy al lado de las y los jóvenes con los que salí a marchar en el año 21 y quienes llenaron el país de canciones y de grafitis. Y a mí me llenaron el alma de esperanzas. Estoy al lado de las causas por las que vale la pena vivir y luchar. Mejor dicho, estoy aquí pa' las que sea”.



## En y de la Casa

El 14 de junio en la Sala 1 del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Fundación *Celarg*), en Caracas, la directora de la revista *Conjunto* y de la Dirección de Teatro de la Casa Vivian Martínez Tabares recibió de manos de Carlos Arroyo, el Premio Rafael Briceño otorgado a *Conjunto*, por su trayectoria en la difusión y reflexión del teatro latinoamericano. La acción formó parte del programa del Festival Internacional de Teatro Progresista de Venezuela (FITP 2023), inmediatamente antes de la segunda función de *Las venas abiertas*, del grupo cubano Teatro La Rosa, en presencia del presidente de la Casa de las Américas Abel Prieto Jiménez, de varios miembros de la delegación cubana participante en el VI Encuentro de Cubanos Residentes en América Latina y el Caribe, coincidente con el FESITPVEN, y de la representación diplomática de la Isla.

Como parte de las actividades de la fiesta teatral, en su segunda edición, Vivian Martínez Tabares presentó la revista *Conjunto* en una de las sesiones organizadas en la expo venta de publicaciones teatrales en la Librería del Sur del Teatro Teresa Carreño. El diálogo, conducido por Mary Pemjean, viceministra del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, y Carlos Arroyo, director del Festival, tuvo su continuidad con los asistentes, profesionales de la escena y jóvenes estudiantes.

La crítica e investigadora teatral impartió también un Seminario de Teatro Latinoamericano centrado en la historia y actualidad del teatro de grupo, en la Galería Espacios Cálidos de UNEARTE, como parte de Eje Formativo del festival.



Foto: Abel Carmenate



El jueves 22 de junio en la Sala Manuel Galich de la Casa de las Américas, el director del Fondo Editorial Casa de las Américas Fernando Luis Rojas presentó el número 206-207 de la revista *Conjunto*. Junto a la directora de la publicación Vivian Martínez Tabares, quien condujo la acción, el investigador se refirió a los procesos sociales y culturales en Brasil y Colombia que refleja la entrega. "No puede haber un estallido social sin un estallido cultural, la paz no sólo es dejar de usar las armas", afirmó Rojas en referencia al proceso de que vive la nación colombiana. Igualmente abordó la fuerte presencia del teatro negro en Brasil que se evidencia a través de diversas aproximaciones en las páginas de la revista. Debe destacarse el cruce de disciplinas generado en la presentación, pues la mirada de historiador de Fernando Luis se complementó con la teatrológica de Martínez Tabares, quien realizó un acercamiento pormenorizado a los trabajos de la revista.

La entrega, que esta vez llega con carácter semestral, contiene textos de creadores, investigadores y críticos, entre los que se encuentran, de Brasil: Ana Cristina Colla, Vanessa Bruno, Rosyane Trotta, Samuel Santos, Marcos

Antônio Alexandre, Rafael Villa Boas, Daniele Santana y Cleiton Pereira, y de Colombia: Carlos Satizábal, Pilar Restrepo, Lina Silva, Jorge Hugo Marín y Patricia Ariza. Igualmente, el lector podrá acercarse al texto *Sólo me acuerdo de eso*, del actor, director y autor colombiano Johan Velandia. Se suman diversas valoraciones a eventos y montajes recientes de la escena de la región con textos de Rocío Rodríguez, Vivian Martínez Tabares, Marcelo Solares, Judith Mavila Paredes, Javier Taboada, Bernardo Borkenztain. También, el crítico argentino Jorge Dubbatti introduce los volúmenes de la Colección "Gallinero" de Rara Avis en torno a nuevas dramaturgias argentinas en la sección Leer el Teatro y como cierre Entreactos da a conocer hechos de la actualidad teatral y Últimas Publicaciones Recibidas reseña diversos volúmenes recientes dedicados al quehacer escénico

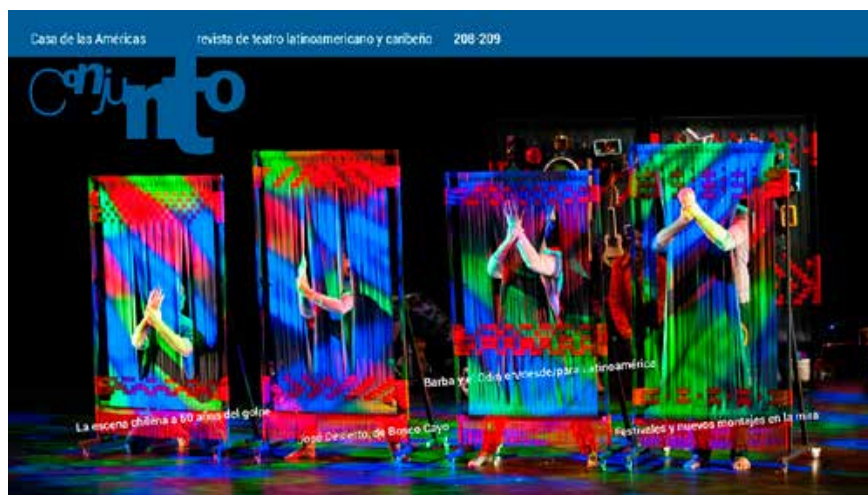
El número 206-207 de *Conjunto* también fue presentado por Vivian Martínez Tabares, en el Taller de Teatro Popular "Rumbos del Teatro Caribeño", como parte de la 42 edición del Festival del Caribe, Fiesta del Fuego, celebrada del 3 al 9 de julio de 2023 en Santiago de Cuba.

Puede descargarse el número en: <http://casadelasamericas.org/revistaconjunto.php#arr>



El 6 de julio la Sala Che Guevara acogió el Seminario Taller "Lúdica, juegos y creatividad en la dimensión de las culturas y teatro comunitario", impartido por los creadores argentinos Carlos Pérez Rigirozzi y Aurora Beatriz Silva, de regreso de su participación en el 3er. Congreso de Culturas Vivas Comunitarias de Mesoamérica y el Caribe celebrado en Matanzas, motivación principal de su presencia en Cuba. Mediante una serie de dinámicas de grupo, los creadores concibieron un espacio seguro donde cada cual pudo dar rienda suelta a su lado más creativo, siempre con la compañía de otros que potenciaban esa sinergia positiva a través del diálogo y el respeto mutuo.

Pueden leerse detalles de esta acción formativa en el trabajo "451 Colectivo Sanidad y Convocados x Lúdica: los saberes compartidos de un encuentro" en este mismo número. ☞



## A

- Alexandre, Marcos Antônio. Los teatros negros en la escena contemporánea brasileña. 206-207
- Ariza, Patricia. Carta abierta al presidente Gustavo Petro. 206-207
- \_\_\_\_\_. Manifiesto por el Día Internacional del Teatro. (Entreactos). 206-207
- \_\_\_\_\_. Orden de la Democracia Simón Bolívar, palabras por el recibimiento. (Entreactos). 208-209
- Ávila, Roxana y David Korich. El Odin Teatret y el Teatro Abya Yala. 208-209
- Ayoub, Samiha. A todos mis amigos, los artistas de teatro de todo el mundo. (Entreactos). 206-207

## B

- Barba, Eugenio. La vejez errante del Odin Teatret. (Entreactos). 206-207
- Boal, Julian, Amanda Nolasco y Geo Britto. El teatro como forma de hacer política: La Escuela de Teatro Popular de Río de Janeiro. 206-207
- Borkentzain, Bernardo. Cruzar la noche. Dos poéticas del desencuentro. 206-207
- Britto, Geo, Julian Boal y Amanda Nolasco. El teatro como forma de hacer política: La Escuela de Teatro Popular de Río de Janeiro. 206-207
- Bruno, Vanessa. Travesía en tiempos sombríos. 206-207
- Burgueño, María Esther. El templo del instrumento. *Edipo Rey* en Montevideo. 208-209

## C

- Cano, Eugenia. Huellas del Odin Teatret en los escenarios mexicanos. 208-209
- Carbonari, Marilia. Interregno teatral en Brasil: tres perspectivas escénicas a partir de la experiencia en grupo. 206-207
- Cayo, Bosco. *José Desierto*. 208-209
- Cherubini, Luiz César y Sandra Vargas. Del escenario giratorio que es Brasil. 206-207
- Colla, Ana Cristina. Recuerdo y olvido en *Kintsugi, 100 memorias*. 206-207
- Conjunto*. Colaboradores. 206-207, 208-209/ Entreactos. 206-207, 208-209/ Este número doble de *Conjunto*... 208-209 / Eugenio Barba y el Odin Teatret en/desde/para

- Latinoamérica. (Dosier) 208-209 / Realidad y perspectivas de la escena en Colombia y Brasil y mucho más. 206-207 / Últimas Publicaciones Recibidas. 206-207, 208-209
- Costa, Marithelma. Tras las huellas de Rosa Luisa. 208-209

## D

- Diago, Nel. Otra vez un festival de teatro para que sea humana la humanidad. 208-209
- Díaz Rodríguez, Aimelys. 451 Colectivo Sanidad y Convocados x Lúdica: los saberes compartidos de un encuentro. 208-209
- Dubatti, Jorge. Colección "Gallinero" de Rara Avis: nuevas dramaturgias argentinas. (Leer el Teatro). 206-207

## E

- Espinosa Mendoza, Norge. *Habitación Macbeth*: actuar el delirio para reconocernos. 208-209

## F

- Fiet, Lowell. Humanista del año: Rosa Luisa Márquez. (Entreactos). 206-207

## G

- García Gámez, Pablo. Siete maneras de ver la realidad: Piezas venezolanas en el 2do. Festival Internacional de Teatro Progresista. 208-209
- Grandjean, María Paz. Teatro a 50 años del golpe en Chile. Reflexiones de una actriz sobreviviente de violaciones. 208-209
- González, Viena y Claudio Rivera. *Guloya* en Santiago de Cuba: Celebración y gratitud. 208-209

## H

- Hernández, Teresa. Taller de Otra Cosa 1990-2023. (Entreactos). 208-209
- Hopkins, Cecilia. El sueño de una revuelta teatral. 208-209

## I

- Ibacache V., Javier. Públicos de teatro en la post pandemia: Qué se ha perdido y qué ha cambiado. 208-209



**K**

King, Roberto Enrique. Mirada: Festival Iberoamericano de Artes Escénicas 2022. 206-207  
 Korich, David y Roxana Ávila. El Odin Teatret y el Teatro Abya Yala. 208-209

**L**

Lagos Rivera, María Soledad. Cambios de perspectiva y nuevos parámetros en la escena teatral re-democratizada. 208-209  
 \_\_\_\_\_ . *Las últimas horas del Maestro* o cómo homenajear, espantando el horror para sanar. 208-209  
 Litvin Villas Bôas, Rafael. Expresiones estéticas y políticas de la escena brasileña contemporánea. 206-207  
 López González, Yeline. Camagüey: estaciones de la Jornada Ciudad Teatral. (Entreactos). 206-207  
 \_\_\_\_\_ . Experimento H(abana): viaje necesario junto a la Companhia do Latão. 208-209  
 López Hamze, Isabel Cristina. Odin y Cuba. Una historia de amor. 208-209

**M**

Marín, Jorge Hugo. El arte como acción esencial para reconciliar un país. 206-207  
 Martínez Tabares, Vivian. Memoria y valoración de Platea '23: un foco teatral al sur. 206-207  
 \_\_\_\_\_ . FAE 23: persistencia por y para el teatro panameño. 208-209  
 \_\_\_\_\_ . De (des)arraigos, arte y política: Cruces teatrales entre Chile y Costa Rica. (Leer el Teatro). 208-209  
 Mocarquer, Emilio y Cristián Opazo. Trabajo precario. 208-209  
 Monsalve, Sofía. Enredos. Diario sobre las influencias del Odin Teatret en mi teatro. 208-209  
 Muñoz Griffith, Mariana. Preguntas pequeñas al mundo de lo gigante. Pensando lo que mueve a *La Pichintún*, dedicada a imaginar lo que no se sabe a ciencia cierta. 208-209

**N**

Nolasco, Amanda, Geo Britto y Julian Boal. El teatro como forma de hacer política: La Escuela de Teatro Popular de Río de Janeiro. 206-207

**O**

Opazo, Cristián y Emilio Mocarquer. Trabajo precario. 208-209  
 Orellana G., Ernes. Torciendo imaginarios: disidencias sexuales expandidas en el teatro contemporáneo de Santiago de Chile. 208-209

**P**

Paredes Morales, Judith Mavila. Fronteras más allá del Sur: una lectura de la perversión en *Surte. El sonido de los sueños*. 206-207  
 Pereira, Cleiton y Daniele Santana. Brasil (re)tomó posesión de sí mismo. 206-207

**R**

Restrepo Mejía, Pilar. El llamado al cambio: lo digo, me lo digo, se los digo, hay que decirlo. 206-207  
 Rivera, Claudio y Viena González. Guloya en Santiago de Cuba: Celebración y gratitud. 208-209  
 Rodríguez Fernández, Rocío. El Festival Internacional de Teatro de Mesitas del Colegio regresa a las calles colombianas. 206-207  
 Rojas, Carlos. Roberta Carreri: "Una actriz que deja huellas en el tiempo". 208-209

**S**

Santana, Daniele y Cleiton Pereira. Brasil (re)tomó posesión de sí mismo. 206-207  
 Santos, Samuel. Por un teatro de negros y negras. Un recorte étnico. 206-207  
 Santos, Valmir. De tripas, corazón. 206-207  
 Satizábal, Carlos Eduardo. Juntanza al calor de la olla común. El Estallido Cultural en Colombia y la dramaturgia de la presentación. 206-207  
 Silva Amarela, Lina. Derivas sobre la paz total. 206-207  
 Solares, Marcelo. De los territorios que transitó, del teatro que encontré. Una mirada latinoamericana a los Territorios Teatrales Transitables 2022. 206-207

Sørensen, Mette Grith. El fundador del Odin Teatret se pronuncia: "Estaba claro que querían deshacerse de mí". (Entreactos). 206-207

**T**

Taboada, Javier de. *Surte, el sonido de los sueños*. 206-207  
 Trotta, Rosyane. El nuevo teatro brasileño. 206-207

**V**

Vargas, Sandra y Luiz César Cherubini. Del escenario giratorio que es Brasil. 206-207  
 Velandia, Johan. *Sólo me acuerdo de eso*. 206-207

**W**

Woolf, Ana. Odin Teatret, un camino que abre caminos en su andar. 208-209

**ROXANA ÁVILA.** Directora, actriz, dramaturga, diseñadora de luces, productora y profesora de teatro. Codirectora del Teatro Abya Yala desde 1991. Ha dirigido en Costa Rica, Londres, NYC, Edimburgo, Guatemala, Brasil y México. Estudia formas tradicionales del teatro en Japón e iluminación en Madrid. Enseña en Belice, Brasil, EE.UU., Centroamérica, México, Japón y Bulgaria. Premio a Mejor Dirección Escénica en 2018. Ha publicado tres libros de textos originales y artículos en revistas teatrales.

**MARÍA ESTHER BURGUEÑO.** Crítica y profesora uruguaya. Maestranda en teatro por la UDELAR. Docente en el Instituto de Profesores Artigas y en las escuelas de teatro de numerosos grupos y compañías. Autora de artículos y prólogos publicados en medios nacionales e internacionales, y ponente en eventos internacionales y nacionales. Codirige la Escuela de Espectadores del Uruguay con la profesora Gabriela Braselli. Es miembro de la Asociación de Críticos Teatrales y de la AICT.

**EUGENIA CANO.** Actriz, directora, dramaturga y promotora independiente mexicana, líder de Kalipatos Teatro. Licenciada en Actuación por la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, con especializaciones en mímica corporal y danza kathakali, sobre la que imparte talleres. Ha participado como intérprete en más de veinte montajes y ha dirigido más de quince espectáculos, entre ellos *Sita*, *Eva* e *Ixtab* para el Festival Internacional Cervantino, y *Alas de mariposa*, entre otros.

**BOSCO CAYO.** Actor, director y dramaturgo chileno, graduado de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Psicólogo de la Universidad de La Serena. Integra la Compañía Limitada, Teatro Sin Dominio y Teatro La Mala Clase. Ha sido docente en escuelas de teatro del país. Seleccionado por el Royal Court Theatre y el ciclo "New Plays from Chile", con *Negra*, es autor de *Limítrofe*, *Leftraru*, *La dama de los Andes* (Premio mejor obra dramática 2017, CNCA) *El Dylan*, *Plan Vivienda (2015-2045)*, *Los despertares de Marín*, *Evangelista* y *El Nudo*.

**MARITHELMA COSTA.** Poeta, narradora, ensayista y profesora puertorriqueña residente en Nueva York. Es autora de la novela *Era el fin del mundo*, de las ediciones anotadas de *La carreta*, de René Marqués, *La llamada* y de *La resaca*, ambas de Enrique A. Laguerre, así como de varios poemarios y libros de entrevistas. Colabora con publicaciones literarias y culturales. Ha impartido clases en la Universidad de París-13 y enseña en Hunter College y el Graduate Center de la Universidad de Nueva York.

**NEL DIAGO.** Profesor e investigador español. Doctor en Filología Hispánica, es Profesor Titular de Historia del Teatro en la Universidad de Valencia, donde ha sido Vicedecano de la Facultad de Filología y durante varios años ha dirigido el Aula de Teatro. Ha publicado numerosos artículos en libros y revistas teatrales así como diversas colaboraciones en obras colectivas. Integró el jurado de Teatro del Premio Casa de las Américas 1996. En 2012 obtuvo el Premio Armando Discépolo de Investigación Teatral de la Universidad de Buenos Aires.

**NORGE ESPINOSA MENDOZA.** Dramaturgo, poeta y crítico teatral cubano. Licenciado en Teatología por el Instituto Superior de Arte. Sus obras teatrales han sido llevadas a escena Teatro El Público, Teatro de las Estaciones, Pálpito y Teatro Alas, entre otros en Cuba, y en Puerto Rico, Perú, los Estados Unidos y Francia. Coautor, con Rubén Darío Salazar, de *Mito, verdad y retablo: El guiñol de los hermanos Camejo* y *Pepe Carril*, Premio de Teatología Rine Leal 2009 y Premio de la Crítica Literaria 2012.

**PABLO GARCÍA GÁMEZ.** Dramaturgo y académico venezolano residente en EE.UU. Profesor e investigador en Brooklyn College y City College, CUNY, dicta talleres de dramaturgia en festivales y eventos. Autor de *Oscuro de noche*, Premio Apacuana 2017, *Las damas de Atenea*, *Las mártiras*, *Blanco*, ganadora del concurso Proyecto Asunción de Teatro Pregones, y de los Premios HOLA y ACE, *Noche tan linda*, publicada en *Conjunto* n. 175, y de *Madamadrina*, recién estrenada en Perú, entre otras.

**VIENA GONZÁLEZ.** Actriz, directora, productora y gestora teatral dominicana. Graduada de Ingeniería Civil en INTEC y fundadora del grupo independiente Teatro Guloya. Master en Gestión de Industrias Culturales, dirige el espacio cultural del Teatro Guloya desde 2006, desde donde gestiona varios festivales. Ha sido merecedora de los premios Casandra, ACE y ATI. Ejerce la docencia en el INTEC desde 2008.

**MARÍA PAZ GRANDJEAN.** Actriz chilena formada en la Universidad de Chile. Master en Teatro de l' Université Paris 8 Vincennes Saint Denis, France, en Scènes du Monde, Histoire et Création. Trabaja en teatro, cine, música y televisión y como gestora y productora. Más de cuarenta montajes teatrales, giras nacionales e internacionales son parte de su experiencia teatral. En TV destaca en series y telenovelas. Ha participado en largometrajes y cortometrajes. Premio Mejor Actriz 2019 Círculo de Críticos de Chile.

**CECILIA HOPKINS.** Actriz, crítica e investigadora argentina. Es periodista teatral en *Página/12*. Formada como actriz en Antropología Teatral, ha estudiado las danzas y teatros orientales. Es docente de la EMAD. Ha creado *Gemma Suns*, *La memoria de Federico* y *Cielo con Diamantes*, entre otras. Ha publicado *Tincunacu*, *teatralidad y celebración popular en el NOA*, *El albergue de la memoria: Kantor en perspectiva*, *Gombrowicz en escena* y *Meyerhold, el teatro de la revolución*.

**JAVIER IBACACHE V.** Crítico, periodista, docente y gestor chileno. Programador de artes escénicas especializado en proyectos de Desarrollo de Públicos. Fundador y director de la Red Latinoamericana para el Desarrollo de Públicos, y director de Programación Artística de Centro Cultural CEINA. Fue impulsor de la Escuela de Espectadores en Chile; director de Programación y Audiencias del GAM, y jefe de Programación y Públicos del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.



**DAVID KORISH.** Director estadounidense residente en Costa Rica. Codirector fundador del Teatro Abya Yala desde 1991. Ha estrenado en Costa Rica, Nueva York, Minneapolis, Edimburgo y Londres. Su montaje *El Caso Otelo* ganó el Premio Nacional Mejor Producción Escénica en 1994. Abya Yala ha sido galardonado con el Premio Nacional al Mejor Grupo de Teatro en 1999, 2003, 2006 y 2012, así como el premio Aquileo J. Echeverría en dramaturgia en el 2002 por la obra *Nos esperamos* y 2021 por *Dramaturgia Invisible II*

**MARÍA SOLEDAD LAGOS RIVERA.** Traductora, dramaturgista, dramaturga y directora chilena. Autora de publicaciones especializadas en español, alemán e inglés, en el ámbito de las artes escénicas, la traducción y las letras, Ha estrenado en Chile, la América Latina y Europa, y sus obras se han publicado en España, Colombia y Cuba. Profesora universitaria de programas de postgrado y cofundadora de la Escuela de Espectadores con Javier Ibacache, ejerce y divulga el pensamiento crítico también en contextos extra-académicos.

**YELINE LÓPEZ GONZÁLEZ.** Estudiante de la Licenciatura en Artes Escénicas, especialidad Teatrología en la Universidad de las Artes, Instituto Superior de Arte. Prepara su trabajo de diploma sobre dramaturgias textuales y escénicas en la Nave Oficinas de Isla y colabora en el boletín digital *En Conjunto* y en *Tablas*.

**ISABEL CRISTINA LÓPEZ HAMZE.** Profesora, crítica, asesora teatral y escritora cubana. Licenciada en Teatrología y Máster en Procesos Formativos de la Enseñanza de Las Artes, Mención Teatro. Es docente de la Facultad de Arte Teatral de la Universidad de las Artes. ISA. Tiene publicados los libros *Estática Milagrosa* (2020) y *A Baracoa me voy. Una Cruzada Teatral* (2021), y colabora con publicaciones culturales y especializadas de teatro.

**EMILIO MOCARQUER OLIVARES.** Investigador chileno. Es Licenciado en Letras por la Pontificia Universidad Católica de Chile y Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales por la Universidad Adolfo Ibáñez. Actualmente cursa el Magíster en Letras con Mención en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha colaborado con textos sobre teatro chileno actual en *Revista Oropel*.

**SOFÍA MONSALVE.** Actriz colombiana. Formada en el Teatro de la Memoria de Juan Monsalve, y en Europa con Eugenio Barba y el Odin Teatret, que integró a partir de 2008. Formada en Antropología en la Universidad Sapienza de Roma. Integra el grupo internacional de investigación teatral El Puente de los Vientos, liderado por Iben Nagel Rasmussen. En 2016, regresa a Colombia y al Teatro de la Memoria, asume la dirección artística y es pedagoga de formación actoral en el Centro de Formación de la Casa del Teatro Nacional.

**MARIANA MUÑOZ GRIFFITH.** Actriz, directora y profesora chilena. Egresada de la Licenciatura en Artes por la Universidad de Chile, trabajó con Andrés Pérez y el Gran Circo Teatro en *Nemesio pela'o qué es lo que te ha pasa'o*, *Visitando al Principito* y *La negra Esther*, y con Teatro en el Blanco y Guillermo Calderón en *Diciembre* y *Neva*, entre otros. Es miembro de Teatro Circo, Reciclacirco. Dirigió *Amores de cantina*, tragedia musical popular, Premio al Mejor Montaje Teatral del Círculo de Críticos de Arte 2011.

**CRISTIÁN OPAZO.** Investigador y docente chileno. Profesor asociado en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Autor de *Pedagogías letales: ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*, editor de *Democracias incompletas: debates críticos en el Cono Sur* (con Fernando Blanco), *Humanidades al límite: posiciones en/contra de la universidad global* (con María Rosa Olivera-Williams) y de números especiales de *Cuadernos de Literatura*, *Revista Iberoamericana* y *Modern Language Notes*, entre otras.

**ERNES ORELLANA G.** Director, dramaturgo, actor, docente y gestor. Licenciado en Teatro de la UCh. Máster en Estudios Teatrales U. de Barcelona. Fundó la plataforma Teatro SUR. Docente de actuación en las principales escuelas de teatro en Chile. Trabaja el cruce entre artes escénicas, política y disidencia sexual, en creaciones transescénicas de teatro, performance, danza contemporánea y activismos cuir. Sus obras se han visto en Chile, Argentina, Cuba, Ecuador, Brasil, Alemania, EE.UU. y España.

**CLAUDIO RIVERA.** Actor, dramaturgo, director y pedagogo teatral dominicano. Egresado de la Facultad de Arte Teatral del Instituto Superior de Arte, Cuba, y Licenciado en Economía, fundó y dirige hace 32 años el grupo independiente Teatro Guloya. Ha dirigido *Otelo Sniff*, *Nuestra Señora de las Nubes*, *La vida es sueño* y *Pinocho*, entre otras, y ha representado a su país en México, Costa Rica, Puerto Rico, Cuba, Haití, Chile, Colombia, España, Portugal, Dinamarca y EE.UU. Es autor de *Caminando sobre el agua*.

**CARLOS ROJAS.** Crítico teatral y cinematográfico, realizador y productor independiente venezolano residente en la República Dominicana. Graduado en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), fue docente de la Escuela Nacional de Teatro César Rengifo y del Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas, en Morelia, México. Ha publicado críticas y entrevistas en revistas de Venezuela, la República Dominicana, México, Cuba, España y Portugal.

**ANA WOOLF.** Actriz, directora y pedagoga argentina. Miembro del equipo de colaboradores internacionales del Odin Teatret. Es discípula de Julia Varley, quien la dirigió en *Semillas de memoria* y *Blanca es la noche*, y de quien ha traducido *Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret* y *Una actriz y sus personajes*. Directora artística de Magdalena 2da. Generación, Red latinoamericana de mujeres en el arte contemporáneo, dirige el Centro de Antropología Teatral de Argentina, CATA.