

Conjuncto 60 AÑOS

Ocho miradas
a la escena peruana:
Rubio, Encinas, Lora,
Dubatti, Lázaro, Robles,
Marko y Valencia

Combi-Nation,
de César Vera

Eventos en Colombia,
Ecuador y Cuba

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
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, teatro@casa.cult.cu
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, 2024.

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



No. 210, enero-marzo 2024

- 3 **Percy Encinas C.**
El teatro pospandemia en el Perú del Bicentenario. Algunos casos relevantes
- 8 **Miguel Rubio Zapata**
Sobre *Sin título-técnica mixta*
- 17 **José Manuel Lázaro**
Los tejidos de la memoria: acumulación sensible y memoria compartida en las experiencias de creación colectiva del grupo Yuyachkani
- 22 **Lucía Lora**
Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria: hacia un nuevo reparto de lo sensible
- 29 **Jorge Dubatti**
Desde Lima, por una teatrología territorializada. La ENSAD, centro de investigación-creación escénica
- 33 **César Vera Latorre**
Combi-Nation
- 44 **Leticia Robles-Moreno**
Encuentro de Mujeres Creadoras y Performáticas 2023: Nuevos saberes y afectos compartidos en Casa Yuyachkani
- 49 **Katiuska Valencia Piñan**
Mujeres creando. La ruta de creación de *Mientras tengamos voz*, en el Festival UANL
- 53 **Ana Julia Marko**
Un instante de libertad parado en el aire: Des-aprisionamientos poéticos en *Sigo vivo*
- 55 **Federica Larraín Matte y Francisco Aurelio Sánchez**
Millennials teatrales: violencias desmanteladas, utopías y neoviencias
- 61 **María Elizabeth Sánchez**
X Residencia Artística con Contrael viento Teatro "Pakarina". Comportamiento barroco del actor y la escena
- 66 **Vivian Martínez Tabares**
Una vez más y siempre renovado Mujeres en Escena por la Paz
- 70 **Carlos Moisés Ballesteros P.**
Punto Cadeneta Punto, Bogotá en clave de dramaturgia
- 72 **Wilson Escobar Ramírez**
55 Festival Internacional de Teatro de Manizales. La paz cobra vigencia en las tablas
- 77 **Yeline López González y Aimelys Díaz Rodríguez**
XX Festival de Teatro de La Habana. Inventario de dos espectadoras
- 83 LEER EL TEATRO
María Natacha Koss
Innovación en el pensamiento teatral iberoamericano
- 85 ÚLTIMAS PUBLICACIONES RECIBIDAS
- 89 ENTREACTOS
- 98 COLABORADORES



» Percy Encinas C.

El teatro pospandemia en el Perú del Bicentenario. Algunos casos relevantes.

Los sobrevivientes de la pandemia en el Perú atestigüamos, al menos en su capital pero no solo en ella, un teatro intenso, profuso, muy heterogéneo, de saludable conciencia política en su mayoría, multitemático aunque con algunas recurrencias, en busca de poéticas aún sin definición suficiente, con cierto asomo de intención rupturista de las fronteras rígidas, sobre todo respecto a los géneros tradicionales. Hay una actividad escénica que parece desbordar hasta las mismas posibilidades de su público. Es como si durante los casi quinientos días de encierro (el Perú tuvo uno de los aislamientos obligatorios más extensos del mundo), el embalse de proyectos y estrenos se hubiera acumulado de tal forma que ahora no alcanzan ni las salas, que ya eran insuficientes, ni las temporadas, que se han reducido a pocas fechas, ni los espectadores que nunca fueron tantos cuando de teatro arte se trataba.

La pandemia azotó al Perú justo desde el año previo al que celebraría el bicentenario de su fundación como república independiente. La misma que se acuerda datar desde el 1821, en que el Libertador San Martín desembarcó en Pisco, muy cerca de la capital del virreinato, e hizo la histórica proclamación de la independencia del país, hasta el 1824, en que sobre los campos de Ayacucho, se sellara la victoria patriota sobre los ejércitos realistas, bajo el liderazgo militar y político del libertador Simón Bolívar.

La más reciente pandemia de la Covid-19 develó las precariedades de un país que hacía tiempo ya, desde sus escenarios, venía señalándolas. Advirtiéndolas que no, que las cosas no iban tan bien y que tras el discurso exitista de los medios masivos y ciertas campañas alentadoras del consumismo, había mucha frivolidad, ilusión, reduccionismo de miras. Que éramos un país en donde clasificar

para un mundial de fútbol después de 36 años y tener una cocina admirada en los circuitos turísticos del mundo (y restaurantes en los más altos puestos del ranking gourmet) nos hacía creernos en los umbrales del club del OCDE.¹ Pero nuestros teatros ya venían acusando que tras ese exceso de optimismo (irresponsable por evasivo) latían problemas profundos, estructurales que sometían las aspiraciones sociales, económicas, culturales y políticas de sus habitantes.

Uno de los estrenos más relevantes que encaró este desfase entre la realidad del país y su pretendido festín celebratorio fue *Discurso de promoción*, creación colectiva del Grupo Cultural Yuyachkani. Aunque se cocinó en largos e intensos procesos de creación escénica y se estrenó en 2017 (un año antes asistí a un trabajo en proceso que ya evidenciaba su potencia), o sea, unos años antes de la pandemia, es uno de los hitos más altos del teatro peruano del bicentenario (y del siglo actual), por su originalidad en el formato, su factura poética y su contundencia crítica.

Otro estreno que afrontó uno de los más traumáticos episodios de la ciudad, viene de la literatura dramática. Aborda las consecuencias de la extendida anomia social, la naturalización del abuso, la vulnerabilidad de los jóvenes más pobres, la cara cruel del individualismo acumulativo de los emprendedores informales y la abulia estatal.

¹ La Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos, sucedánea de la asociación entre Estados Unidos y Europa por el Plan Marshall, es conocida también como el "club de los países ricos" y admite entre sus miembros a las naciones que hayan cumplido una serie de condiciones de prosperidad económica y liberalización de capitales y servicios. Algunos políticos de Perú ofrecen alcanzar el logro de entrar a ese club como el cumplimiento de un sueño de elite.



Se trata de la obra *El fuego que hemos construido*, escrita por la debutante dramaturga María Fernanda Gonzales, quien con este texto ganó el 8° Concurso de Dramaturgia Peruana “Ponemos tu obra en escena” del 2021, que organiza bienalmente el Teatro Británico y cuyo premio incluye el montaje que, esta vez, estuvo a cargo de Patricia Biffi, con los jóvenes Joel Calderón, Brian Cano, Augusto Gutiérrez y Luis Miguel Yovera en escena. La obra recrea, desde la ficción dramática, la tragedia del incendio en

la populosa zona comercial Las Malvinas, en pleno centro de Lima, del 22 de junio del 2017. Allí, en la azotea, uno de los contendedores dentro del que trabajaban los jóvenes Jovi Herrera Alania (20) y Jorge Huamán Villalobos (19) estaba a punto de ser presa de las llamas que tragaban todos los pisos superiores del edificio. Ni sus flacos brazos desnudos agitando los tubos fluorescentes con que trabajaban a través de las diminutas ranuras que fungían de ventanas, ni sus desesperados mensajes por celular a sus familiares lograron que fueran salvados.

El contenedor estaba cerrado con candados por los dueños, para evitar que salieran de sus puestos. Nadie logró auxiliarlos. Su desgracia fue transmitida en vivo por la televisión. Sólo después de varios días fueron retirados sus restos carbonizados. Una de las dueñas de la empresa sigue prófuga hasta ahora, seis años después. La obra de María Fernanda Gonzales decide enfocarse en lo que pudo haber sido la relación de trabajo y de amistad de esos jovencísimos obreros, en sus aspiraciones en las condiciones inhumanas, dentro del contenedor, hasta el momento del incendio.

Patricia Biffi, quien dirigió esa obra imprimiéndole una dinámica coreográfica y luchando contra algunas dificultades de la acción dramática del guion, es una artista que ya ha sorprendido antes dirigiendo la creación colectiva *Escuela vieja* (2013), otra obra escénicamente bien resuelta que desde su primer elenco con Henry Sotomayor, Alexa Centurión, Gisella Estrada (Mavi Vásquez la reemplazó en temporadas posteriores) y Claret Quea en escena, produjeron una experiencia notable, montando desde un humor con tintes satíricos una crítica frontal contra la educación escolar tradicional, memorística y disciplinante.

Biffi estrenó en 2023 un nuevo trabajo, *Temporada de caza*, con ella como dramaturga, directora y actriz central. El espectáculo autodenomina “conferencia performativa” a su formato y le permite, por tanto, aplicar las formas narrativas, expositivas y hasta expresamente explicativas sobre los temas que aborda: el origen de la cacería de brujas en la historia y su pervivencia en el enfoque social imperante, descalificador y sancionador, que aún hoy se cierne sobre las mujeres cuando disienten de los marcos normativos de la sociedad.

Otro de los nombres que destaca en los últimos años es el del joven Jorge Antonio Bazalar. Ha ganado varios concursos de dramaturgia; entre ellos, el Pluma Roja (2019) con la obra *Fuertes intenciones de una profanación*, el de Dramaturgia de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro, ENSAD (2019), con *El hombre sin memoria*; el de Nueva Dramaturgia del Ministerio de Cultura (2016), en la categoría de Teatro para la memoria, con su obra *Desaparecidos*, que se estrenó en 2023, bajo dirección de Leo Cubas, quien consiguió, en buena medida, darle movilidad escénica a una historia

que se apoya bastante en la narración polifónica. Bazalar es responsable también de *CINCO*, ganadora del Concurso Nacional de Dramaturgia Jóvenes Talentos 2018, presentada el 2019 en la sede que ENSAD tuvo en la Casona de la Av. Petit Thouars. En este trabajo, Bazalar, quien también la dirigió, expone sus preocupaciones por las violencias que atraviesan la ciudad de hoy: contra la mujer, los migrantes, las personas LGTB y lo hace desde la comunidad de un colegio secundario, donde ocurren los sucesos.

Pero la obra que confirma sus virtudes de creador para la escena es *El perro*, una de las ganadoras del Primer Concurso de La Ira Producciones (2022), estrenada el 2023, dirigida por él desde el extranjero con la invaluable asistencia directriz de Yasmine Incháustegui. Tuvo una breve temporada en el Club de Teatro de Lima: montaje minimalista y efectivo como pocos. Valiéndose de sólo una marca en el piso para delimitar el espacio, de cuatro sillas versátilmente transformables, máscaras de estética angulosa *papercraft* y un elenco de alto performance físico e interpretativo, nos entregó una experiencia teatral virtuosa por el tramado de su historia, por la estratégica secuencia de eventos que enlaza, que hace encajar personajes y situaciones progresivamente, por su incontestable representación de la ciudad contemporánea: caótica, implacable con cualquier asomo de los afectos, poblada de personajes cuya fragilidad mental es correlato de su fragilidad social, en la que los más coherentes parecen ser el personaje del título y sus nuevas amistades: los gatos Muñón y Pellejo. Al menos, lo son más que las familias sometidas a obligaciones de productividad que les expropian el tiempo para el diálogo, para la posibilidad de comprenderse. Una ciudad en la que parece no haber lugar para los sentimientos nobles, donde sólo queda saber usar la fuerza y la maña.

El perro escenifica la historia de un niño quien decide escapar de su casa en busca de su mascota que la madre lo obligó a abandonar en medio de la inclemente ciudad. Entonces, los padres van en búsqueda del niño y el recorrido es la oportunidad propicia para el encuentro con personajes desconcertantes, con sus motivaciones, sus temores, sus sorprendentes decisiones, cada una más animal y más humana que la anterior. La obra opera giros sutiles, a veces súbitos pero siempre eficaces que impulsan el interés por la suerte de los personajes, la que va

armándose como un puzzle lleno de terrible sentido. Usa aquí el mismo dispositivo de narración sucesiva de voces que el autor explora desde *Desaparecidos*. Pero lo que funciona y aporta más en *El perro* es lo inopinado (pero siempre motivado) de los sucesos que contribuyen a una tensión constante, la convención para la transición de personajes, apenas con un cambio de voz y actitud que los artistas despliegan a un ritmo atrapante, hasta el final que se atreve a una revelación irrevocable en la última mitad de la última oración del último texto. Y las acertadas dosis de humor y ternura que permiten procesar la dureza de la historia. Fue interpretada por Ronie Cusó, Henry Sotomayor, Christian Ruiz, Stephanie Enríquez y Luis Miguel Yovera, con música en vivo creada y ejecutada por Eduardo Cotos.

En la pospandemia parece que las obras apelan a un recurso poco habitual en la dramaturgia peruana: el humor. Me refiero a aquellas que abordan los temas importantes de la comunidad, que no evaden su misión de explorar escénicamente los problemas que nos aquejan y exponerlos desde los lenguajes del arte. Pero que deciden reírse con y de ellos, tal vez como reacción defensiva frente al exceso de rabia y tristeza que la pandemia nos endilgó. Acaso como vehículo para que el público sea capaz de procesar tanta mala noticia.

Entre las obras que confirman lo dicho está *Combi Nation* (2023), escrita por César Vera Latorre, otro de los nuevos nombres con obra atendible desde sus primeras búsquedas como *Conversaciones sobre la felicidad* (2010), *Villa excluidos* (2015), *Cuaresma* (2016) o *¿Qué tiene Miguel?* con la que obtuvo uno de los premios del Nueva Dramaturgia del Ministerio de Cultura (2016) y que estrenó el 2017. *Combi Nation* juega con el nombre del transporte público más representativo de la modernidad que impuso el neoliberalismo desde los años 90 en el Perú: la combi, y con el significativo nación en inglés, los que precisamente combina en el título como una acertada sugerencia de su relación. Puesto que, efectivamente, el transporte público: agobiante, informal cuando no ilegal, irrespetuoso de las más básicas normas, precario y peligroso por su altísimo índice de accidentes graves, es una buena metáfora de la sociedad peruana que la obra propone. Y la combi es la representante más identificable de ese fenómeno que



Percy Encinas C.

incluye, también, la irreverencia y la jerga popular llena de ingenio de sus resignados usuarios.

La obra emplea un registro inequívocamente cómico y guiños a lo fantástico (a través de la hipérbole) y a la ciencia ficción pues desde el inicio plantea que el vehículo al que llaman “el camello” recibe y embute a tantos pasajeros –miles, millones– que se deciden a fundar un país dentro de él. Pero de pronto, luego de elegir sus autoridades tan delirantes como en el país real, deciden que su destino será despegar, atravesar la galaxia y llegar a Orion, aludiendo al nombre de una empresa de transporte público tristemente célebre por sus accidentes. En ese viaje alucinado se suceden una serie de situaciones. Es cierto que la historia prioriza la inducción de la risa por sobre la exploración más acuciosa de algunos de los múltiples tópicos que aborda y que algunos de los conflictos se deben a la casualidad más que a la causalidad, pero la obra, generosa en expresiones y actitudes de la idiosincrasia popular urbana, logra en el público local una experiencia muy disfrutable. El montaje ganó la Competencia Oficial del Nuevo Teatro Julieta 2023. Esta obra fue producida por Pánico Escénico, bajo la codirección de Fito Bustamante y Yaremís Rebaza. En escena estuvieron: Valquiria Che-Piu, Juan Carlos Díaz, José Gómez Ferguson, Rosella Roggero, Yaremís Rebaza y César Vera Latorre, su autor.

Otra obra que antes exploró el tema del transporte público, específicamente el de la combi y sus rutas por la periferia urbana, la marginalidad, la pobreza y la violencia que le rodea, especialmente la juvenil, es *De cuando “El Flaco” Martínez se fue al cielo sin decirle adiós a su chibolo* (2021), de Mario Zanatta, autor también de *Proyecto agua: Instrucciones para no morir de sed* (2021), una historia en la que dos mujeres están sometidas a una doble carencia: de amor y de agua. Con una vocación claramente crítica y provocadora, los personajes debaten con progresiva tensión, frente al público, interpeándolo directamente. Al menos, así lo planteó el montaje dirigido por Miguel Gutti, con las actuaciones de Dalia Ivanova e Illay Terry, y Diseño de Arte de Maricarmen V. Zavaleta. El autor también escribió *Playlist de cumpleaños* (2020), un delicado unipersonal que protagonizó Carlos Victoria de modo tecnomediado en cuarentena. También es coautor, junto a Sebastián Eddowes, de *Hasta que choque el hueso* (2018), ganadora

del Concurso Nacional de Dramaturgia Jóvenes Talentos que organizó la Municipalidad de Lima ese año. Expone una relación sentimental entre dos chicos que, siendo de opuestas posiciones, se enamoran bailando reggaetón en la discoteca de un barrio populoso, exhibe también la vocación que cultiva Zanatta: llevar a escena historias, personajes, sociolectos y sensibilidades de Lima Norte, en donde él creció. El montaje del 2023, de breve temporada en el Centro Cultural Ricardo Palma de Miraflores, bajo dirección de Rosa Victoria Chauca, tuvo en escena a Jesús Oro y Mario Cortijo como la pareja central, y a Yolanda Rojas haciendo varios personajes además de la narradora, en un trabajo actoral muy destacado.

Mario Zanatta, aunque formado en Lima, crea ahora desde la ciudad del Cusco en la que reside. Desde allí ha entregado el 2023 la obra *Caminar bajo la lluvia entre la madrugada y la noche, sin paraguas, sin abrigo* que escenificó a fines de año el grupo Darte, con Charlotte Giusti y Mauricio Rueda en escena, por seis funciones en dicha ciudad, bajo dirección de Malú Gil.

También con muy eficiente empleo del humor negro, uno de los autores más importantes del teatro peruano (y de su televisión) estrenó la obra *Infusión* el 2023. Eduardo Adrianzen, escritor de una veintena de obras, entre ellas, las indispensables *El día de la luna* (1999), *Respira* (2009) o *La eternidad en tus ojos* (2013), se animó también a dirigirla, en colaboración con Óscar Carrillo. Nos entregaron una hora y media de acciones y textos corrosivos, vertiginosos, sagaces y vueltas de tuerca atrevidas, con la solvencia del oficio dramaturgico que el autor posee. *Infusión* nos expone a una madre atea, postrada en una cama clínica en medio de la casa familiar (en medio del escenario), cuyas últimas horas son el disparador de las impacencias y revelaciones de sus tres hijos varones y tres cuidadoras que se turnan alrededor de ella. La historia se ríe con y de sus personajes (que somos todos nosotros), de los mitos progresistas, de las “conductas intachables”, de los secretos familiares y de las aspiraciones clasemedieras y hasta de la “firmeza” de ciertas masculinidades. Todo con encanto y en clave del mejor *sit com*.

En la lista de creadoras consagradas que han continuado produciendo teatro relevante está Mariana de Althaus. Su obra *Trucos para ver en la oscuridad*, escrita

en 2021 y estrenada en 2022, es una inspirada autoficción, escrita para ser interpretada por Alejandra Guerra, un binomio que compuso un espectáculo sensible, una crónica reveladora sobre el confinamiento desde el testimonio de una teatrera que se ve enfrentada al súbito desplome del mundo que conocía y a cuyo orden había adecuado el programa de su vida. La cancelación de sus estrenos, la pérdida de los trabajos pagados, el cierre de los colegios, la inesperada extensión del tiempo de los niños en casa a toda hora que desbarata el reinicio de su actividad vital, el urgente y honesto “disfrute de esa irresponsabilidad maravillosa de ocuparme de algo que no sea maternidad”, como señala. La obra se erige también como un testimonio del poder del teatro para dar sentido a la vida social, al indispensable encuentro vivo alrededor de una historia, en un elogio de su intrínseca relación con la condición humana. De Althaus también estrenó en la pospandemia *Quemar el bosque contigo adentro* (2022) y *La vida en los planetas* (2023), una exploración reveladora sobre la educación escolar pública del país, realizada desde los testimonios de actores y actrices que la han padecido. *La vida en otros planetas* busca, propone, combina, arriesga formas de dramaturgia y ofrece una experiencia singular sobre uno de los temas más delicados y políticamente pertinentes de nuestra comunidad, del que surgen tantas reflexiones incómodas. Hay tanto ahí en esas casi dos horas: Testimonio, documental, autoficción, informe, ensayo, humor, danza, pero sobre todo: honestidad y vocación de exponer situaciones que son inusuales en las salas mirafloresinas. Esta obra no se ahorra las críticas necesarias, al hace subir a escena a presidentes y personajes políticos que evidentemente petardearon la educación, para abonar a sus sectarios intereses, o fracasaron en mejorarla, mientras escenifica casos aislados de héroes y heroínas civiles que entregan sus vidas por mejorar las de un pequeño grupo de estudiantes en algún lugar del territorio, que por un lado sirven de inspiración conmovedora a la vez que evidencian, por contraste, lo que podría mejorar la formación escolar peruana (una de las últimas en el mundo según el *ranking* de la Prueba PISA), si hubiera un real compromiso con la visión de futuro y voluntad firme en quienes tienen el poder para implementar políticas públicas urgentes. Cuando yo la vi, ya no pude sacarme de



la piel la interpelación final de Alain Salinas con la que se cierra el espectáculo. Ni de la cabeza ni del corazón.

Otras obras destacan en el panorama en los últimos tiempos. La pareja Nani Pease y Tirso Causillas, desde su agrupación Otro/Colectivo Teatro ha creado experiencias escénicas de valor. Entre ellas, *Cómo criar dinosaurios rojos* (2019), que con materiales de sus propias biografías les condujo al testimonio y la autoficción como vías de creación teatral, siempre provistas de buena carga política. En los meses más duros del confinamiento, estrenaron *Juzgado de familia N° 6* (2021), que expone lo que vive una mujer en los procesos judiciales peruanos –tan indolentes y machistas– para reclamar derechos familiares.

En 2023 estrenaron *Mudarse de sí (pollito con papas)*, de la que afirman es una exploración en “una compleja y dolorosa red de afectos y maltrato potenciada por la precariedad, la migración y la exclusión”. En esta, vuelven a valerse del humor, haciendo de las dolorosas experiencias de la vida de su autor y actor, Tirso Causillas, una tragi-comedia que pueda disfrutarse, conmover y, ojalá, servir para ayudar a procesarlas a tantas personas que en nuestro país sufren situaciones similares.

Xauxa es una obra de creación colectiva del Grupo Cultural La Casa de Tespis, bajo concepto y dirección de César Golac, claramente adherida al activismo teatral, con rica impronta de algunos trabajos de Yuyachkani. Desde la danza de la Tunantada y sus personajes, el espectáculo de los Tespis decide exponer en escena una serie de cuestiones urgentes. Se vale de los formatos narrativos y expositivos, enhebrados con bailes, máscaras y vestuarios andinos produciendo un montaje disfrutable. La obra fue estrenada en 2018 y ha sido repuesta el 2023 teniendo en escena a Briscila Degregori Alana La Madrid, Katya De los Heros, Rodrigo Rodríguez, David Serván, Darill Silva, Gonzalo Talavera. En la dirección musical estuvo Mathias Hernández.

En esa confluencia entre danzas tradicionales y teatro, uno de los acontecimientos escénicos más logrados ha sido *Bicentenario, proyecto escénico* (2021), producido por la ENSAD, bajo dirección de Ricardo Delgado. Este espectáculo, según he sostenido antes, se compone según la estrategia de inmersión, más que según los principios de acción dramática. Por tanto, prioriza “la dimensión sensorial de la imagen o secuencia de imágenes [...] por sobre la narratividad”.² La obra, concebida para funciones presenciales, derivó a transmisión tecnomediada ante las disposiciones de aislamiento del gobierno, por lo que se estrenó y dio a conocer a través del *facebook live* de la ENSAD. Aun en ese formato, esta obra luce su despliegue formidable de acción dancística, a partir de los bailes Tatash de Huánuco, con exigentes sincronías coreográficas que le imprimen la epicidad necesaria a la historia que deciden exponer: la participación de mujeres en las luchas independentistas que, doscientos años después, apenas empiezan a reconocerse.

² Ver: <http://www.metaforarevista.com/index.php/meta/article/view/265>

Ricardo Delgado, el director de esta obra por encargo de la ENSAD, lidera el colectivo Angeldemonio, responsable de algunos de los espectáculos de dramaturgia escénica más singulares del siglo XXI. Entre ellos, destaco: *Curandero* (2016), donde él dirigió a Augusto Montero, y *Yerbateros* (2021),³ en el cual Delgado actúa bajo dirección de Miguel Rubio. Ambos unipersonales, imprimen énfasis en lo simbólico y lo performático. Ambos exploran, en poética de ritual, experiencias de migrantes que llegan de los andes y se asientan en el distrito limeño de La Victoria. En la primera, es un estibador del mercado mayorista de La Parada que descubre en los brebajes de la curandería un posible alivio a los dolores de la desilusión; en la segunda, un recordante recibe al público para invitarle a un generoso y sanador acto: honrar la memoria de su maestro, músico popular de Yerbateros (zona aledaña a los mercados mayoristas y camales de La Victoria) al que lamenta haber dejado de visitar antes de que la peste se lo llevara. Este unipersonal fue uno de los sucesos escénicos con los que las salas teatrales volvieron a abrirse tímida, temerosamente. Y devino ocasión de reencuentro entre espectadores que volvían a reunirse en el ritual a la vez que podían participar de un acto colectivo de duelo, con el fresco dolor que nos atravesaba a todos.

Entre las obras que eligen poéticas claramente de inmersión y no de acción dramática, del 2023 destaco dos que impactaron por su factura dramática y su interpretación: *Cisnes*, dirigida por Alberto Isola y protagonizada por Mirella Carbone y Raffaella Cuneo, que escenifica a una mujer con Alzheimer y su brumoso encuentro con una joven a quien no puede casi recordar. Fue creada a partir de textos extraídos de la obra *Savannah Bay* de Marguerite Duras, estímulos de las películas *Sonata de otoño* de Ingmar Bergman y *Maldita hija* de Stéphanie Argerich, además del clásico de Tchaikovsky *El lago de los cisnes*, con el cual liga su título, según han referido en entrevistas diversas. Claudia Sacha tuvo la responsabilidad de hilvanar los materiales textuales.

La otra es *El Río*, creación colectiva de La Compañía de Teatro Físico, bajo dirección de Fernando Castro que,

³ *Yerbateros* fue publicada en *Conjunto* n. 204, jul.-sept. 2022, pp. 68-71. [N. de la R.]

a partir de versiones muy preliminares (me consta) de las obras *Caminantes* de Percy Encinas, *El zumbido de la mosca de la fruta* de Julia Thays y de *El hombre y el río* de Carlos Gonzáles Villanueva, encontraron impulsos creativos para componer un espectáculo con diecisiete artistas en escena, plétórico en imágenes sugestivas, de mucha sensorialidad a partir del trabajo físico, fiel a la poética de su grupo, uno de los colectivos de investigación y producción teatral más originales de la última década.⁴

De lo que pude conocer en la ciudad en que resido y trabajo, hay otras experiencias que valoro. *¿Qué chucha dijo Aldo Dolos?*, del joven autor Emilio Aguirre, es una obra para saludar. Hace subir a escena a unos extorsionadores gansteriles tan patéticos como peligrosos y los construye, nada menos, que a partir de reconocibles materiales: gestos, declaraciones públicas de políticos locales, señalando, a través de esta sátira inteligente, la vinculación entre delito y política, la coincidencia de sus intereses y de su racionalidad. Actuaron en brevísima temporada de cuatro funciones en El Galpón Espacio: Gabriel Gil, Álvaro Pajares, Ricardo Bromley y Déborah Baquerizo, bajo la dirección escénica del mismo autor.

Jorge Bardales sorprendió el 2023 con su opera prima como dramaturgo y director de una obra que titula *Afuera*, una solvente pieza de ciencia ficción pos apocalíptica que aporta desde ese género, tan escaso en el teatro peruano, a la escenificación de mundos representados que, viéndolos bien, tienen mucho, demasiado, de posibles. Estuvieron en escena Pilar Núñez, Yamile Caparó, Dante del Águila, Fernando Pasco y Marcos García-Tizón. Hay que agregar que esta obra tuvo su versión en cortometraje en el primer año del confinamiento, en 2020. Y que, desde su clara pertenencia al género de ciencia ficción mencionado, incluye buenas dosis de humor que le proveen matices y contrastes atinados. Grata experiencia es verla.

⁴ Estas tres obras de las que partió la creación de *El Río* son parte del libro *Teatro migrante* (Ediciones Gambirazio, 2023), de los tres dramaturgos ya señalados y del que se prepara actualmente un espectáculo: *Algunas formas de los anhelos*, a estrenarse a mitad del 2024 en el Teatro de la Universidad del Pacífico, bajo codirección de Sandra Castro Pinedo (Perú), Madeleine Loayza (Ecuador) y Samadi Valcárcel (Bolivia), coproducida por AIBAL con apoyo del Programa Iberescena.



Percy Encinas C.

El estudioso Javier de Taboada, en una investigación cuyo avance leyó en el 5to. Congreso Iberoamericano de Teatro de Manizales en 2023, identifica un auge de obras teatrales peruanas que representan mundos distópicos; menciona entre ellas a *2084*, versión escénica de la novela *1984* de Orwell, escrita por Daniel Subauste, a dos obras de Teatro migrante: *Caminantes* de Percy Encinas y *Duo domo* de Julia Thays (ambas editadas pero aún en proceso de montarse) y, por supuesto, a la obra de Bardales en la que, por las razones que detonaron la catástrofe a la que intentan sobrevivir los personajes, le autoriza señalar como acierto de dicha obra el sugerir que “Hoy en día, una invasión alienígena parece menos escalofriante y menos plausible que una alteración radical de la naturaleza que nos rodea”.

También fue importante el estreno de *La Barragana*, potente tragedia ambientada en las luchas precursoras de la independencia, las de Juan Santos Atahualpa, en el siglo XVIII. La obra escenifica los trasiegos y acuerdos de los que eran capaces los propietarios y las huestes insurrectas a cambio de no perjudicar sus intereses. En este caso, la niña María Josefa ha escapado y retornado inesperadamente a la hacienda de sus padres, tres años después de haber sido entregada por ellos como pago al rebelde. Ahora, con su huida, pone en riesgo no sólo la discreción del perverso pacto sino la sostenibilidad de la paz comprada y la seguridad de la hacienda de sus padres que la mamá, concubina del rico hacendado que da título a la obra, está dispuesta a defender fieramente. El montaje permitió comprobar las virtudes dramáticas de la jovenísima Fernanda Llanos, quien proviene de la comedia musical. Con *La Barragana*, Luis Alberto León completa su trilogía histórica de la violencia que anticiparon *La cautiva*⁵ (2014) y *Savia* (2017), bajo producción de La Plaza y dirección de Chela de Ferrari, de gran factura estética.

De interés también han sido los estrenos de *Un maldito secreto* (2022), de Aldo Miyashiro, tragicomedia que aborda las intolerancias sociales, raciales y sexuales de una sociedad atravesada por secretos bien guardados que, sin embargo, pueden estallar cuando alguien decide cruzar ciertas fronteras normativas. Se estrenó con elenco

⁵ *La cautiva* fue publicada en *Conjunto* n. 186, ene.-mar. 2018, pp. 57-73. [N. de la R.]

conformado por Reynaldo Arenas, Ximena Arroyo, David Carrillo, Sylvia Majo, Gilberto Nué, Marcos Vicuña, Erick Martínez y el debutante Mikael Miyashiro. *Esperanza* (2023), escrita por Aldo Miyashiro y Marisol Palacios, sobre una familia donde opera un patriarcado arquetípico en la convulsionada década de los 80, que tuvo actuaciones memorables de Lucho Cáceres y Julia Thays, acompañados de los jóvenes Diego Pérez y Brigitte Jouannet, cuya premisa tiene ecos ribeyrianos: un hombre que se aferra a su terca y ególatra ilusión de que el candidato que ganará las elecciones llegará a almorzar a su casa, con lo que impone a su familia los preparativos para esa visita, incluso más allá de sus actuales posibilidades; al tiempo que su hijo precolar no aparece desde muy temprano, con la improbable postergación de su búsqueda por la madre y los hermanos, quienes ocultan todo el día esa ausencia, sometidos por el autoritarismo bien intencionado del padre.

Georgette de Vallejo (2022), dirigida por Jerry Galarreta, con delicadas composiciones actorales de Rocío Antero-Cabrera y Fernando Fernández. *Todas las gallinas vuelan* (2023), escrita por Rocío Limo, dirigida por Vera Castaño, con actuaciones de Yamile Caparó, Verony Centeno, Julia Thays y la breve aparición en escena de su autora. Con la crisis climática que asoló a la costa norte del país en los años 90 como telón de fondo, esta obra tiene el acierto de poner sobre escena el drama de las personas, especialmente de las mujeres de una familia, afrontando las consecuencias del desastre y el abandono estatal en tal situación, mientras muchos otros peligros las acechan.

Relevante (y osado) también ha sido el estreno de *Tenebrae* (2023), escrita por Alfredo Bushby. Tuvo una lectura dramatizada en 2018, antes de que la obra sea publicada, y desde ya se presentaba como una “obra político-erótica que busca poner en evidencia cómo instituciones políticas, religiosas o educativas, y quienes las rigen, actúan con cierta superioridad moral sobre los demás”. La actriz Daniela Rodríguez León, quien leyó en aquel evento, interpretó al personaje Jéssica, la mujer que se filtra en el dormitorio del rector de una universidad prestigiosa, Leónidas Crespo para, después de un juego de seducción y sorpresa, confrontarlo con quienes ella representa: muchas de las víctimas de la fría arrogancia de su poder.

El papel del rector lo interpretó Paco Caparó bajo dirección de Josefo Palomino y Omar Del Águila en el teatro de la AAA. Es importante recordar que Alfredo Bushby ha producido y publicado en libro algunos de los más importantes trabajos teatrales desde la investigación académica y la literatura dramática de los últimos años. Sus más recientes libros: *Descastados* (Caja negra, 2021) y el estudio de la dramaturgia de mujeres peruanas del siglo XX, titulado *De cuerpos y soledades* (Caja negra, 2021), son indispensables.

El teatro musical peruano sigue avanzando a pesar de las dificultades. Aún en nuestro medio es un sector demasiado constreñido a los formatos del género de Broadway, pero ha entregado ya trabajos destacables, como los musicales de pequeño formato de Mario Mendoza y Sergio Cavero: *Cero en conducta* (2022), que fue puesta en Buenos Aires en el 2023 con excelentes comentarios de la crítica y *Pizza Party* (2022), una disparatada comedia alrededor de la tensión cultural suscitada entre la celebración del Halloween que desea el personaje juvenil y la celebración, en la misma fecha, de la música criolla que exige el espectro intransigente de su tía. Ambas son historias efectivas con música funcional y de rápido enganche en el público. En formatos grandes, Luis Álvaro Félix compuso y estrenó *Agua, el musical*, de una pertinencia temática y política relevante, con una banda musical andina que exhibe varios temas notables. La obra, creada a partir del relato homónimo de José María Arguedas, tuvo a Carlos Orbegozo en la dramaturgia, y a Karlo Luyo en la dirección general. Fue el trabajo de graduación universitaria de Félix el 2019, y la estrenó en temporada pública el 2022 en una versión actualizada y aumentada. Finalmente, ese mismo año, inolvidable para el teatro musical peruano, se estrenó el espectáculo *La Mariscala*, cuyo concepto y composición musical recaen principalmente en Gonzalo Polar. La obra logró entregar una experiencia vibrante recreando la historia de Francisca Zubiaga quien, en los albores de la república, ejerció las responsabilidades de mandataria del país, mientras que su marido, el presidente Agustín Gamarra, viajaba al interior, para sofocar alzamientos de los muchos que desangraron al Perú en ese periodo formativo que parece haber marcado nuestra historia hasta hoy. La alta calidad de las composiciones, el

enfoque elegido que resuena en el Perú actual, las luchas fratricidas, las componendas y deslealtades políticas, el menosprecio por la mujer que expone, el funcional diseño escénico y de vestuario que decide prescindir de derroches miméticos que se comprueban innecesarios, los aciertos interpretativos, los ensambles vocales (y algunos solos) virtuosos, entre otros méritos, hacen de *La Mariscala* un hito en los escenarios de nuestro país. El guion lo firman: Gonzalo Polar, María Elena Arce, Claudia Núñez y Chino Sabogal. La música y letra: Gonzalo Polar y Chino Sabogal. La dirección musical: Alessandra Rodríguez Bezada y la dirección general: Mateo Chiarella y Lucho Tuesta.

Sin atenerse a las fórmulas del teatro musical, en abril del 2022 se estrenó *Surte, el sonido de los sueños*, en la sala Roma ENSAD (luego, en mayo, pasó al teatro de la Alianza Francesa). Esta obra, coescrita por Percy Encinas y Carlos Gonzales Villanueva en el marco del trabajo sobre el tema migración que desarrollan desde AIBAL, estuvo dirigida por la artista colombiana Luz Marina Rojas, quien en el proceso fue encargando más canciones para diversos picos emocionales que la obra exigía, terminando de armar un espectáculo con nueve temas originales y un par de momentos de baile, dotando a *Surte...* de una calidad musical inesperada que el público supo valorar. En escena estuvieron: Lilian Nieto, Javier Valdés, Cecilia Monserrate, Lia Camilo, Laly Guimarey y los jóvenes Alejandro Tagle, B'reshith Burstens, Victoria Lara y Jesús Bazalar. Las composiciones y el acompañamiento en vivo fueron de Estéfano Encinas, los arreglos de Christian Del Águila.

En los fueros del teatro musical, Teatro del Milenio (también conocido con el nombre de los Kimba-fá), bajo dirección de Luis Sandoval y producción de Gina Beretta, entregó su más reciente espectáculo: *Emvra*, un acontecimiento con veinte mujeres que narran, cantan, tocan instrumentos y evidencian una fértil exploración de las posibilidades de las teatralidades afroperuanas, perfilando una poética escénica original, de altísima contundencia performativa.

Recién se publicaron los resultados del Concurso de Dramaturgia del Británico 2023. La obra ganadora es *La trocona*, de Ángel Condemarín, quien el 2017 estrenó una comedia con bastante éxito en la ciudad: *Tu madre La Concho*, bajo dirección de Paola Vicente. El flamante



premio obtenido por Condemarín abona a favor de lo señalado en este artículo: la clara preferencia por el humor en nuestro medio teatral. Porque la obra premiada es, efectivamente, una exploración en clave de comedia de las prácticas compulsivas que pueden llevar a la ludopatía a una persona con las graves consecuencias que infligen a su vida personal y familiar. La obra, que el autor me compartió, lleva como subtítulo: “Comedia dramática en un acto” y es ágil, ocurrente, ofrece personajes y situaciones atractivos, sin dejar de ser conmovedores (su personaje principal es muy persuasivo) y gran manejo de la tensión. Como parte del premio, será llevada a escena bajo la solvente producción del Teatro Británico en 2025.

En Lima hay, pues, mucho y buen teatro que ofrece grandes experiencias que no se agotan en el simple entretenimiento. Pero, igual o peor que antes, la orfandad de los apoyos es flagrante. El Estado es el gran ausente y, salvo contadas excepciones, la gran empresa no lo contempla como destino en sus inversiones de Responsabilidad Social porque, además de la miopía de sus decisores, no existen políticas públicas que incentiven esa asociación. Es clamoroso que de las casi 1,900 municipalidades distritales y provinciales del país, casi ninguna destine algún presupuesto a fomentar el teatro en beneficio de sus ciudadanos ni a crear o recuperar su más mínima infraestructura. En Lima, los municipios que tienen salas y están en el circuito de actividades teatrales apenas las ofrecen en condiciones que poco difieren de cualquier sala comercial, cobrando un alto porcentaje de los ingresos de los grupos autogestionarios sin aportarles ningún apoyo financiero, pero sí exigiéndoles exhibirlos en toda su difusión como coproductores principales, de modo que aparezcan ante la opinión pública como si estuvieran cumpliendo con la oferta cultural a la que están obligadas.

En casi veinte meses de pospandemia, la explosión de iniciativas de teatro ha recordado que es un sector en auge, lleno de gente creativa, proactiva con talento y compromiso, convencida de que tiene mucho que aportar desde la escena. Ofreciendo experiencias que, modesta pero irreversiblemente, aporten a hacer una sociedad algo más consciente, más sensible, donde podamos (re)conocernos para intentar vivir mejor. ❧

No creo que una historia que tenga “pies y cabeza” pueda hoy hacer justicia a la realidad.
Heiner Müller

TESTIMONIO DE PARTE

La memoria es selectiva porque sería imposible recordarlo todo. Como páginas sueltas de un archivo de historia, así se aparecen ante nosotros temas y preguntas que tenemos pendientes. Por señalar algunos: la guerra con Chile, sus causas y consecuencias. ¿Acaso no sigue siendo un motivo de discusión entre nosotros? ¿Cuánto ha cambiado el Estado desde entonces? ¿Las víctimas de la violencia política de los últimos años, acaso no son las mismas víctimas de la guerra con Chile si tomamos en cuenta que el 70% son quechuahablantes? Los abismos sociales, la corrupción, ¿no parecen permanecer o repetirse en el tiempo con otros rostros?

Este texto lo enuncian a coro las actrices y los actores cuando empieza *Sin título-técnica mixta*, obra que tuvo su primera presentación en agosto de 2004 en la Casa Yuyachkani. Desde entonces, ha tenido varias temporadas en su versión original y revisada, y ha sido montada en Lima, Noruega, Brasil y Chile. La obra tiene un guion establecido, pero como proceso creativo vivo no ha dejado de alimentarse a lo largo de los años y, dada la situación actual del Perú, es probable que encuentre pronto una nueva y reactualizada versión.

Comparto estas notas proponiéndome realizar una especie de visita guiada y un recuento de la experiencia de cómo llegamos a ella. Será parcial, puesto que son notas personales que no tienen pretensión de ser concluyentes, sino de dar un testimonio desde uno de los tantos lugares posibles, el mío. Procuraré entonces escribir disponiéndome a ser parte del acontecimiento, desde el lugar del espectador, sin duda uno privilegiado.

Como “guía” de esta visita, me voy a permitir hacer algunos comentarios de lo que voy viendo y escuchando a mi paso. No me ocuparé de todo, me concentraré en partes que considere oportunas para aproximar al lector a una experiencia que ha tenido muchas capas y se ha ido tejiendo en distintos momentos determinantes para la historia del Perú, como para la de nuestro grupo. Daré cuenta tanto del proceso de creación como de las relaciones que percibo, que suelen acontecer entre actores y espectadores durante la obra misma.

Fotos: Musuk Nolte

» Miguel Rubio Zapata

Sobre *Sin título -técnica mixta*

UNO

Sin título-técnica mixta fue concebida hacia finales del conflicto armado interno (1980-2000). Es una acción escénica documentada, consecuencia del impacto que nos dejó el proceso de acompañamiento a las Audiencias Públicas, que efectuamos por invitación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR).

La CVR trabajó ininterrumpidamente durante dos años recopilando cerca de 17000 testimonios y organizó veintiuna audiencias a las que asistieron más de 9500 personas. Estas audiencias fueron sesiones solemnes en las que los comisionados recibieron directamente, ante la opinión pública nacional, el testimonio de víctimas y testigos sobre hechos que habrían afectado gravemente a la víctima, a su grupo familiar y social.

Nosotros acompañamos de distintas maneras este proceso a lo largo de su desarrollo. Fuimos convocados desde que se empezó a gestar un movimiento propiciatorio para una comisión de la verdad. Allí nos preguntamos cómo nuestra presencia podría sumar a un proceso tan complejo a medida que este mismo estaba siendo ideado y planificado en términos concretos. Fue el 4 de junio del 2001 que el presidente del gobierno de transición, Valentín Paniagua, firmó el decreto de su creación. A partir de ese momento hasta el día de entrega del informe final de la CVR en Lima, el 28 agosto de 2003, nosotros accionamos con varias obras. También al día siguiente en Ayacucho, en la ciudad de Huamanga, en cuya plaza de armas se construyó un escenario-retablo para escuchar al presidente de la CVR dar cuenta al pueblo ayacucho de la labor realizada.

Nuestra participación tuvo dos momentos. En el primero, hacíamos campaña de anuncio en los lugares donde habría actividades de la CVR. Fue así como en el 2001, unos meses antes de las audiencias, recorrimos las localidades de Tingo María, Huánuco, Ayaviri, Chalhuanca, Vilcashuamán, Huancavelica, Huancayo, Sicuani, Abancay y Huanta activando con acciones escénicas, pasacalles, conciertos y obras de teatro para llamar la atención, informar y estimular la participación ciudadana en los eventos próximos a realizarse. Después, en un segundo momento, mientras se llevaban a cabo las audiencias, accionábamos buscando que las personas se interesaran y supieran qué estaba pasando. Generamos material simbólico que sume a la presencia verbal de los testimonios y que acompañe a las comunidades a atravesar por este doloroso proceso, especialmente en Ayacucho. No todos entendían qué era la comisión, algunos se acercaron a nosotros para darnos testimonio como si fuésemos miembros de la CVR.

Nos dedicamos a diseñar intervenciones que contribuyeran a focalizar la atención hacia las audiencias. De esta manera, encontramos un lugar específico como grupo de teatro, proponiendo acciones escénicas e intervenciones, principalmente en el espacio público, acompañando algunas movilizaciones de las organizaciones de derechos humanos y de familiares de las víctimas. En todo ese tiempo, nuestras obras *Rosa Cuchillo*, *Antígona* y *Adiós Ayacucho* estuvieron muy activas recorriendo mercados, plazas y escuelas de diferentes pueblos, especialmente en el sur andino.

Rosa Cuchillo,¹ acción escénica pensada para realizarse en mercados andinos, es un testimonio de la incansable búsqueda de una madre que quiere encontrar a su hijo desaparecido. Rosa Huanca, el personaje, cuenta cómo incluso después de muerta siguió indagando por él, viajando por los tres mundos de la cosmovisión andina. Oscar Colchado, autor de la novela que da origen a la obra es, a mi entender, el primero en describir con tanto detalle cómo son esos mundos. En nuestra versión de *Antígona*,² creada junto al poeta José Watanabe, la protagonista es Ismene. Maniata por el miedo, Ismene confiesa arrepentida no haber acompañado a su hermana Antígona en su persistente propósito de dar sepultura al cuerpo vencido de su hermano muerto. El rey Creonte había prohibido por ley dicho entierro, como sanción a su insurgente enfrentamiento al poder. *Adiós Ayacucho*,³ basada en la novela homónima de Julio Ortega, nos confronta con la historia de Alfonso Cánepa, campesino masacrado, muerto y mutilado, convertido en una ruma de huesos, quien decide viajar a Lima a recuperar las partes que faltan de su cuerpo, para darse sepultura. Él tiene claro que la responsabilidad de su muerte está en el poder político, por eso viaja a buscar al presidente de la república, para reclamar su derecho al “enterramiento propio y de cuerpo entero”.

Las tres obras mencionadas, que forman parte de nuestro repertorio, aluden a cuerpos ausentes. Mientras íbamos por diferentes ciudades presentando las obras,

¹ *Rosa Cuchillo* (2002). Acción escénica de la actriz Ana Correa, dirigida por Miguel Rubio Zapata y basada en la novela homónima (*Rosa Cuchillo*, Editorial de la Universidad Nacional Federico Villarreal, 1997) del escritor ancashino Oscar Colchado (1947-2023).

² *Antígona* (2000). Trabajo unipersonal de Teresa Ralli, dirigido por Miguel Rubio Zapata. La obra es producto de un nutrido diálogo con el poeta y guionista trujillano José Watanabe (1945-2007), quien escribió una versión libre de *Antígona* de Sófocles (h. 441 a. C.) para el Grupo de Teatro Yuyachkani y, aún más especialmente, para la actriz y el director.

³ *Adiós Ayacucho* (1990). Trabajo unipersonal de Augusto Casafranca e intervención musical de Ana Correa en la versión teatral de Miguel Rubio Zapata, basada en la novela homónima (*Adiós Ayacucho*, Mosca Azul Editores, 1986) del escritor y crítico literario ancashino Julio Ortega (1942).

hemos percibido cómo nuestros personajes encontraban semejanza con historias latentes en la audiencia. Son obras que refieren a cuerpos no habidos, que en el acontecimiento escénico pueden ser convocados y de alguna manera acercados a la memoria de los espectadores. Esta puede ser razón suficiente para que dichas obras que hablan de cuerpos insepultos encontrasen eco en comunidades afectadas y fueran acogidas entre familiares de víctimas y público en general. Posiblemente, el cuerpo desaparecido sea el saldo más horrendo de la guerra.

Participar de las Audiencias Públicas de la CVR fue la circunstancia en la que pudimos sentir la voz de los afectados directos. Estos testimonios nos acercaron crudamente al dolor y a la rabia, y también a la esperanza de justicia de las víctimas. Pudimos escuchar con asombro y empatía a los testimoniados dando cuenta con voz propia de las atrocidades vividas con su familia y comunidad.

Esto también significó que nuestros procedimientos representacionales para la escena fueran fuertemente removidos. Fue todo un desafío participar de ese nuevo escenario de la historia, en el que nuestro oficio se veía interpelado por la tensión entre la realidad simbólica ficcionada y la realidad-realidad descarnada frente a nosotros. En ese contexto fue inevitable no cuestionar el lugar de lo representacional frente al contundente testimonio de un afectado directo. En esta inédita situación, el cuerpo y la voz de estos actores sociales nos cuestionaron profundamente.

Esta nueva circunstancia nos permitió remirar nuestro lugar y que cada uno encuentre su propia voz. Una voz que nos lleva a enunciar desde nuestra condición ciudadana y que refuerza la propuesta de actor-testigo de su tiempo.⁴ Si bien desde los primeros tiempos del grupo hemos dirigido nuestra energía hacia nutrir esa condición del actor-testigo como lugar de enunciación, esta experiencia la cargó de sentido al vernos frente al caudal de documentación textual, visual y sonora aparecida en este contexto, especialmente gracias a la cercanía, acompañamiento y escucha de las víctimas.

⁴ El actor-testigo de su tiempo refiere a una condición de actor-creador que busca generar un comportamiento escénico que le permite dialogar con momentos gravitantes para el contexto en el que se encuentra, por tanto, no tiene obra ni personaje previo que representar.

¿Qué horizontes representacionales aparecerían frente a nosotros al iniciar nuevos procesos creativos, después de lo visto y escuchado? Culminado este periodo, regresamos a la sala para retomar nuestro trabajo y emprender la aventura de una nueva obra. No sería fácil después de esta intensa y sobrecogedora experiencia.

DOS

Inicialmente, nuestro propósito no estaba orientado a realizar una obra sobre el conflicto armado interno, a pesar de la experiencia abrumadora de la que veníamos. Lo primero que hicimos al regresar a la sala de teatro fue retomar un viejo proyecto que se remontaba a los inicios del grupo, a principios de los años 70 del siglo pasado; una obra sobre la guerra del Pacífico,⁵ proyecto que habíamos abandonado y retomado algunas veces sin darle continuidad.

Nos propusimos, entonces, como punto de partida, indagar acerca de la memoria que tenemos de ese periodo. Nos motivaba la idea de abordar las consecuencias subjetivas. ¿Qué balances de la guerra transmiten las narrativas oficiales? Las que hemos recibido desde el universo gráfico que se difunde en la escuela pública y que tenemos internalizadas en nuestra subjetividad. ¿Qué memorias guardan de sus deudos y sobrevivientes nuestros países hermanos? ¿En qué situación quedaron esos pueblos que se batieron cuerpo a cuerpo? Es decir, nuestros pueblos, su gente. ¿Quiénes son los que, a fin de cuentas, siempre pierden en las guerras?

Decidimos hacer justicia con este postergado proyecto, retomando viejos materiales, escenas, momentos e ideas que habíamos dejado de lado. Las volvimos a reunir y revisar en el espacio indagando posibilidades. Así, reaparecieron imágenes guardadas que tratamos de reconstruir y someter a ejercicios, buscando proponer encuadres dramáticos. Ningún resultado lograba convencernos. Las situaciones se sentían previsibles y el tratamiento se asemejaba a lo que podríamos llamar cliché de drama histórico.

⁵ La guerra del Pacífico (1879-1884), también llamada guerra del Guano y el Salitre, fue un conflicto armado que enfrentó a Chile contra Perú y Bolivia. Perú perdió la guerra y el país fue invadido por Chile, convirtiéndose en uno de los episodios más traumáticos de nuestra historia republicana.

Aparecían líneas temáticas y argumentales demasiado estructuradas como para recoger la complejidad que podíamos sentir nos rondaba, pero no se hacía presente. ¿Cómo estructurar la sensación, el relato incompleto, la necesaria ambigüedad?

En este accionar advertimos cómo, desde las primeras aproximaciones para retomar el tema, los eventos, imágenes y presencias de la guerra aparecían mezclados con las impresiones de lo vivido y escuchado en las Audiencias Públicas. Surgían los testimonios que nos hablaban de la cruenta situación de violencia que vivimos entre peruanos durante el conflicto armado interno.

El hecho no previsto de mezclar periodos le sumó complejidad a los ensayos. De manera orgánica fueron apareciendo en las improvisaciones alusiones a ambos periodos históricos, pugnando por tener un lugar en la obra en proceso. Hurgamos posibilidades en reuniones de mesa, para pensar en términos de dramaturgia todo lo que iba apareciendo como sensaciones, espesores, texturas, signos y presencias. El desafío era la dramaturgia, que consiste fundamentalmente en organizar la acción, tejer relaciones, preguntarnos por el lugar de lo narrativo y el acontecimiento *in situ*. ¿Qué dramaturgia podría dar soporte a ese caudal informativo?

En ese momento, ninguna estructura posible se asomaba para contener tanto variado material visual y sonoro. Fueron muchas imágenes deambulando sin posibilidad de ser aprehendidas, anudándose o desatándose en el espacio frente a nosotros sin encontrar el soporte adecuado. Todo intento representacional y narrativo parecía insuficiente de antemano. Se requería de un orden alternativo.

Al finalizar la dictadura de Fujimori en el 2000, vivimos una crisis similar por exceso de información, de sentires y reflexiones. Un año después, coincidiendo con nuestro 30 aniversario de vida grupal, decidimos ocupar la galería de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes, en el Centro de Lima. Propusimos una especie de museo vivo, con los actores y las actrices ubicados en seis pequeños espacios temáticos, a manera de vitrinas, donde repetían secuencias en simultáneo. La obra se llamó *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria*, y la denominamos “instalación escénica”, con la

intención de unir dos conceptos: la instalación plástica y la acción escénica.

En *Hecho en el Perú*, pensar el espacio en términos plásticos fue determinante. Este espíritu se hizo presente en el proceso de la obra que iba naciendo. La experiencia previa nos dio confianza para atrevernos a reunir la aparente arbitrariedad de dos momentos históricos –dolientes en nuestro imaginario de peruanos– en un espacio común.

Fue gracias a que tuvimos todo en el espacio, que las memorias y texturas se empezaron a mezclar, activando sensaciones y evocando recuerdos de lo escuchado, visto y leído sobre ambos conflictos. Después entendimos que tanto las víctimas de la guerra con Chile como las de la guerra interna eran mayoritariamente las mismas: campesinos pobres. Desde el siglo XIX hasta hoy, el abismo social se mantiene y ha sido el telón de fondo de ambas guerras. Podemos decir lo mismo del carácter del Estado: inorgánico, corrupto y ausente, sustentado en la exclusión. ¿Cómo incorporar las señales de resistencia y propuesta presentes a lo largo de nuestra historia?

Fue decisivo volver a mirar y sentir la sala. Nos llamaba tentar posibilidades más allá del formato frontal, así que decidimos vaciar el espacio, incluso dejarlo sin las gradas que tanto nos había costado obtener y que además no habíamos terminado de pagar.

Fue así, con el espacio totalmente vacío, que comenzamos a reunir los materiales en la sala, uno al lado del otro, para ver qué tenían que decirnos. Una profusión de objetos diversos, canciones, ropas y acciones, un desorden total que, sin embargo, al juntar dos memorias, generaba una fuerza y una tensión perturbadoras y al mismo tiempo sugerentes.

Este momento es al que llamamos “proceso de acumulación sensible”; práctica que consiste en reunir materiales de diverso origen para que puedan dialogar entre ellos y propiciar tejidos escénicos sin que tengan necesariamente una lógica previsible. Es así como la sala se fue poblando poco a poco de información, con temas como hilos conductores de un gran telar de sensaciones que se iban articulando. Acopiamos todo el material que pudimos. Cada uno buscó libros, revistas, periódicos, y consultamos con amigos cercanos como Nelson Manrique



y Antonio Zapata, quienes nos sugirieron bibliografía. Algunas fuentes que nutrieron este archivo provinieron de librerías y anticuarios de los jirones Quilca y Camaná, y de visitas a museos como el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Aglomeración y desorden es lo que recuerdo de esas primeras sesiones de trabajo. La consigna fue intervenir el espacio juntando documentación en paredes y rincones. Cada actor empezó a intervenir espacios de forma independiente, juntando materiales diversos, fotos y vestuarios. Viejos accesorios desechados o en desuso fueron recogidos de nuestro depósito e ingresaron a la sala para reclamar una nueva oportunidad de vida.

A medida que nos apropiábamos y manipulábamos este material en el espacio, fuimos generando vínculos que empezaban a tener sentido en nuestra percepción, indicándonos que era el momento de intentar compartir esos hallazgos con los espectadores. Dado que, durante el proceso, no nos parecía que ese caudal de información tuviese contención posible, quisimos que el acontecimiento escénico gravite entonces en torno a esa experiencia de desborde, y hacer de eso el compartir.

Había libros abiertos, citas en las paredes, textos como pie de objeto y escritos en los vestuarios, pasando por cuerpos, activando memorias gracias a la diversidad de

registros. Era la teatralidad construida en el espacio con todas las escrituras posibles. Objetos, documentos, fotografías, artefactos culturales diversos en proceso de ser seleccionados. Archivos reunidos y expuestos, sugiriendo un depósito para un memorial en construcción.

Poco a poco, los objetos intervenidos por los actores en el espacio se fueron transformando en objeto documentado y resignificado. Una vieja máquina de escribir, un cajón amarrado con gastadas sogas, una carretilla, marcos antiguos, entre muchos otros accesorios con vida anterior, fueron transformados en el nuevo contexto. Mantener inalterada la huella de procedencia de los objetos encontrados, les asignaba un carácter diferente al de la utilería fabricada, les hacía ingresar al espacio cargados de una vida previa, disponiéndolos a encontrar otro sentido en el nuevo contexto escénico. También se crearon accesorios específicos para la obra, los cuales fueron “tratados” para homogeneizar sus texturas.

TRES

La hemos llamado “acción escénica documentada” por el protagonismo que tuvo la documentación, tanto en el proceso de creación de la obra como en el momento mismo de su escenificación. En *Sin título-técnica mixta* los espectadores acceden directamente a material de registro, artefactos culturales y accesorios varios como máscaras y vestuarios con escritos bordados, que están dispuestos en el espacio o portados por las actrices y los actores.

Asumo mi lugar de director escénico como el de alguien que se ubica como un espectador-creador. Es una práctica que me exige una suerte de desdoblamiento. Por un lado, como creador que puede intervenir, provocar y modificar; y, por otro, como alguien que observa y valora lo que va apareciendo en el proceso de la obra. Es, claro, una condición privilegiada, hasta que a medida que vamos llegando a un resultado me convierto solo en espectador.

Poner el cuerpo para ser espectador-creador es reconocer el lugar de agente activo que han tenido y tienen los espectadores en los procesos de la larga ruta de Yuyachkani; orientar el trabajo de los actores y las actrices en función de organizar la acción para provocar el acontecimiento escénico. Es desde esa perspectiva que acompaño y tomo decisiones en los procesos

de creación. Esta vez, le propusimos al espectador algo diferente: compartir el lugar y desplazarse en el espacio con nosotros.

La memoria necesita anclajes: lugares y fechas, monumentos, conmemoraciones, rituales. Estímulos sensoriales –un olor, un sonido, una imagen– pueden desencadenar recuerdos y emociones. La memoria necesita vehículos para ser transmitida a las nuevas generaciones que no fueron testigos de los acontecimientos, en este caso infaustos, que se considera necesario recordar.⁶

Palabras de Carlos Iván Degregori escritas a mano alzada sobre la pared rojiblanca que antecede a la sala de teatro. En la parte inferior del mural, a un anclaje de acero, se amarra la venda roja que cubre los ojos de una persona cuyo cuerpo está suspendido e inclinado hacia adelante, cual mascarón de proa humano. Viste uniforme de escuela pública, de sus manos cuelga el libro *Hatun Willakuy*,⁷ la versión abreviada del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*.

Antes de ingresar a la sala, atravesamos el corredor de acceso al que llamamos “Quilca”.⁸ Este espacio aparece colmado de documentos, libros, fotos y revistas. Dos monitores con videos corren en simultáneo con imágenes del conflicto armado interno y de la guerra del Pacífico. Encontramos información en ambas paredes del corredor que lucen estantes con libros, revistas y recortes de periódico.

Al centro del corredor hay dos mesas con documentación apilada que agudizan la sensación de estar en un depósito que guarda una cantidad abrumadora de información por clasificar. En las paredes también se exhiben

⁶ *Tiempo de la memoria* del antropólogo e investigador peruano Carlos Iván Degregori Caso (Lima, 1945-2011). Texto en *Yuyanapaq. Para recordar: relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000/Comisión de la Verdad y Reconciliación*, Colección Instituto de Democracia y Derechos Humanos, PUCP, Lima, 2003.

⁷ La frase *hatun willakuy* del quechua puede traducirse como “una gran historia”.

⁸ Quilca es una calle del Centro de Lima, famosa por su bohemia y sus librerías/almacenes de libros, revistas y documentos usados. En los últimos años se ha convertido en un referente importantísimo para encontrar documentación histórica de todo tipo.

dos pinturas en soporte de madera; son tablas de Sarhua⁹ que dan cuenta de cómo, en momentos distintos del conflicto armado interno, incursionaron violentamente en esta comunidad grupos armados tanto del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL)¹⁰ como de las Fuerzas Armadas.

Acompaña el recorrido, una sugerente cita de Eduardo Galeano: “Cuando está de veras viva, la memoria no contempla la historia, sino que invita a hacerla, más que en los museos, donde la pobre se aburre, la memoria está en el aire que respiramos. Ella, desde el aire, nos respira”.¹¹

En el espacio, también encontramos piezas de la ceramista ayacuchana Rosalía Tineo, testimoniando situaciones de violencia sufridas por su familia y vecinos. Las pinturas sarhuainas y las cerámicas de Tineo han sido elaboradas en soportes y estilos diferentes, pero tienen algo en común: registran en impactantes imágenes episodios de horror vividos en los tiempos sombríos de la guerra interna.

Los materiales expuestos en el corredor son tantos que apenas se pueden ojear de pasada. Se alcanzan a ver carátulas de libros, revistas y periódicos, la mayoría exhibiendo titulares densos. Fotos de cuerpos inertes, rostros duros o vencidos pugnan por llamar la atención en medio de una creciente y contundente documentación que se va acumulando en el camino de ingreso a la sala. En las paredes están colgadas también reproducciones de óleos con imágenes emblemáticas de la guerra del Pacífico, como el

⁹ Las tablas registran usos y costumbres del pueblo de Sarhua, situado en la provincia de Víctor Fajardo en el departamento de Ayacucho. Estas tablas contadoras de historias han sido pintadas desde siempre, son parte de la tradición pictórico-narrativa de este pueblo, un singular ejercicio de memoria.

¹⁰ Sendero Luminoso fue una organización subversiva y terrorista que en mayo de 1980 desencadenó un conflicto armado contra el Estado y la sociedad peruana. La CVR ha constatado que, a lo largo de este conflicto, el más violento de la historia de la República, SL cometió gravísimos crímenes que constituyen delitos de lesa humanidad y fue responsable del 54 por ciento de víctimas fatales reportadas a la CVR.

¹¹ Eduardo Galeano: La página de Eduardo Galeano, *Le Monde Diplomatique* (ed. española), jul.-ago. 1997.

lienzo *El repase*,¹² en el que se observa a un soldado chileno con bayoneta en mano embistiendo el cuerpo vencido de un soldado peruano, defendido por una rabona¹³ que pide piedad; otro es el conocido cuadro *Combate de Angamos (1970)* de Etna Velarde,¹⁴ alusivo a la gesta heroica de Miguel Grau.

Al ingresar a la sala de teatro, nos vamos encontrando en un territorio común, compartido. Deambulamos por el espacio sin tener la posibilidad de quedarnos en un solo lugar, estamos en escena compartiendo con los actores y las actrices, moviéndonos por distintos lugares que exponen documentos que nos invitan a acercarnos. Recuerdo que involucrar al espectador a ser parte de la acción inicialmente generó desconcierto, y paulatinamente fue funcionando.

Frente a la ausencia de una convención previsible y, sobre todo, frente a la ausencia de butacas, el comportamiento de los espectadores en el espacio tuvo una extraña curva de aprendizaje. En las primeras funciones se sentía la resistencia en los cuerpos que se pegaban a las paredes en actitud defensiva, hasta que poco a poco se fueron ensayando reglas de convivencia entre los presentes. Esto se asemeja a la manera en que se disponen los cuerpos en las fiestas tradicionales, donde los actores-danzantes y espectadores están reunidos y desplazándose en un mismo lugar. A esto le llamamos “principio de equivalencia”. El uso del espacio está inspirado en cómo nos hemos sentido siendo espectadores participantes de estas fiestas tradicionales, como la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, especialmente en el momento de la guerrilla, donde los espectadores están en la periferia haciendo un corredor para el espacio de representación en el centro; o también, la fiesta del Corpus Cristi en el Cusco, en la que van llegando las imágenes de los santos y las vírgenes a la plaza, un tipo de desplazamiento que está de alguna manera presente en el uso de escenarios rodantes.

¹² *El repase*, óleo sobre lienzo del pintor español Ramón Muñiz, 1888. Colección del Museo Histórico Militar del Perú en Lima.

¹³ Así se llamaba en Bolivia y Perú a la mujer que solía acompañar a los soldados de infantería en las marchas y campañas militares del siglo XIX.

¹⁴ Etna Velarde Perales (Lima, 1940-2014), artista plástica y poetisa peruana, sus imágenes son frecuentemente usadas para ilustrar la enseñanza de la historia del Perú.



Nuestro propósito fue remirar el lugar del espectador para proponerle compartir un espacio común, para que esté presente como espectador-creador-testigo-acompañante, etc. Una dramaturgia que, mediante la acción, dé sustento a la convivencia de quienes comparten el territorio escénico, incitando a que todo lo que ocurra en el espacio concierna por igual a los presentes; una propuesta que invite a sentirse cómodo con la posibilidad de accionar en el espacio.

Se abre una ventana en el segundo piso de la sala y todos miramos hacia arriba al escuchar la voz de Augusto Casafranca que se dispone a leer fragmentos de don Manuel González Prada, quien en alusión a la guerra con Chile dijo: “El Perú no sufrió calamidad más desastrosa que la guerra con Chile. Las campañas de la independencia y la segunda lucha con España nos costaron preciosas vidas y grandes sacrificios: pero nos dieron la vida propia, un nombre y levantaron el espíritu nacional”.¹⁵

No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos i extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico i los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera. Trescientos años hace que el indio rastrea las capas inferiores de la civilización.¹⁶

Más adelante, escuchamos un fragmento del discurso de Salomón Lerner Febres al hacer entrega del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, en su condición de presidente de esta comisión:

¹⁵ *Perú y Chile* del pensador anarquista, ensayista y poeta peruano Manuel González Prada (1844-1918). Artículo en *Páginas libres* (Francia, 1894), clásica selección de discursos y artículos que le valió al autor la excomunión de la Iglesia católica.

¹⁶ *Discurso en el Politeama* (1888) de Manuel González Prada. Critica el papel de la clase dominante peruana en relación con la guerra con Chile, cuestiona la existencia del Perú como nación frente a la persistente añoranza de lo hispano y el desprecio al indio que habita en estas tierras. Debido a su tono de voz, él no leía sus discursos, este fue leído por un estudiante cuando se hacía campaña profundos para el rescate de las provincias cautivas de Tacna y Arica, el 29 de julio de 1888 en el Teatro del Politeama en Lima. Fue escrito con faltas ortográficas adrede para mostrarse en contra de lo académico/colonial.


La historia que aquí se cuenta habla de nosotros, de lo que fuimos y de lo que debemos dejar de ser. Esta historia habla de nuestras tareas... Por eso, este tiempo de vergüenza y de verdad es también tiempo de justicia. La sangre de decenas de miles de compatriotas clama ante la nación desde las huellas de la tragedia: los asesinatos y ajusticiamientos selectivos y colectivos, las fosas comunes, las poblaciones desterradas, las madres y los hijos sufrientes, los desaparecidos, los desposeídos. No podemos permanecer indiferentes frente a una verdad de esta naturaleza. Se trata, en efecto, de un sufrimiento humano, producido deliberadamente... No estamos ante una fatalidad... sino ante una injusticia, que pudo y debió ser evitada.¹⁷

Son fragmentos de dos alegatos enunciados en momentos históricos distintos, que en la obra funcionan como columnas ordenadoras que mencionan situaciones vividas en el Perú en cierta medida equivalentes. A través de ellos podemos verificar, dolorosamente, cómo las víctimas de ambos periodos son las mismas. El abismo social se mantiene, así como también se mantiene el carácter del Estado.

Desarrollar las poéticas de presencia corporal que activan actores y actrices tampoco fue un proceso fácil. Solo enfrentar la documentación y los objetos reunidos tenía tal contundencia que parecía suficientemente provocador. Transitar por el espacio, aún sin actores, ya era enfrentarse a sensaciones que activaban recuerdos, propiciaban la asociación de ideas y generaban curiosidad.

Inicialmente, me costó imaginar un comportamiento escénico pensado en el lugar que veníamos diseñando, casi me parecía suficiente el cuerpo quieto, exhibido como soporte de información, como un documento más. En esa época, yo estaba seducido por la performance, entendiéndola desde mi lugar como la negación de la actuación y de lo representacional. Entonces, les di a los actores y actrices la indicación de reducir al mínimo la expresividad facial y corporal, y que sus cuerpos se convirtieran en parte de este archivo. Pero no estuvieron de acuerdo y respondieron

¹⁷ “Discurso de presentación del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*” (2003), del filósofo peruano Salomón Lerner Febres (Lima, 1944), presidente de la comisión.



reivindicando las rutas de su entrenamiento, que se han gestado en diálogo con diversas culturas corporales. Es el archivo del grupo activado en el cuerpo, convocando el repertorio, transitando por los diferentes estados de la presencia en las acciones escénicas de la vida de Yuyachkani. Se incorporaron entonces un abanico de texturas representacionales que, si tuviéramos que nombrarlas, encontraríamos entre otros: el cuerpo exhibido como soporte de información, el cuerpo heroico (herencia del romanticismo revolucionario), el cuerpo ritual y simbólico, el cuerpo de sátira política, el cuerpo del drama histórico, el cuerpo del carnaval, el cuerpo performático en acción callejera, el cuerpo danzante enmascarado, etc. Esta gama de comportamientos accionaba en diálogo con el despliegue de objetos y accesorios allí reunidos. Por eso, el título incluye el término “técnica mixta”.

Desde ese lugar, lo que nosotros pretendíamos era provocar que la presencia del espectador sea protagónica y esté en el centro. Quienes estamos somos necesarios para que suceda el acontecimiento. Queríamos invitar a que el espectador ponga el cuerpo y se mueva con nosotros en un piso común.

La quietud inicial da tiempo para que se vaya descubriendo paulatinamente el espacio. Un persistente compás acompaña el ingreso a la sala; es un sonido constante, cual monótono goteo que tensa la atmósfera y opera como

preludio que anuncia que algo va a suceder. Luego de un tiempo prudencial, cuando los espectadores ya han recorrido diferentes sitios, se percibe que sus cuerpos preguntan ¿y ahora qué? Es entonces que se acelera el sonido y, al llegar al clímax, se detiene en seco. Un coro de voces se escucha en simultáneo. Desde lugares y en tiempos ligeramente distintos se oye: “La memoria es selectiva porque sería imposible recordarlo todo. Como páginas sueltas de un archivo de historia, así aparecen ante nosotros temas y preguntas que tenemos pendientes...”

Pablo Sandoval¹⁸ también trabajó a partir de un archivo histórico de audio, de programas de televisión y musical. La dramaturgia sonora que propone opera como eje conductor de la visita. El sonido marca el ritmo, cual latido que acompaña el trayecto y nos guía en el espacio. El audio anticipa, comenta, crea paisajes, orienta la experiencia pauteando el devenir de lo que acontece de principio a fin. Se completa en algunos momentos con voces corales y con el sonido de un acordeón que transita entre los espectadores.

Los asistentes pueden, literalmente, acceder a las narrativas que discurren en los cuerpos y el vestuario. Es el caso de las polleras, enaguas, mantas y sombrero que viste la actriz Débora Correa. Están bordados con textos

¹⁸ Pablo Sandoval Coronado (Lima, 1982), director y compositor musical peruano.

donde se lee información que incluye testimonios de mujeres esterilizadas en contra de su voluntad y en las peores condiciones de higiene. Ella expone su vestuario y los textos escritos danzan en su cuerpo. La actriz Ana Correa porta una vestimenta asháninka llamada *cushma*, que tiene testimonios escritos en lengua nativa y fotografías de Vera Lentz¹⁹ impresas, dando cuenta del proceso de sometimiento que vivió esta población esclavizada por Sendero Luminoso. La actriz Rebeca Ralli exhibe un kepi y una casaca de un miembro de las fuerzas armadas que tiene en el forro la foto de una niña y una mujer, sugiriendo que son sus deudos. Algunos espectadores se han sorprendido de ver a un militar puesto en condición de víctima. Esto es posible dada la complejidad de las características del conflicto armado en el Perú, donde se puede encontrar esa doble condición de perpetrador y víctima entre los diferentes actores armados.

En el espacio asignado a documentar episodios de la guerra con Chile, se puede ver una foto de Miguel Grau y otra de los marinos que lo acompañaron en el monitor Huáscar, donde mueren con él; ambas fotografías enmarcadas como si fueran retratos familiares. También se exhiben cartas manuscritas de su esposa y un vestido de novia color negro, réplica de los vestidos de matrimonio que usaban las mujeres tacneñas en señal de protesta durante la ocupación chilena. Este espacio nos acerca al personaje en su entorno familiar.

Recuerdo un hecho insólito que sucedió al poco tiempo de iniciada la primera temporada de la obra: asistió a una función el contralmirante Fernando Casareto Alvarado. Él era director del Museo Naval de la Marina de Guerra del Perú; años atrás, nos había contactado para llevar nuestra obra *Los músicos ambulantes*²⁰ al hospital militar, donde hicimos una presentación

¹⁹ Vera Lentz Herriguel (Lima, 1950), una de las más destacadas fotógrafas peruanas. Testigo de primera línea y reconocida por registrar de forma independiente los años de la violencia en el Perú. Cerca de 250 fotografías suyas fueron seleccionadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación para sus presentaciones virtuales, exposición y libro. Muchas de ellas se pueden ver en publicaciones como *Yuyanapaq. Para recordar*.

²⁰ *Los músicos ambulantes* (1982). Creación colectiva de Yuyachkani basada en *Los Saltimbanquis* de Luis Enríquez y Sergio Bardotti, y en *Los músicos de Bremen* de los hermanos Grimm.

a soldados heridos durante el conflicto armado interno. Para sorpresa nuestra, el contraalmirante Casareto no solo tuvo una buena reacción frente a la obra, sino que nos ofreció traernos en calidad de préstamo un arma verdadera usada en la guerra del Pacífico, para reemplazar la de utilería que colgaba en la pared. A los pocos días, una delegación de soldados de la Marina llegó a la casa del grupo. En ceremonia formal y con los honores respectivos, nos fue entregado un fusil Mauser original peruano, arma perteneciente al patrimonio bélico de la nación, que estuvo presente en el monitor Huáscar durante el combate de Angamos en octubre de 1879.

Este inesperado gesto, más allá de lo anecdótico que pueda resultar, sobrepasó nuestras expectativas: estábamos recibiendo un artefacto de alto valor histórico y simbólico. Por cierto, fue necesario construir una vitrina especial para exhibir y proteger el fusil. Ese preciado objeto le añadió a todo lo expuesto allí un singular carácter de verdad. El arma estuvo presente durante todas las funciones que hicimos; al final de cada temporada era devuelta al museo, hasta que un día no regresó más. En las últimas reposiciones de la obra, la vitrina luce vacía. Una carta expuesta da cuenta de su devolución definitiva. Había fallecido el almirante amigo que amaba el teatro y gestionaba el préstamo del fusil.

La obra se activa con escenarios rodantes que transitan soltando voces de personajes de la época de la guerra con Chile. Los escenarios móviles recorren el espacio frente a un escriba que toma nota. Estas imágenes de procesiones parlantes se asemejan a lo sucedido en las Audiencias Públicas de la CVR; también alude a los tramitadores que encontramos en la ciudad de Huamanga dando redacción y traducción a personas quechuhablantes necesitadas de hacer trámites burocráticos que exigen estar escritos en español.

Estos pequeños escenarios con actores accionando sobre ellos recorren la sala, se mueven en el espacio y con ellos los espectadores que van a su encuentro para estar cerca, verlos pasar o acompañar el trayecto. Cierta vez escuché que alguien dijo: “He sentido que la historia ha pasado por mi lado y no me he dado cuenta”.

Luego de la segunda temporada, los asistentes ya no se preguntaban dónde se sentarían, parecían conocer la convención de la obra. Al comienzo, algunos llegaban con



sillas plegables puesto que habrían recibido información de que no tendrían dónde sentarse. Luego parecía que estaban más preparados para lo que pudiera suceder y se desplazaban por el espacio con comodidad. Me pregunto por qué ese cambio. Ahora están más dispuestos, ¿será que a las funciones siempre asisten espectadores que ya vieron la obra y su comportamiento invita a los que llegaran por primera vez? Ahora la mayoría parece entender o aprende rápidamente que tendrá que moverse, que la obra no es para verse desde un solo lugar, sino que es un evento en el que la acción se desplaza y sucede en diferentes lugares de la sala.

CUATRO

Durante 2015 la obra fue repuesta en una versión que llamaríamos “revisada”, en un contexto en que se daban señales de amedrentamiento hacia diferentes expresiones artísticas como el cine, el teatro y la plástica. Estas se consideraron amenazantes para una narrativa negadora del conflicto armado que se pretendía única e incontrastable, y que Carlos Iván Degregori llamaría “memoria salvadora”,²¹ en la cual el fujimorismo aparecía como liberador del terrorismo.

Una vez finalizado el proceso de la CVR, se abrió un periodo de disputas en torno a narrativas opuestas sobre los hechos ocurridos durante el conflicto armado interno. Esa tensión y discrepancias siguen muy vigentes, la amenaza de censura suele repetirse cada cierto tiempo. Sentimos entonces que era necesario estar alertas frente a esta situación y suscribir con nuestra obra la defensa del

²¹ Carlos Iván Degregori en su artículo “Heridas abiertas, derechos esquivos: reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación” refiere a esta memoria salvadora “en la que los protagonistas centrales de la gesta pacificadora eran Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos. Las Fuerzas Armadas y Policiales aparecían como actores secundarios y las instituciones civiles y ciudadanos de a pie como meros espectadores pasivos de ese drama en blanco y negro en el cual la encarnación del mal no eran solo Sendero Luminoso y el MRTA, sino todos aquellos que discrepaban de la versión oficial sobre lo ocurrido en esos años”. Raynald Belay et al.: *Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporánea*, Institut français d'études andines, Lima, 2004.

derecho a la expresión artística sin censura. En ese contexto, repusimos nuestra acción documentada *Sin título-técnica mixta*, reafirmando nuestro propósito de seguir haciendo memoria desde el teatro. Nos sumamos, así, al espíritu y esfuerzo de trabajadores de las artes, el cine, la literatura, la plástica, para hacer memoria como reacción a los tiempos de violencia vividos.

Permaneció la intención de activar archivos que documentan procesos emblemáticos que están pendientes. La idea fue seguir armando carpetas y cuadernillos en torno a casos que, si bien ya no sería posible incorporar en la acción, quedarían en el espacio como documentos que los espectadores pudieran revisar. La información sumada en esta versión se da en el marco del paradigma de la obra, que son los derechos humanos y alrededor del informe final de la CVR. Por tanto, en esta versión actualizamos información, documentando crímenes de Estado y del PCP-SL, casos que ahora ya han sido judicializados y tienen sentencias en el Perú, como son los casos de las masacres de Lucanamarca y Soras, en 1983 y 1984 respectivamente, ambas perpetradas por Sendero Luminoso; así como también el caso de los estudiantes universitarios Martín Roca y Kenneth Anzualdo, desaparecidos y que nunca dejaron de ser buscados por sus familiares, para descubrirse años después que fueron detenidos por agentes del Servicio Nacional de Inteligencia (SIN), retenidos ilegalmente en calabozos clandestinos y torturados hasta morir, siendo después sus cuerpos incinerados en un horno para desaparecer cadáveres, que esta dependencia tenía en un sótano del cuartel general del ejército. Se encuentra responsabilidad en Vladimiro Montesinos, quien aprovechando su condición como jefe de facto del SIN y como asesor del entonces presidente Alberto Fujimori, planificó y dirigió una política de lucha contra la subversión a través de la detención e interrogatorio ilegal de sospechosos.

La obra está viva y en permanente relación con lo que sucede en los diferentes contextos políticos y sociales en que se ha presentado. El espíritu de *Sin título-técnica mixta* es la memoria en movimiento y construcción, como proceso constante. Es una obra que ha significado cambios radicales en nuestro lenguaje teatral. Al revisarla, sentimos que tenemos que conocerla más para seguir alimentando



el planteamiento escénico, especialmente el papel protagonista del espectador en el acontecimiento, y así proponerle un lugar alejado de los modelos establecidos que lo limitan a ser receptor pasivo de lo que la escena enuncia.

En el 2018 hicimos una nueva versión revisada a la que le sumamos aún más documentación. En esos tiempos, la Dirección Contra el Terrorismo de la policía (Dircote) retuvo pinturas pertenecientes al patrimonio cultural sarhuaino. El motivo de la retención de piezas de la serie *Pirac causa*²² fue justificado “para inspeccionarlas y evaluar sus contenidos”. En nuestra versión revisada, a las dos réplicas de estas tablas que exhibimos al ingreso, así como a algunos espacios de la instalación, añadimos el cintillo de “CENSURADO” para dar cuenta de esta intimidación. El acento que tuvo la versión revisada fue llamar la atención sobre la amenaza de censura. Por lo tanto, decidimos “autocensurar” algunas instalaciones presentes en la obra, fue nuestra respuesta a una peligrosa actitud que se repite frente a lo simbólico: que una foto de alguien con el puño en alto, un libro o una bandera roja, se tomen como representaciones directas y unívocas de adhesión a la violencia. Durante el conflicto armado interno fue corriente utilizar el hallazgo de algún objeto “sospechoso” como argumento irrefutable de prueba acusatoria.

En las artes, también se ha visto reflejada una creciente actitud suspicaz. Se ve apología al terrorismo en cualquier expresión artística que critica el orden establecido. Este viento de creciente intolerancia está alentado por cierta prensa que no tiene reparo en provocar escándalos sensacionalistas frente a obras artísticas que arbitrariamente son calificadas como “peligrosas”; que reaparece cada cierto tiempo y opera como amenaza, como intento de amedrentar y censurar la creación. El decreto de apología al terrorismo, cuya finalidad es castigar la incitación o el enaltecimiento del terrorismo, tiene una tipificación excesivamente abierta de estos delitos. Por tanto, puede dar pie a implementar medidas arbitrarias en contra de la

libertad de expresión.²³ En la obra, el texto impreso de esta ley era sostenido por una actriz.

Este ambiente normaliza el miedo a verse involucrado en una situación comprometida, agudiza el prejuicio y la desconfianza. En una de las presentaciones de la obra, me llamó la atención ver a un espectador que casi al inicio salía desfavorado de la sala, acompañado de su hijo. Me acerqué y le pregunté las razones que tenía para irse y no dudó en espetarme: “no he venido a ver una obra a favor de la violencia”. Lo habían espantado algunas imágenes puestas en la pared. Le pedí reconsiderar su decisión, lo invité a quedarse, y así fue. Al final de la obra, pudimos conversar y responder algunas preguntas que tenía su hijo para una tarea de la escuela. Este suceso muestra cómo opera la manipulación de lo simbólico para generar temor frente a la sola imagen. Y esta práctica aparece cada vez más acentuada por el uso que hacen los medios de comunicación masiva. Sabemos que la memoria es un campo de disputa que se ejerce desde diversas perspectivas y, al mismo tiempo, pareciera que como sociedad hemos aprendido poco de una experiencia tan dolorosa como la vivida. Me pregunto ¿por qué nos es tan difícil mirar las causas que originan la violencia? La violencia de Sendero Luminoso no cayó del cielo, tampoco la de las fuerzas del orden, quienes se pusieron a combatir al terror con más terror.

La guerra ha sido un proceso complejo cuya comprensión no resiste simplificaciones ni una mirada relativista que nos termine haciendo cómplices con quienes quieren invisibilizar las violaciones de derechos humanos cometidas por un lado y por otro. Debemos llamar a las cosas por su nombre: secuestro, tortura, violación sexual, desapariciones, asesinatos masivos. Los crímenes y sus responsables tienen nombre. Hay suficiente evidencia que ha puesto en marcha procesos de judicialización que no terminan nunca. La memoria exige reparación, justicia, aprender del pasado y, sobre todo, escuchar la voz de las víctimas.

Yuyachkani con cierta frecuencia, cuando la situación lo ha requerido, ha sacado de la sala a los personajes de

Sin título-técnica mixta y los ha puesto nuevamente en la calle, para acompañar movilizaciones y ganar presencia en el espacio público. Algunas veces íbamos a la plaza momentos antes para armar una suerte de estudio fotográfico callejero. Nuestras presencias enmascaradas estaban al servicio de fotógrafos nacionales e internacionales con el objetivo de crear imágenes-acción que interpelaran el momento político. Luego de la sesión fotográfica, estos registros circulaban y se viralizaban en redes.

En varias ocasiones, hemos visitado el Lugar de la Memoria (LUM) para accionar al interior, haciendo improvisaciones que dialogan con diferentes espacios del museo. Este momento culmina cuando los personajes son envueltos en una cinta de señalización que lleva escrita la palabra peligro y salimos de las salas. Es una acción de solidaridad en respuesta a los reiterados intentos de atacar esta institución. Han llegado a decir que lo que se expone en el LUM es apología del terrorismo, esto por cierto no lo pueden demostrar. Dados los acontecimientos de ataque cada vez más frecuentes, seguiremos accionando en el Lugar de la Memoria.

Este texto se ha ido alejando cada vez más del tema propiamente teatral; creo que desde nuestro lugar elegido como grupo de teatro es inevitable que el oficio y el “mundo de afuera” se articulen. Ser testigos de nuestro tiempo es nuestra opción. Alguien me dijo alguna vez que viendo la obra entendía que se llamaba “sin título” porque lo vivido en el Perú durante el conflicto armado interno no tenía nombre, y seguro tenía razón. También se llama “técnica mixta” porque fue una manera de acoger las memorias de la cultura escénica de Yuyachkani.

Parafraseando a Jerzy Grotowski, el teatro al nutrirse de otras artes aparentemente extrañas hace aparecer espectáculos híbridos, resultado de apareamientos heterogéneos y desintegrados. Así, como sugiere Grotowski, el teatro aparece negándose a sí mismo, casi perdiendo su personalidad teatral. Y así fue como llegamos a esta obra construida en base a dos relatos tan disímiles, similares y presentes.

Algunas veces he recordado cómo en los ensayos preliminares asistió una joven estudiante. Al terminar la función y cuando nos disponíamos a intercambiar opiniones, se puso de pie y dijo: “gracias, pero no tengo nada

que decir, porque esta no es una obra de teatro, acá no hay una historia, no hay personajes, ni una estructura dramática, así que me voy”. Se fue sin darnos la oportunidad de decirle que tenía razón, aunque lo que ella reclamaba estaba ahí en el escenario, solo que organizado y jugado de un modo distinto al que ella había aprendido en la escuela de teatro.

Cuando me preguntan cómo llegamos a este formato de obra, no dudo en responder que fue la crisis la que nos llevó a esta creación. Mejor dicho, las crisis creativas suelen ser orientadoras, son oportunidades para encontrar preguntas que gatillen el desafío de responderlas. Es ahí donde ponemos en tensión las técnicas y, algunas veces, la necesidad hace que aparezcan herramientas nuevas. El lenguaje que propone este trabajo es una respuesta desde la escena para dialogar con una realidad compleja: la de nuestro difícil país, que como decía Arguedas, es duro, cruel y formidable. Ese diálogo nos plantea siempre desafíos a los que nos enfrentamos. En esta obra confluyen diversas escrituras que nos aproximan a los límites del teatro con todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto.

La historia de nuestro teatro todavía está pensada desde los textos de literatura dramática, los que se entienden como el patrimonio primordial del hecho escénico en el Perú. No parece haber lugar aún para una historiografía de la acción escénica como hecho efímero, que aporte maneras diversas de registrar el acontecimiento. Tampoco sabemos de las fuentes y motivaciones que dan origen a los procesos creativos. Por eso estas notas. Al momento de terminarlas han transcurrido veinte años de la entrega del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Ojalá más adelante podamos seguir investigando y proponer una nueva versión revisada, retomando las recomendaciones que hiciera entonces la CVR. ■

²² La frase quechua *pirac causa* puede traducirse como “¿quién es el culpable?” o “¿quién es el causante?”.

²³ En febrero del 2023, el Ministerio del Interior hizo público un comunicado que ponía a disposición de la población una dirección de correo electrónico para denunciar apología al terrorismo en redes sociales.

» José Manuel Lázaro

Los tejidos de la memoria: acumulación sensible y memoria compartida en las experiencias de creación colectiva del grupo Yuyachkani.

Estudio las propuestas de realización escénica del Grupo Cultural Yuyachkani en la creación colectiva y los importantes aportes culturales que ha generado en este tipo de elaboración artística, siempre enmarcados en la entrega investigativa y ejemplar formación de vida que caracteriza a los integrantes de este colectivo. Mi análisis toma un camino transversal y paralelo al estar particularmente acompañado con una reflexión sobre la memoria cultural trabajada en la sociedad, acerca de cómo este trabajo sobre la memoria es parte de la labor del artista con y a través de su entorno.

Es importante destacar el trabajo de la reminiscencia (personal y cultural) en el proceso de elaboración teatral, como materia humano-orgánica que nutre de manera especial la creación y la práctica escénicas al momento de generar la construcción de futuras obras. Existen diferentes tipos de memorias que se entrelazan en el y la artista, en el bagaje de su cultura particular, los que le sirven de material de creación que tiene importancia comunicativa en el entorno con el cual toman contacto.

La historia del grupo Yuyachkani no sólo guarda una riqueza importante en el repertorio de obras, creaciones colectivas, generadas por ellos, sino también en los conceptos que han ido construyendo para la mejor vivencia de sus procesos de creación, dentro de una compleja y rica trayectoria de investigación escénica y experiencia práctica que fortalece las nociones de creación cimentadas en su larga trayectoria.

Como investigador escénico, deseo rescatar y fortalecer este conocimiento cultural del grupo para preservarlo de la mejor manera posible y transmitirlo a futuras generaciones. Es decir, colaborar con un particular tipo de memoria cultural dentro del entorno y momento histórico que me toca vivir. Pienso firmemente que los aportes de Yuyachkani no deben perderse ni quedar invisibilizados en la vertiginosa cultura posmoderna que nos rodea. Mi preocupación es también la de reunir estos conceptos, pues considero que su absorción, en conjunto, para las futuras generaciones de creadores y creadoras escénicas tanto del Perú como de la América Latina, es sumamente importante.

Tal como el Teatro Experimental de Cali, con Enrique Buenaventura, o La Candelaria con Santiago García, ambos en Colombia, Yuyachkani lleva consigo conceptos de creación que necesitamos resguardar y entregar para el camino de creaciones colaborativas que están por venir, sea cual fuere la estética que las conduzca. Esta inquietud, como investigador escénico, siempre me acompaña.

El comienzo de este camino investigativo partió de una primera cuestión: ¿cuáles son las estructuras conceptuales alcanzadas que orientan el trabajo actual de los artistas del grupo? Tal premisa planteó reflexiones (estéticas, históricas, entre otras) así como también generó nuevas interrogantes. El primer punto hipotético para responder a esta pregunta es que el grupo se manifiesta sobre nociones estructurales que guían su praxis. Son un conjunto de ejes importantes para su creación tales como: acumulación sensible; memoria compartida, desmontajes, trabajos de posproducción y creación de lo que llaman de “eslabones” (de tipo “crea y recrea”). Estas nociones conceptuales son vitales para la dramaturgia



colectiva escénica que comparten; parecen orientar el trabajo y la filosofía de los artistas del colectivo teatral peruano en su compleja y rica trayectoria. Preferimos llamarlas “estaciones conceptuales de creación”. Sobre todo, para no caer en la idea de un sistema cerrado o una metodología estructurada en dogmas. Los y las integrantes del grupo dejan muy clara la idea de que son nociones construidas por ellos y ellas, con una perspectiva más flexible y no tan cerrada. Sin embargo, será necesario aclarar siempre que estas seis nociones son una selección, una particular recopilación, bajo mi lupa de investigador, para identificar lo que se mantiene constante y resaltante en los integrantes del grupo, salido de entrevistas realizadas, en donde sobresalen estos seis conceptos en su memoria conceptual. Pero no se puede decir si serán las únicas o las últimas que estarán generando. El grupo, en su flujo creativo e indagador va concibiendo muchas más nociones, y así lo seguirán haciendo, posiblemente.

En todo caso, considero que las nociones reunidas son de suma importancia, dado el tiempo de experiencia del grupo. La madurez desarrollada durante cinco décadas de trabajo comprometido y constante investigación deja una marca de validez, así como una contribución de relevancia en la práctica teatral contemporánea. Así, la investigación, en estrecha relación con el trabajo realizado por el grupo en sus diferentes creaciones y montajes, colabora con una memoria que permita que tal experiencia y reflexión pueda ser usada y reinventada por los artistas de las próximas generaciones.

El Grupo Cultural Yuyachkani, además de ser la más importante manifestación escénica del teatro colectivo en Perú, es hoy uno de los iconos fundamentales del teatro latinoamericano contemporáneo. Ellos han construido un recorrido, iniciado en 1971, preocupado por el proceso de la creación colectiva, la actuación política y de vanguardia de la experimentación teatral. Tiene un fuerte compromiso con la movilización y acción política, así como por las problemáticas relacionadas con las comunidades regionales andinas. “Yuyachkani” es una palabra quechua que significa “estoy pensando, estoy reflexionando”; bajo este nombre, el grupo se ha centrado en la investigación colectiva de la memoria

social. En ellos hubo siempre una inquietud por la discusión relacionada con cuestiones de identidades étnicas, de la violencia social y de la memoria cultural peruana.

En estos 50 años, mientras mostraba la gran diversidad del país, Yuyachkani ha dejado señales importantes sobre la realidad latinoamericana con una estética renovadora y al mismo tiempo auténtica. Así, fue aliando estructuras culturales propias de la región con una investigación que permitiese una renovación cualitativa; se fueron desarrollando



nuevos lenguajes en mayor sintonía con las inquietudes contemporáneas.

Sus propuestas escénicas se inspiran, de manera muy enriquecedora, en los ritos, en lo sagrado, en el espacio andino. Sus piezas están íntimamente relacionadas con las complejidades de la sociedad peruana, traen a la luz las paradojas de la vivencia urbana y andina del país, además de provocar una introspección sobre el pasado que intenta revelar el presente.

INTERPRETE E INVESTIGADOR:

LOS ACOMPAÑANTES FUNDAMENTALES EN EL CAMINO

El grupo Yuyachkani está constituido por seis actores: Augusto Casafranca, Ana Correa, Débora Correa, Rebeca Ralli, Teresa Ralli y Julián Vargas, y el director artístico y teórico teatral Miguel Rubio. Ellos optaron por la creación colectiva como modo de producción escénica y por la vivencia de grupo teatral como estilo de vida. Juntos y juntas han construido un recorrido con el cual han trazado el camino, la idea guía, “del actor-creador; la actriz creadora”. Todo esto a través de una práctica escénica y una consciencia de la experiencia procesual de creación. Aquí podemos percibir como Yuyachkani investiga sobre la construcción de la dramaturgia del colectivo a partir de la poética del actor y la actriz. Pero no lo hicieron de manera aislada, ciertamente. Tuvieron acompañantes fundamentales en el camino. Es decir, influencias cardinales que les suministraron la necesaria energía para los vuelos creativos que realmente estuvieron buscando en cada fase por la que pasaron. Es así como, con el pasar de las décadas, al vencer etapas para iniciar otras, fueron cimentando una memoria colectiva de conocimiento que los entrelazó de manera compleja y fundamental en su abundante práctica profesional.

En su extensa trayectoria de experimentación es posible ver cómo las influencias primordiales del lenguaje investigado en escena fueron afirmándose, de un lado, en la praxis interpretativa de los actores y actrices del grupo; de otro lado, es posible observar también como sus códigos fueron cambiando a lo largo de las diferentes etapas. Las contribuciones de tales experiencias se rescatan gracias a la investigación y la publicación, tanto en entornos académicos especializados como en producciones editoriales que el propio grupo produce.

En la América Latina muchos artistas y colectivos escénicos siempre compartieron referencias que funcionaron de diferentes maneras en sus trabajos. Así, es posible percibir cómo, en el grupo Yuyachkani, sus intérpretes y la dirección trabajan juntos en la investigación teatral, generando una sintonía propia dentro de sus experiencias en los procesos creativos. En su praxis (entrenamientos y procesos creativos) han construido un particular marco teórico muy bien enraizado en su

quehacer escénico. Ellos y ellas se impregnaron de estas influencias escénicas de manera bastante pragmática; construyeron toda una relación profesional enlazados por estos paradigmas. Con este bagaje absorbido colectivamente desarrollaron un enriquecedor intercambio artístico, aplicándolo en su producción y en su didáctica. ¿Pero cuáles serían estas influencias fundamentales, estos paradigmas específicos que terminaron generando esa particular memoria conceptual que les da una identidad a su estética y a su ejecución práctica?

Las referencias substanciales que podemos percibir en el grupo (como mencionado, estrechamente relacionadas a las etapas históricas del grupo) pasan por los siguientes ámbitos culturales. Ya desde comienzos de la década de los 70 del siglo XX, el grupo inicia sus conexiones conceptuales con toda la influencia brechtiana del teatro épico sumadas en ese entonces a las teorías de Peter Weiss y el teatro documental. Cabe mencionar que, históricamente, las influencias brechtianas trazaron todo un camino particular de teatro épico en la teatralidad latinoamericana de los años 60 y 70 del siglo XX. Las creaciones colectivas y la dramaturgia latinoamericana estuvieron muy conectadas con el influjo y los ecos que este patrimonio cultural teatral dejó en el entorno en esa época.

A esto se sumó el influjo que vino de las experimentaciones tan comentadas que trajeron Jerzy Grotowski y Eugenio Barba (la antropología teatral y el Odin Teatret), en especial desde fines de los años 70 hasta el día de hoy. Estos maestros dejaron semillas muy importantes en el proceso de construcción identitaria del grupo. Por otro lado, también por este período, hay una tercera fuente de influencia: los grupos de creación colectiva colombiana fueron un modelo guía muy importante para el camino que Yuyachkani estaba forjando en su momento. Las investigaciones, las prácticas y la producción escénica de Enrique Buenaventura con el TEC y Santiago García con el grupo La Candelaria, dejaban señales con los cuales Yuyachkani podría encontrar varios puntos de sintonía. Una cuarta fuente de influencia viene de las experimentaciones investigativas brasileñas: Augusto Boal y Antunes Filho en las décadas de los 70 y 80, respectivamente. Una quinta fuente impulsora, más reciente, desde los años 90 del siglo XX hasta



hoy viene de un conjunto de teorías de teatro contemporáneo y performance sociopolítico (bastante centrada en experiencias artísticas indagadas en América Latina), que muestra como referencias importantes a artistas e investigadores como Diana Taylor, Guillermo Gómez-Peña, Ileana Diéguez y Beatriz Rizk. Todos ellos dejaron un influjo especial en el camino de desarrollo del grupo, con un recorrido de más de cincuenta años.

Sin embargo, hay un espectro contundente que los ha acompañado sostenidamente en esta andanza colectiva de cinco décadas: la obra del escritor José María Arguedas. La figura emblemática de este intelectual peruano ha sido siempre un norte muy importante en la búsqueda estética y conceptual del grupo. La literatura de Arguedas ocupa un lugar muy especial en el imaginario creador y en la cultura gestada por el grupo, a la hora de investigar y pensar la peruanidad y la compleja andinidad que nos acompaña.

Los aportes de estos espíritus artísticos, de estos acompañantes conceptuales, dejarán una huella especial en el camino de construcción identitaria del grupo Yuyachkani. Ciertamente, no son las únicas fuentes; hay muchas más que aparecen de manera particular en cada integrante del grupo, dentro de la compleja diversidad cultural que el colectivo lleva dentro de sí.

Aquí mencionamos las compañías más resaltantes que, en mi percepción, tejen una particular conexión de la memoria colectiva en el grupo. Es decir, entidades artísticas y culturales con las cuales, o el grupo se ha encontrado vitalmente en un momento de su evolución, o en la cual el colectivo se siente enlazado e identificado para su actual impulso creador. Definitivamente son bases fundamentales que marcan su “memoria compartida”, término con el cual me expandiré posteriormente. Este bagaje, naturalmente hibridado en la práctica y expresividad escénica del grupo, representa una contribución cultural notable para la filosofía y perspectivas de futuros colectivos teatrales.

ESTACIONES CONCEPTUALES DE CREACIÓN

A la hora de preguntarnos sobre las figuras conceptuales que orientan el trabajo de los artistas del colectivo, descubrimos como se manifestaron nociones estructurales comunes a la hora de reflexionar sobre el desarrollo de su trabajo investigativo y su praxis artística. Cabe aclarar que estas nociones no forman una metodología con dogmas establecidos de manera cerrada ni un sistema rigurosamente repetible para un tipo de producción artística. Es por eso por lo que preferimos llamarlas de “estaciones conceptuales de creación”. La idea de una estación conceptual sugiere el tránsito libre de cada artista para poder llegar a cada parada; caminar (en el sentido de investigar) en cada punto según lo necesite y además reunir las diferentes estaciones que se decidan juntar, según lo requiera cada proceso particular en su experiencia de creación. La perspectiva del grupo define que lo importante es saber entender lo que el proceso de la investigación de la obra pide, no el sistema o metodología en sí. Y son esas composiciones conceptuales las que encaminan el trabajo y la filosofía de los artistas del colectivo teatral peruano.

Así, podemos ver que se presentan seis elementos que son la guía para entender la creación colectiva en Yuyachkani y especialmente sus comprometidos procesos de investigación escénica:

- Acumulación sensible
- Memoria compartida
- Posproducción
- Desmontaje
- Eslabones
- Momentos “crea / recrea”

El primer concepto, *acumulación sensible*, se entiende como todo aquel material humano que el artista lleva consigo, tanto en la particular construcción de su conocimiento profesional, así como en su huella existencial-social. Y enlaza estas dos vertientes que generan un bagaje importante para la investigación creativa de cada intérprete.

La segunda noción, *memoria compartida*, está definitivamente relacionado al concepto anterior. Es el momento en que esta memoria o acumulación sensible, particular de cada uno/a, es dividida y experimentada entre todos/as.

Tiene que ver con la manera con la cual Yuyachkani reúne los conocimientos y experiencias propias de la acumulación sensible de cada integrante y la revierte en el grupo; creando así una memoria comunicada y un complejo bagaje interno de conocimiento colectivo.

La tercera estación investigativa tiene que ver con el concepto de *posproducción*. Esta noción surge en sus creaciones recientes (aproximadamente en los últimos veinticinco años). Se refiere a la manera de usar elementos de piezas o creaciones anteriores (sea escenas, personajes,

canciones, etc.) en obras posteriores. Es una manera con la cual los artistas hacen una “autocita”, en su propio espectáculo, una intertextualidad que reutiliza ingredientes escénicos acumulados en el repertorio y el bagaje artístico del grupo. Para esto es necesario un recorrido, un repertorio sólido con simbologías escénicas sostenibles.

Como cuarta estación vemos la noción de *desmontaje*. Viene a ser una “segunda” creación escénica que surge a posteriori como consecuencia de una obra primigenia.



Ellos mencionan que si una obra (original) es como un artefacto o pieza montada, el desmontaje es otra realización escénica en que se muestra ese mismo artefacto de manera desarmada que devela cada una de sus piezas y relata la experiencia artística con la cual se desarrolló el proceso de montaje o elaboración.

La noción de *eslabones* es una de las contribuciones conceptuales más recientes en las investigaciones del grupo. Son como pequeñas piezas escénico-dramáticas de lo que sería la cadena que constituye la obra total. Podríamos decir que son las microestructuras que al enlazarse constituyen la macroestructura escénica de la pieza. Estos eslabones son diferentes entre sí, y además se relacionan de manera diversa en el flujo de la obra, que no tiene un enlace consecutivo aristotélico o explícitamente narrativo, por ejemplo. Sin embargo, sí tiene una estructura dramática propia con una construcción elaborada. En ese sentido, los *eslabones* sirven a la composición estructural del espectáculo confeccionado en escena colectivamente, para la elaboración de un lenguaje diferenciado, así como para generar una dramaturgia (poética y contemporánea) tanto arriesgada como renovada.

Los momentos “crea / recrea” son la última estación conceptual que el grupo emplea. Este dúo emparejado de nociones está íntimamente relacionado al concepto anterior. Son tipos de “eslabones” dramáticos que, en el armazón de la pieza, funcionan de dos maneras. Los eslabones “crea”, son las estructuras que ya vienen elaboradas (como las mencionadas en el concepto anterior). Son aquellas partes proyectadas, que tienen una composición establecida definida. Sin embargo, ahora hay otro tipo de eslabones dramáticos llamados “recrea” que, en el armazón de la pieza, funcionan como el espacio de libertad en donde se pueden salir de la estructura planificada. Este segundo tipo de eslabones funciona como pequeñas aberturas performativas e improvisacionales que naturalmente se manifiestan de una manera determinada en cada presentación. Son como lagunas específicas, colocadas en la propia estructura, en que los actores performan, improvisan y crean momentos únicos en el espectáculo.

Estos seis elementos no surgieron de un momento a otro. Son fruto de investigaciones (digamos también entrenamientos, para marcar la connotación práctica de estos estudios internos) dentro del grupo en determinados momentos de su recorrido, y además resultado de experiencias acumuladas en diferentes etapas de su praxis escénica, en un camino de más de cincuenta años de búsquedas.

ACUMULACIÓN SENSIBLE Y MEMORIA COMPARTIDA

Me expando aquí un poco más con dos elementos de entre los seis que llamamos de “estaciones conceptuales de creación” en Yuyachkani.

El primer concepto, la *acumulación sensible*, se manifiesta, paralelamente, de dos maneras diferentes en cada participante de la agrupación. En primer lugar, la *acumulación sensible* relacionada con la manera específica en que cada participante desarrolla una memoria personal con las técnicas adquiridas tanto en colectivo como individualmente y como todo ese conocimiento revierte en la experiencia del grupo al ser compartidas en dinámicas particulares para eso (sea montajes o entrenamientos).

Cito algunos ejemplos para tener cierta idea de cómo funciona, de manera particular, en el grupo: La actriz Teresa Ralli tiene toda una investigación sobre la energía

de la voz del actor/actriz; también sobre la construcción físico-expresiva del/de la intérprete con estructuras secuenciales de corporalidad. Ambos elementos: la energía vocal y corporal se relacionan con el espacio.

Ana Correa es otra actriz del grupo que ha absorbido varias técnicas (como, por ejemplo, la biomecánica de Meyerhold, por citar una de las referencias). Tiene una investigación sobre el uso del objeto en relación con el cuerpo del actor/de la actriz y su relación expresiva con el espacio. Augusto Casafranca y Deborah Correa tienen en común (aunque ahora con caminos y particularidades diferentes) una investigación sobre el/la intérprete y el uso de la máscara para la construcción del cuerpo escénico y el personaje. Esas técnicas de cuerpo y máscara están fusionadas con las estéticas tradicionales de la máscara andina extraída de diferentes fiestas populares importantes en el Perú. Estos son apenas cuatro ejemplos de lo que los siete integrantes (entre los seis intérpretes y el director) llevan como aprendizajes propios de su *acumulación sensible*. En ese sentido, cada uno de ellos desarrolla y se especializa en algún tipo de camino investigativo y conocimiento escénico de su preferencia, para después generar dinámicas internas con las cuales expandir en el grupo esa preparación acumulada individualmente.

En segundo lugar, la *acumulación sensible* también se refiere a las experiencias personales que están en la propia estructura de la identidad del/de la artista que crea. Es decir, cada intérprete lleva consigo una identidad personal, social y cultural que genera un bagaje importante para la investigación creativa. La manera como ha vivido experiencias sociales de su entorno, el modo como le afecta la historia de su país y región cultural, así como las experiencias personales, son el colchón existencial en donde se recuestan de manera particular todas las técnicas escénicas desarrolladas por los artistas de este colectivo. Esto genera contenidos y búsquedas que permean las absorciones metodológicas que van adquiriendo, generando un sentido expresivo particular. Así, este segundo tipo de *acumulación sensible* es importante por la manera como proporciona un rumbo a la práctica artística, y le dan otra dimensión. Estas “dos acumulaciones sensibles” se entrelazan e interactúan mutuamente en cada uno de los/las artistas del colectivo.

La *memoria compartida* es la segunda estación conceptual presentada, definitivamente relacionada a la anterior. Es el momento en que esta memoria o *acumulación sensible*, particular de cada uno/a, es comunicada y experimentada entre todos/as. Se refiere justamente a la manera como el grupo reúne los conocimientos y experiencias de la *acumulación sensible* de cada integrante haciéndolos revertir en el colectivo, para crear así una memoria cooperada y distribuida entre todos y todas. De esta manera, el inicial acervo perceptivo de cada uno es ampliado grupalmente entre los/las integrantes.

Es así como el trabajo del colectivo adquiere un crecimiento y una complejidad particular, un eficaz enriquecimiento en su quehacer creativo escénico. Tiene que ver también, ciertamente, con la manera como muchas/os del grupo se conectan a través de diferentes códigos teatrales desarrollados internamente y que saben administrar esa variedad entre ellos/as. Cabe resaltar que hay un sentido de responsabilidad por comunicar y diseminar lo adquirido individualmente en el grupo, a través de entrenamientos determinados o en el trabajo en algunas de las piezas creadas colectivamente.

Este elemento junto al anterior son fruto de un primer momento de maduración en el proceso de convivencia y trabajo del grupo. Pero no siempre tuvieron ese orden. Digamos que la *acumulación sensible* fue una maduración posterior a la *memoria compartida*. Se menciona bastante que la *memoria compartida* puede haber sido la práctica inicial (de inicios de los años 70 del siglo XX), mientras estaban en la fase de encuentro y formación del “actor/ de la actriz heroica”, como ellos/as le llaman. Sin embargo, percibieron que en esa etapa (de sus primeros años) era difícil, tal vez imposible, de sostener. Empezó a parecer un poco sofocante hacer “que todos/as hicieran todo siempre, que todos/as aprendieran todo al mismo tiempo y exactamente en un mismo proceso”. Fue ahí que percibieron que utilizaban mejor su tiempo y energía investigando cada uno/a algún tipo de conocimiento escénico de su interés, pero con el compromiso de revertirlo en algún momento del proceso de creación o entrenamiento con el grupo. Es decir, valorizar la experiencia individual de la *acumulación sensible* no como una interferencia, sino más bien como un aliciente para el desarrollo del grupo y su

diversidad. Es ahí que descubren al “actor\actriz múltiple” (esta maduración se asentó más en los años 80 del siglo XX). Y es ahí también que consiguieron dar un salto en su producción artística y autoformación como grupo.

LA RELEVANCIA DE ESTE CONOCIMIENTO

Yuyachkani, como grupo de creación colaborativa y colectiva, entrega un legado a la cultura teatral; un saber y una experiencia que seguirá proporcionando rastros en la práctica e investigación escénica futura. Es por eso que, este estudio justifica su importancia al promover venideras creaciones colectivas con nuevos aportes, temáticas y paradojas sociales con las valiosas herramientas ya dejadas por el colectivo peruano. Sólo nos resta reafirmar que acompañaremos de cerca la persistencia, el empeño y el entusiasmo que Yuyachkani nos transmite en sus diferentes obras y acciones culturales.

Por último, deseo resaltar la importancia de la memoria (personal y cultural) en el trabajo y la investigación teatral. La memoria no es un archivo estático, muerto, engavetado, registrado y que deba servir sólo para ser descrito mecánicamente. Mas bien es un conocimiento complejo que se reutiliza y reaviva constantemente para movilizar el presente (en la creación) generando vida nuevamente. Es una memoria recuperada para repensar el presente y movilizar un futuro posible. En el arte, y especialmente en las artes escénicas, es un alimento muy importante en la creación y práctica escénica para generar obras de consistencia cultural. ✎

El Grupo Cultural Yuyachkani se formó en 1971 y desde entonces ha sido conocido, sobre todo, por su teatro político con obras como *Puño de cobre* o *Allpa Rayku*, en las que ponía en escena personajes marginales, en tanto excluidos, lo mismo del interior del país como de la ciudad; personajes pobres y sin mayor representación en el teatro que se montaba en las salas del circuito oficial de la capital. Ha sido también conocido por obras como *Contra el viento* y *Encuentro de zorros*, en las que personajes del interior del país y del imaginario mítico religioso de las diferentes zonas del Perú cohabitaban universos en conflicto en busca de la reconciliación; o como *Hasta cuando corazón*, o *Serenata*, que presentaban más bien conflictos de personajes de las zonas marginales de la ciudad. Lo mismo sucedía con las obras de reparto breve, como *No me toquen ese vals* o *Adiós Ayacucho*, en los que una vez más se ponían sobre la escena personajes carentes de representación simbólica. Y no sólo es el caso de estas obras, mencionadas al azar, sino de todos sus espectáculos, aun aquellos que no han sido dirigidos por Rubio como *La primera cena*, que presenta una historia aparentemente cotidiana donde muestra tres amigas reunidas para celebrar el inicio del nuevo siglo, pero que, por debajo, nos cuenta la historia de la época de la violencia desde sus perspectivas, que como las del ciudadano común no son tomadas en cuenta.



Foto: Nórdo & Vila

Otra característica de sus espectáculos previos al 2000, (a excepción de *No me toquen ese vals*), es la presencia de una unidad temática, estética y discursiva, organizada en un tiempo sincrónico. Es decir, a pesar de ser revolucionarios en cuanto a los temas y los enfoques con que se trataban e incluso, en cuanto al tipo de personajes a través de los cuales se narraba, estructuralmente todavía poseían los rasgos del drama moderno heredado de Occidente, con personajes que hacían avanzar una historia originada en un conflicto a través del diálogo, porque si bien incluían la música, la danza, las artes marciales, la manipulación de objetos, etc., el drama, aristotélicamente hablando, seguía siendo el centro.

Pero estas no son las únicas características que comparten los espectáculos del grupo, previos al que analizaré a continuación. Cada uno se relaciona con el nombre del colectivo que, como ellos mismos indican, es una voz quechua para decir “Estoy pensando, estoy recordando” y, efectivamente, cada uno es un acto de memoria reflexiva sobre diferentes momentos de la historia del país, más o menos lejana, más o menos dolorosa, más o menos social. Representaciones de una tragedia social o individual, histórica o contemporánea, pero que siempre discursaba desde el drama (estructuralmente hablando).

A partir de *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria* el Grupo Cultural Yuyachkani pasa de la tragedia dramática a la posdramática, al presentar personajes con una fractura al interior de los mismos como personajes y en el límite, que se desdibuja, entre personajes y actores, poniendo en el terreno de juego características propias de la posmodernidad, a las cuales se resiste a partir de la autoconsciencia del nuevo reparto de lo sensible que el espectáculo propone.

Del 2000 en adelante la estructura empieza a fisurarse y por los intersticios empiezan a aparecer características de la tragedia predramática o posdramática; ya que tragedia hubo siempre en el teatro, en el sentido que Lehmann le atribuye: “como la articulación de una experiencia trágica en aleaciones de lo más variadas con formas muy distintas de teatralidad (...) estrictamente ligada a una realidad performática, a un teatro (no a un drama) de la tragedia”.¹

¹ Hans Thies Lehmann: *Tragedia y teatro dramático*, Paso de Gato, Ciudad de México, 2017, p. 21.

» Lucía Lora

Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria: hacia un nuevo reparto de lo sensible



Foto: Guto Muniz



Foto: Nórdo & Vila



La tragedia como perspectiva o visión de mundo aparece a partir de los aspectos comunes que vemos en cada vitrina. Hay en ellas dolor, soledad, desencanto, presentes como resquebrajamientos, fisuras, interrupciones de otro estado, al que sin embargo ya no se pretende volver, haciendo que las secuencias realizadas por cada personaje se repitan incesantemente, exhibiéndose ante decenas o cientos de espectadores que van de vitrina en vitrina, deteniéndose libremente en algunas de ellas o pasando rápidamente ante otras. Y, paradójicamente, al volver sobre sí mismas, estas secuencias interrumpen su propia condición estética, al dejarnos ver que no están contándonos una historia, sino que son ellas mismas las que al exhibirse nos exhiben, pasando así de la cesura intraestética a una cesura de lo estético.² Por estas cesuras asoma la visión trágica de la realidad, desde la realidad misma. Es por esta condición que *Hecho en el Perú...* no calza dentro de la categoría de teatro, pero tampoco dentro de performance, sino que más bien habita un espacio intermedio, híbrido, como cada uno de los espacios que habitan nuestras culturas.

² *Ibid.*



Cuando entramos al espacio donde están instaladas las vitrinas, nos recibe un letrero de neón que dice “Open”, en inglés, como en las tiendas de países occidentales, indicio de lo que veremos; una serie de vitrinas contiguas en un espacio que no está convencionalmente destinado al teatro, pero que durante un lapso de tiempo nos permitirá atestiguar lo que ofrecemos de nosotros mismos, lo que ponemos en vitrinas para ofrecerle al mundo, lo que ponemos en venta. A continuación, accedemos a un espacio donde se respira noche, música y fiesta, de aquellas que vemos en los barrios marginales de Lima, en clubes provinciales o en las explanadas urbanas de la periferia, con luces de neón tanto vistiendo el lugar, como delimitando las vitrinas cuya vida estamos a punto de compartir por un momento. No estamos ante una representación, sino frente a un acontecimiento, en el sentido de irrupción que quiebra el devenir de lo esperado. Según Dubatti:

El teatro, en tanto acontecimiento, es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede a la estructura de los signos verbales y no verbales, el texto y la cadena de significantes a los que se lo reduce para una supuesta comprensión semiótica. En el teatro como acontecimiento no todo es reductible al lenguaje.³

Como decía, este es el primer espectáculo del grupo que decide deliberadamente no contar una historia, sino solamente ser, suceder. Camargo afirma sobre el acontecimiento que: “(...) no es detectable usando las reglas de conocimiento establecidas dentro de una situación, precisamente porque él –el acontecimiento– es en cuanto

³ Jorge Dubatti: *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, Lima, 2016, p. 28.

inaugura su propio régimen de verdad”.⁴ Así, en *Hecho en el Perú...* lo que sucede es acontecimiento puro, porque no tiene precedente, más bien inaugura un nuevo régimen de verdad, y con él, se constituye como condición de posibilidad para los espectáculos posteriores.

Las estructuras teatrales predominantes en la época en que se crea este espectáculo eran miméticas, que, aunque ya escasas en otras artes como la danza o la pintura, seguían siendo hegemónicas en el teatro que se ofrecía en las salas limeñas. Quizás por el origen tardío de la idea del teatro como arte, como sugiere José A. Sánchez,⁵ o por lo costoso de la realización de los espectáculos teatrales, como hipotetiza Lehmann, el teatro fue el último en sumarse a lo que Danto llamaría el “fin del arte”.⁶ Aparece, según Danto, después del fin del arte, lo que él llamara arte poshistórico, que no es otra cosa que la apropiación-transformación de obras del pasado para ser resignificadas a través de un proceso transestético. Este proceso implicaría en sí mismo una suerte de hibridación intertextual, a la cual le sucedieron muchas otras a lo largo de las últimas décadas, hasta llegar a convertirse, la hibridación misma, en discurso político desde sus estructuras, que interrumpieron lo que parecía ser, el devenir natural del arte. Rancière sugiere que:

⁴ Ricardo Camargo: “Revolución, acontecimiento y teoría del acto. Arendt, Badiou y Zizek”, *Ideas y Valores*, v. 59, n. 14, diciembre, 2010, p. 5.

⁵ Ver José Antonio Sánchez: “El teatro expandido”, *Quaderns potàtilis*, n. 16, 2007, pp. 1-17.

⁶ Ver Arthur C. Danto: *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.



Foto: Guto Muniz

La multiplicación de los discursos que denuncian las crisis del arte o su captación fatal por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican suficientemente que el terreno estético es hoy aquel en el cual prosigue una batalla que ayer tenía por objeto las promesas de la emancipación y las ilusiones y desilusiones de la historia.⁷

Y en efecto, las estructuras escénicas de los espectáculos del grupo a partir de la irrupción de esta estructura dentro del universo que ellos habían estado generando, provocó una *otra* manera de pensar el teatro político y el teatro mismo.

Este es el primer espectáculo de espacio cerrado del grupo en el cual no hay escenario ni butacas. Este simple punto de partida implica *otro* reparto de lo sensible, porque la mirada del espectador no está direccionada. Si pensamos que una de las características atribuidas a lo teatral es la de organizar la mirada del otro, esta estructura devuelve al espectador la posibilidad de organizar su propia mirada, recuperando para sí, la posibilidad de redefinir lo común y lo exclusivo, ya que el espectador, o más bien, el participante, puede decidir su modo de participación en el acontecimiento, al elegir los tiempos y espacios de su participación.

Ese otro reparto de lo sensible hace de esta estructura teatral una estructura política, un acontecimiento revolucionario. Según Rancière, la revolución estética tiene como consecuencia la difuminación de fronteras entre la

ficción y la historia de modo tal que la historia se vuelve visible para sí misma, a través de la materialización de los discursos. Y esto es lo que sucede con *Hecho en el Perú...*, una materialización signica de los discursos en una reconfiguración de lo que entendemos como lo teatral en un abierto desacuerdo con el teatro mimético hegemónico.

Este espectáculo pone ante nosotros una estructura escénica no aristotélica que despliega en escena la heterogeneidad, fragmentación y polivocidad de nuestra cultura, que no tiene como centro la mimesis de nuestra realidad, sino que más bien expone en el terreno de juego nuestro carácter no unitario:

El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación: más que cualquier otro ha sido marcado por este trabajo de representación total, en el cual la afirmación de la vida es desdoblada y ahuecada por la negación. Esta representación, cuya estructura se imprime, no solamente en el arte sino en toda la cultura occidental (en sus religiones, sus filosofías, su política), designa pues algo más que un tipo particular de construcción teatral.⁸

⁸ Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", *Ideas y Valores*, nn. 32-34, 1969, p. 8.

⁷ Jacques Rancière: *El reparto de lo sensible*, Lom Ediciones, Santiago de Chile, 2009, pp. 5-6.

En ese mismo sentido, muchos teóricos contemporáneos hablan del fin de la historia o de la fábula, con el consecuente fin de la mimesis. Habría que tomar en cuenta que hay un correlato entre la posmodernidad –con su fin de los relatos legitimadores de la historia–, la globalización, como era de la información (ambas, categorías que, como ya he mencionado, definen nuestro tiempo) y el cambio en las estructuras representativas miméticas del arte. Lehmann dice de las estructuras miméticas que:

El teatro tenía la pretensión de ser una forma de verdad, entendida como verdad artística en el sentido de que, como realidad mental, no estaba afectada en absoluto por su carácter ilusorio. De este modo, el hecho de que la escena crease ilusiones –es decir, que perteneciera al reino del engaño– funcionó como el modo de verdad que el teatro buscaba...⁹

Ahora bien, algunas de las características de *Hecho en el Perú...* –que estamos a punto de explicar– se corresponden con las características que Lehmann le atribuye a este tipo de teatro, con la diferencia de que adquieren un carácter local al ser coherentes con la cultura de nuestro país. Las características a las que nos referimos podrían sintetizarse en: parataxis, simultaneidad, juego con la densidad de los signos, dramaturgia visual, preponderancia de la corporalidad, irrupción de lo real y el acontecimiento o experiencia como acto fundamentalmente teatral.

Si entendemos que el teatro posdramático es un correlato de la posmodernidad, que tiene también entre sus características la fragmentación, la simultaneidad y la densidad de los signos y, de otro lado, que otra de las características de este tiempo es la globalización, y que esta, lejos de globalizar solamente los procesos de producción y distribución de mercancías, globaliza también, a través de la globalización de sus características constitutivas, nuestras subjetividades, es claro que sería pretencioso pensar que nuestra cultura permanecería exenta de los cambios que esta estructura económico-político-social ha determinado.

⁹ Hans Thies Lehmann: *Teatro Posdramático*, CENDAC, Murcia, 2013, pp. 184-185.



Foto: Dawn Petersen

El anterior, a pesar de ser contundente, no es el único enfoque para entender los cambios en la estructura subjetiva del sujeto; otro abordaje posible nos habla de la culturización de la economía, y en ese sentido Jameson sugiere que la economía está culturizada por un colapso de los diferentes niveles de identificación simbólica,¹⁰ es decir, que este tiempo desdiferencia lo que fue diferenciado por la modernidad. La idea refuerza la perspectiva de que en este momento es arriesgado pensar la cultura y el arte sin tomar en cuenta que la ya confusa subjetividad del sujeto ha sido tomada por la economía, que en consecuencia determina estilos de vida, preferencias, creencias, pensamientos, modos de relación, de trabajo, es decir, de identidades. Previamente para explicar la relación entre cultura y posmodernidad, Jameson utilizó la idea de la ruptura de la cadena signifiante, según la cual nosotros articulamos nuestra existencia en el tiempo, es decir, que nuestra identidad se construye a partir de la articulación entre el presente, el pasado y el futuro y por ello, si la cadena de significantes se rompe, si los significantes pierden su trabazón nos quedamos solo con significantes flotando a la deriva sin poder articular el sentido y en nuestra experiencia de la realidad, con una pluralidad de presentes simultáneos que no nos permite articular nuestra historia ni nuestra identidad. Por lo tanto, podemos inferir que, ante una pluralidad de presentes paralelos, habitaremos en una igual pluralidad de identidades. Si a esto le añadimos lo planteado por Foucault en torno a la identidad, es posible preguntarse a partir de qué espacio de identidades se han distribuido las cosas; el autor señala que no existe, semejanza o distinción que no sea resultado de la aplicación de un criterio previo.

¹⁰ Ver Fredric Jameson: *El postmodernismo revisado*, Abada editores, Madrid, 2012.



Foto: Miguel Rubio

Foto: Nórdo & Vila

Según él un “sistema de los elementos”¹¹ es indispensable para el establecimiento de un orden. Así, para generar una identidad, tanto la de los términos como la de los distintos aspectos de la realidad, de las culturas y de nosotros mismos, este sistema es indispensable. Entonces, es posible que la identidad de los sujetos haya pasado de construirse temporalmente en la modernidad, a hacerlo de manera espacial; ahora bien, si esa espacialidad es múltiple y plural, como he mencionado, también lo serían las identidades individuales que construimos para encajar en la nueva dinámica cultural.

En este sentido ¿qué sucede con las artes escénicas y con el teatro construido a partir, no de la cultura, sino de lo cultural?; podríamos pensar que, si el sujeto, con sus pluralidades construidas a partir de lo cultural que también existe en espacios múltiples habitando tiempos paralelos, es el que crea los objetos o hechos artísticos, los mismos no podrían tener otra forma o estructura distinta a la del sujeto que los construye. Por lo mismo, De Toro realiza un paralelo entre las características de la posmodernidad, como: pluralismo de paradigmas concurrentes, diferencia, heterogeneidad, deconstrucción, interculturalidad, intertextualidad; y, las características del teatro posmoderno, como: heterogeneidad, pluralismo, discontinuidad, perversión, subversión, deconstrucción.¹²

¹¹ Ver Michel Foucault: *Las palabras y las cosas, Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1968, y “Topologías: Dos conferencias radiofónicas”, *Fractal. Revista Iberoamericana de Ensayo y Literatura*, v. XIII, (48), 1997, pp. 39-64.

¹² Ver Alfonso de Toro: “Postmodernidad y Latinoamérica, con un modelo para la narrativa postmoderna”. *Revista Iberoamérica*, v. LVII, n. 155-156, 1991, pp. 1-28 Consulta: 11 de octubre de 2017.

Si pensamos en el teatro dramático tendríamos que hacer ese paralelo en el marco de las condiciones histórico-culturales de la modernidad, en la que los sujetos entendían al logos como centro constructor del universo y a partir de ello se ubicaban como los arquitectos del mismo. Las representaciones, de carácter mimético, que producían de sí mismos tenían un propósito u objetivo último el cual trataban de alcanzar mediante una cadena de acciones que debían realizar con el objetivo de superar los obstáculos que le ponía su antagonista, para al final alcanzar la felicidad. La clave está en la palabra “final”, ya que esta le otorgó su carácter teleológico a la fábula, que hemos considerado central a la idea de teatro.

El centro está descentrado, según Derrida,¹³ y propone a la deconstrucción como herramienta para desestabilizar la lógica logocéntrica que primó en la modernidad y que sigue teniendo un lugar central en la generación del conocimiento. Esta, según explica, se puede aplicar a todos los factores que se constituyen como centro estructural de un texto (significado trascendental, contexto, contenido, tema, etc.), y toda la realidad puede ser entendida como un texto. Si extrapolamos este concepto al teatro, los elementos que se han considerado centrales para el teatro (dramático) en la modernidad se han descentrado en el teatro de la posmodernidad y no hay fábula, ni protagonista y antagonista, ni conflicto que guíe una trama de acciones. Derrida habla también de restituir lo sustraído de los términos en el proceso de determinación de sus identidades. Al aplicarlo nuevamente al teatro vemos que se le ha reintegrado su función ritual y comunitaria, que podría conducirnos a la idea de ciudadanía, si entendemos el teatro mismo como espacio de diálogo, de debate y de consensos. Por otro lado, está el concepto de desjerarquización, importante también en el desarrollo de la ciudadanía, que se aplica al orden jerárquico de los procesos de significación binarios así como a los procesos de producción de los distintos hechos escénicos, a sus diversos usos de los signos, como a las poéticas resultantes de los mismos.

¹³ Ver Jacques Derrida: *Los márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1994.



Foto: Nórdo & Vila

LA ESPACIALIZACIÓN DEL TIEMPO: FRACTURA TEMPORAL, LOS MICRORRELATOS Y SU ESPACIALIZACIÓN

Desde que entramos a la sala, nos vemos ubicados en una suerte de centro comercial, que si bien, por algunas de las frases en inglés en sus letreros luminosos podría parecer occidental, por el contenido de cada una de las vitrinas parece, más bien, un centro comercial marginal, o un mercado en medio de una zona urbana por donde podemos desplazarnos a voluntad, yendo de una vitrina a otra (en relación de contigüidad) según cada una de ellas resuene en cada uno de nosotros. De esta manera, nos encontramos frente a otro tipo de dispositivo teatral, que requiere de una colocación no convencional del espacio. Esto implica una primera fractura, la nuestra en calidad de espectadores. Así, aparece una primera subversión del tiempo teatral; que ya no se duplica, en tanto no existen más el tiempo *real* (el de los espectadores) y el tiempo de la ficción. Durante un periodo de tiempo compartiremos un hecho escénico, no lo *espectaremos*, ya que para esto sería necesario estar frente a la ficción de una realidad posible, observando desde nuestras butacas un universo con una lógica propia pero verosímil, dentro de la cual no

nos estaría permitido intervenir, ya que estaría determinada (como en el teatro moderno) por una línea temporal paralela a la nuestra. En esta estructura sí podemos intervenir, al no haber una duplicidad de tiempos, necesariamente compartimos el tiempo del acontecimiento, lo que hace posible nuestra participación creadora en la articulación de la historia y es esta posibilidad la que fragmenta la noción de espectador.

Al entrar al espacio, el espectador no se sienta en ningún momento a *espectar otra* realidad. Las distintas vitrinas que se suceden la una a la otra, exigen de él mover el cuerpo y el pensamiento para captar e integrar fragmentos de nuestra historia sintetizados en la narrativa de algunos de nuestros personajes culturales más emblemáticos, sin conexión aparente entre ellos, esta es la segunda fractura. En otras palabras, *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria* posee una estructura sin fábula, dado que esta se organiza en el tiempo, como sucesión de eventos con principio, desarrollo y final determinados por un conflicto entre los personajes. Aquí el conflicto es imposible al estar los personajes como en vitrinas de un centro comercial urbano marginal, habitando universos paralelos.

Las vitrinas poseen en su interior, a modo de base estructurante, una naturaleza híbrida; tanto por las diferentes texturas y objetos, como por su sonoridad y por las diversas herramientas actorales a las que recurren. Su naturaleza es interdisciplinaria, escapando así a las fronteras en las cuales el concepto de teatro se encerró para diferenciarse de las demás artes y ganar legitimidad. Con lo cual, la idea misma de teatro se fragmenta y se expande, ya que no depende más de personajes en conflicto que determinen una historia verosímil con principio, desarrollo y desenlace. Para esto, evidentemente, tiene que romper sus límites en una macrofractura que envuelve a las anteriores, al haber fracturado el concepto de público, de espacio, e incluso de fábula, que funcionaba como centro cohesionador de la estructura teatral. En términos deconstructivos, el concepto mismo de teatro se fractura construyendo para sí sus propias condiciones de posibilidad o incluso redefiniendo lo que para el teatro es posible.



Foto: Guto Muniz

LOS PERSONAJES Y SUS SIGNOS

Cada vitrina que compone *Hecho en el Perú...*, es habitada por un personaje circundado por objetos con alta carga simbólica. Esos objetos determinan al personaje que rodean, lo estructuran desde sus fundamentos y lo definen. Es decir, los signos en este hecho escénico les dan a los personajes una suerte de arraigo en un espacio y tiempo históricos, además de cierta intencionalidad a nivel comunicativo. Sin embargo, no son caracteres, sino más bien personajes metonímicos, es decir, no dependen para su existencia de una psicología particular definida por una historia personal, objetivos individuales y características de conducta coherente con estos. Los personajes, a la vez que son ellos mismos, simbolizan un grupo social. Los definen características comunes al grupo al que representan. Por otro lado, hay en ellos elementos de autoficcionalización. Los actores no construyen la metonimia de un grupo social cualquiera, sino de aquel al que pertenecen.

En una de las vitrinas, una mujer de negro con la cara cubierta con una tela roja y una jarra blanca en la mano, inevitablemente nos refiere a la bandera del Perú, a la patria. El espacio que habita es austero. Hay velas de colores, una banca, un cactus sobre el piso, dos altares rojos de santería o brujería, un mapa del Perú, también rojo, en el piso, y sobre la pared del fondo la imagen de una mano que tiene en la palma una herida abierta: la palma de Cristo. Estamos frente al sincretismo de la religiosidad peruana con los rituales religiosos prehispánicos, lo que implica una reconfiguración de los símbolos cristianos o católicos a partir de los de nuestras culturas originarias, pero que, en este caso, está también hibridada con la coyuntura sociopolítica nacional. Esto se ve con claridad

cuando la mujer intenta ponerse varios rosarios juntos, mientras baila y sobre la palma/herida se proyecta la imagen de monseñor Cipriani, después de lo cual la mujer se lava los pies con huayruros. Durante todo este tiempo ha estado contando, pero luego, al quitarse la ropa que cubre la parte superior del cuerpo, canta, sentidamente, una canción religiosa que dice: “Aplaca tu ira señor, aplaca tu ira”. La mujer se descubre el rostro y de pronto abre los ojos, puede ver: el señor ha aplacado su ira.

Es todo lo que sabemos de este personaje. Al igual que aquellos que habitan las otras vitrinas, el personaje no tiene antagonista. Si acaso, este podría ser la realidad que habita, no determinada por otro personaje con objetivos opuestos. Así, a partir de *Hecho en el Perú*, los espectáculos que producirá el grupo van dejando de lado los personajes con características modernas y empiezan a aparecer personajes fragmentados o de quienes solo vemos fragmentos de acciones o movimientos, textos aparentemente inconexos, como los números, sonidos o composiciones de imágenes a partir de los objetos. Es decir, personajes posmodernos.

Los personajes que aparecen en el espacio de representación son además de personajes metonímicos, personajes anónimos, cotidianos. Así, no estamos atestiguando una historia en particular, sino muchas historias comunes; lo cual posibilita una lectura más trágica, en tanto no hablamos más del sufrimiento individual, sino del colectivo, del cual también nosotros somos parte. Dice Rancière

que: “Es porque el anónimo se ha vuelto un sujeto de arte que su registro puede ser arte. Que el anónimo sea no solamente susceptible de arte, sino portador de una belleza específica, eso es lo que propiamente caracteriza al régimen estético de las artes”.¹⁴ Curiosamente es la búsqueda de la recuperación de la memoria social la que Yuyachkani concede para los anónimos. La voz y la presencia. Curiosamente, porque la historia nos ha acostumbrado a recordar a aquellos cuyos actos se volvieron memorables por ser únicos. Aquí no. A partir de aquí, se nos permite conocer el otro lado de la historia, la de los sujetos cotidianos, anónimos y sin representación, pero que sin embargo nos representan y son, además, portadores de una belleza específica.

En la segunda vitrina, un hombre con ropa andina rodeado de costales con iconografía híbrida de marcas de cerveza y equipos de fútbol peruano, está rodeado, además, de todo tipo de productos peruanos: botellas de pisco, papas nativas, chocolates de la marca “Sublime”, artesanía de diferentes departamentos del país, iconografía religiosa tales como estampitas, cuadros, medallas. Sobre él, un letrero, también de neón, lo sitúa como un peruano en el extranjero. El hombre ofrece estos productos, como si estuviera en un puesto de feria, para finalizar sacándose la camisa y enseñando debajo de ella un polo que dice: “Soy peruano y qué, carajo”. En él percibimos el desarraigo al mismo tiempo que lo acompañamos en su búsqueda de arraigo.

Otra vez con Rancière, lo que vemos en esta vitrina es la ficcionalización de una conducta común de un gran porcentaje de los peruanos que migraron como producto de la pobreza, la violencia, la promesa del éxito, o la combinación de todo lo anterior. Ponerlo en una vitrina, exhibirlo, poetizarlo, nos confronta con algo que habíamos naturalizado, y que, por consiguiente, dejó de ser importante o doloroso. Pero el desarraigo es doloroso y las promesas de éxito, frustradas, también. En ese sentido, teatralizar

¹⁴ Jacques Rancière: Ob. cit., p. 38.

lo real es un acto potente contra la desidia y la inercia y, por lo tanto, ha sido una herramienta fundamental que ha explotado Yuyachkani en sus últimos espectáculos.

En otra vitrina, una mujer con falda huancaína, polerón citadino y casco de minero tiene en las manos una caja para depositar en ella ayuda humanitaria. Su rostro es una bandera blanca y roja a causa de la pintura que la cubre, otra bandera del Perú. Su espacio está determinado por ropas de diferente tipo sobre las paredes, como en un puesto de mercado, y sacos que al parecer contienen más de estas. Ella enciende una antorcha que sostiene en una mano, mientras que en la otra toma una sartén. Está en exhibición, al mismo tiempo, la lucha de los mineros, específicamente de las mujeres, aquellas que en señal de protesta caminan desde sus lugares de origen hasta la capital. Familias enteras cuya supervivencia depende de esta actividad, en la década de los 80, solían llegar en grandes grupos para acampar en plazas y parques, mientras sus demandas eran atendidas o no. Parte de estas luchas las podemos ver en el video que se proyecta sobre la pared en la que se exhibe la ropa. Ella se desviste y bajo sus atavíos aparece la ropa negra de trabajo de la actriz. Se pone uno de los costales de ropa a la espalda y continúa su marcha.

Hasta aquí, se puede ver, como dice el título de la obra, que lo que tenemos delante son vitrinas para la memoria. En cada una de ellas vemos un fragmento de nuestra memoria social. Cada una es un universo en sí misma, que, si bien es cierto, es necesario leer en conjunto –para acercarnos a la complejidad de lo que somos– no se relacionan entre ellas, impidiendo así la configuración de lo que entendíamos como teatro. Esto es importante, porque sucedió cuando este siglo apenas comenzaba y nos pensábamos intocables por una posmodernidad que sólo podían vivir las sociedades que habían llegado al punto más alto de la modernidad. Aquí en Lima, Perú, el teatro como lo conocíamos empezaba a morirse. “En parte el ‘fin del arte’ significa una legitimación de aquello que ha permanecido más allá de los límites, donde la verdadera idea de límite –una muralla– es excluyente (...)”.¹⁵ El fin del teatro como lo conocíamos, entonces, empieza cuando se legitima este espectáculo como teatral.

¹⁵ Danto: Ob. cit., p. 31.



Foto: Guto Muniz

En la vitrina siguiente Vladimiro Montesinos nos mira sentado en una cama. Al fondo, una pared con fotografías. Él coloca entre las frazadas de su cama a un maniquí de mujer y parado al otro lado amenaza con el dedo a los espectadores, mientras habla por teléfono, haciéndole escuchar partes de esa “llamada” al maniquí. Luego saca una cámara fotográfica y le toma fotos, fotos que presumiblemente terminarán siendo exhibidas en su pared. Esta es la vitrina de la corrupción del poder. A continuación, se quita los tirantes y abre su maletín, y teléfono en mano, sigue amenazando a los espectadores. Se desviste y se acuesta.

Es imposible no recordar las interceptaciones telefónicas, sobornos, amenazas, chantajes y todos los actos de corrupción que fueron develados a propósito de este personaje de nuestra política. Pero, a pesar de ser un personaje tan emblemático, él tampoco es él mismo, sino la representación de todos los políticos corruptos de nuestra historia, que son incontables.

La siguiente vitrina corresponde a la madre patria, que en un espacio que emula un camerino de teatro, con pelucas y vestuarios varios, se anuncia a sí misma como el “noticiero de la madre patria, que siempre dice la verdad”. Sin embargo, esa honesta madre patria con traje blanquirojo, se traviste como japonesa cantante de varieté. La referencia al fujimorismo es bastante clara, y el hecho de que luego se devele como una actriz que performa

diferentes personajes tampoco es casual. Todos ellos reflejan nuestra pluralidad e hibridez. En otras palabras, estamos en escena exhibiendo la diferente materia de la que estamos compuestos y los múltiples roles que jugamos en la formación de nuestra cultura.

La aparición de las masas en la escena de la historia o en las “nuevas” imágenes no es, en primer término, el vínculo entre la época de las masas y aquella de la ciencia y la técnica. La lógica estética es un modo de visibilidad que, por una parte, revoca las jerarquías de grandeza de la tradición representativa, y por otra, revoca el modelo oratorio de la palabra en beneficio de la lectura de los signos sobre el cuerpo de las cosas, de los hombres, de las sociedades.¹⁶

Rancière no habla específicamente del teatro, pero bien podrían aplicarse sus palabras al estilo formal que está construyendo Yuyachkani a partir de incluir las masas en escena, en el sentido de la inclusión de los sujetos anónimos y de su punto de vista para el armado final de la estructura; y también, en el sentido de la inclusión de las masas de espectadores como co-presencias y co-creadores del hecho escénico. Entonces, desde dos perspectivas, este nuevo tipo de estructura trabaja con la inclusión de las masas. Primero, con la inclusión de las voces y los cuerpos de los que hemos excluido de las representaciones simbólicas del arte, lo cual, como dice Rancière revoca no solo las jerarquías sociales sino también, y, sobre todo, las jerarquías propias del teatro moderno y premoderno. Segundo, como expliqué antes, con la inclusión de nosotros como

¹⁶ Rancière: Ob. cit., p. 41.



masa y de nuestro propio punto de vista para estructurar los fragmentos que el espectáculo nos pone enfrente, para construir así, la estructura formal del espectáculo.

De otro lado, al igual que sucede en la vitrina de la madre patria en la que se exhiben la heterogeneidad y pluralidad de que estamos compuestos, con mayor o menor carga signíca, sucede en todas las otras vitrinas, ya que, al ser los personajes mostrados, personajes metonímicos de algunos de los diferentes grupos de nuestra cultura, son inherentemente híbridos, precisamente porque están determinados por elementos disímiles entre sí. Se supone que estos personajes reunidos, dan como consecuencia nuestra identidad, sin embargo, en esta propuesta están aislados unos de los otros, cada uno en su vitrina, impidiendo así la formación de una identidad común que articule una sola cultura.

Max Ernst dijo que el collage es “el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas”. Pero ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí. Porque en la percepción básica del espíritu contemporáneo “no hay ningún criterio a priori acerca de cómo el arte deba verse, y (...) no hay un relato al que los contenidos (...) se deban ajustar”.¹⁷

¹⁷ Danto: Ob. cit., 28.



Esta definición se ajusta con bastante precisión a las propuestas escénicas que con este trabajo inaugura Yuyachakani, con la diferencia de que, a pesar de presentar la estructura de un collage, la hibridez de sus signos responde a un contrarrelato, no a un metarrelato legitimador de los saberes, como diría Lyotard, sino a uno que los cuestiona desde su hibridez.

Finalmente, en la vitrina más austera, pero probablemente más impactante, un indígena con chullo, lentes oscuros, y un número sujeto a su ropa interior (a modo de participante de algún tipo de concurso), aceita y exhibe su cuerpo mientras muestra también una serie de objetos culturales peruanos convertidos en productos turísticos. Una voz en off anuncia en inglés: “Welcome to Cuzco. Cuzco has been called the archeological capital of America, as nowhere else”, al tiempo que él se viste con ropas de Inca para turistas. Para terminar, el actor se pone una máscara de diablada puneña sobre el rostro y el sexo, y se cubre con un sobretodo, él mismo es un objeto turístico, él mismo es un objeto de compra-venta. Con máscara de diablada dorada, sobretodo y manos doradas, saca el dedo medio. En el espacio, tras él, una cruz y un torso con poncho y gorro andino nos hablan de algo muy distinto, lo que se oculta, aquello que avergüenza, lo verdadero.

Ahora bien, al ser los personajes metonímicos de nuestra sociedad, son también autorreferenciales, se refieren a sí mismos como miembros de esa misma cultura. Paradójicamente, al estar como observadores de estas vitrinas que contienen personajes aislados, intentaremos darle sentido a ese conjunto irreductible que somos, y con

esto, estaremos conjurando una de las características de la posmodernidad, que es, precisamente, el aislamiento del sujeto. Danto explica que el origen del arte contemporáneo probablemente sea el nacimiento de la autoconsciencia de la creación artística. Y si bien en esta obra esa autoconsciencia no aparece explícitamente, sí se insinúa cuando los actores, entre cambio y cambio, nos muestran a su ser actor en ropa neutra. Es esa autoconsciencia la que permite la hibridez y la pluralidad propias de nuestra cultura. Lo anterior, convierte la estructura del espectáculo en un collage de técnicas, imágenes y lenguajes que rompe los límites impuestos a las artes en la modernidad, al acercar al grupo a lo que conoceremos como teatro posdramático en Europa y también al teatro liminal latinoamericano.

LA RESISTENCIA

Por su estructura este espectáculo implicó una ruptura con el sistema de representación de la modernidad, que a su vez era consecuencia de una visión de mundo, y era también un discurso en sí mismo que, al tiempo que legitimaba esa visión, era consecuencia de la misma. Entre otras cosas, estos sistemas de representación legitimaban una jerarquía y el concepto mismo, incluso desde la disposición de las salas italianas que ponían a la escena en un lugar superior e iluminado, mientras los espectadores tenían que permanecer inmóviles y silenciosos en la oscuridad. Este aspecto, sumado a la línea paralela de tiempo que instalaba la representación, determinaba cuál era la competencia de los actores, a quienes se delegaba la palabra, y con esta, el discurso y el aleccionamiento, y cuál era la del público, que debía permanecer silencioso e inmóvil. En este hecho escénico, al dividirse el espacio de representación en vitrinas, que separan a los actores o personajes entre ellos, la fábula como centro del teatro se vuelve prescindible. Aquí el espacio escénico se multiplica, exigiendo así que el espectador se desplace para crear su propio relato y cuestionando al mismo tiempo lo que se entiende como teatro. *Hecho en el Perú...* apuesta por la multiplicidad de relatos para redefinir quién tiene derecho a hacer qué, tanto en el teatro como en la vida.

Esta ruptura del sistema de representación se da como respuesta a importantes cambios en los sistemas de producción, comercialización y consumo, así como de comunicación. Cambios que pasan por la globalización de las subjetividades, permitiéndonos el acceso a una nueva etapa del capital y su elaboración simbólica a partir de nuevos dispositivos artísticos; que ahora incluyen estructuras formales que hasta entonces no habían sido reconocidas como tales.

Yuyachakani ha construido nuevas estructuras formales, que al tiempo que son universales –con la globalización se han instalado en menor o mayor medida las características de la posmodernidad en todo el mundo– son también propias, particulares y locales en tanto esa globalización de características de la cultura y de las subjetividades afecta de un modo particular a la cultura con la que se hibrida y a los objetos culturales que produce.



Así, este hecho escénico plantea una paradoja: ¿Puede un espectáculo resistirse a la posmodernidad, desde las características de la propia posmodernidad? ¿Es este hecho escénico posmoderno y antiposmoderno? ¿Cómo? De algún modo estas aparentes contradicciones son resueltas por el grupo a partir de la inclusión del espectador para rearticular la memoria histórica y social dispersa en espacios múltiples y tiempos superpuestos. La dispersión del tiempo en el espacio obliga a los espectadores a encontrar una organización para estos eventos, a partir de la presencia de personajes con una serie de fracturas tanto internas como estructurales. Lo anterior genera un nuevo reparto de lo sensible que se resiste a las características de la posmodernidad que este espectáculo presenta. Probablemente no podamos luchar contra la posmodernidad, que a través de la globalización parece haberlo tomado todo, pero podemos, sí, apropiárnosla para resistirnos a sus consecuencias. ■

» Jorge Dubatti

Desde Lima, por una teatrología territorializada. La ENSAD, centro de investigación- creación escénica



En los últimos años, desde Lima, la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD) se ha transformado en centro referente de la teatrología iberoamericana, por sus tareas de creación, formación, investigación, publicación y encuentros. Entre sus actividades sobresale el ETTIEN, Encuentro Teórico Teatral Internacional ENSAD, que ya lleva cinco ediciones desde 2019 y en el que sorprende el alto nivel de participación del alumnado a través de espectáculos y deconstrucciones teóricas sobre la praxis.

En mi experiencia personal, y para el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que dirijo, es un honor y una alegría el puente de intercambio y la sinergia que hemos construido con la ENSAD desde 2015.

SIMBOLIZACIÓN Y DECONSTRUCCIÓN

En una historia institucional de nuestra teatrología, la trayectoria de la ENSAD es insoslayable. ¿Qué es la ENSAD, qué características tiene como espacio de formación e investigación en el contexto peruano y latinoamericano? Nos responde Lucía Lora Cuentas, directora general de la institución, Magistra en Artes Escénicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y licenciada en Educación por el Arte. Con experiencia en el Grupo Cultural Yuyachkani, es artista-investigadora: actriz, bailarina, performer, dramaturga y directora en varios colectivos.

Lucía Lora Cuentas: La ENSAD es un espacio de formación de artistas: actorxs, diseñadorxs escénicos y educadorxs. Tiene una historia de 76 años, a lo largo de los cuales ha modificado su enfoque a partir de los diferentes contextos que le ha tocado atravesar. Una de sus características principales es el permanente autocuestionamiento en torno a la pregunta por su rol en la sociedad y en la cultura. Esa pregunta basal le ha permitido reinventarse de manera continua.

– ¿Cómo es su perfil en la actualidad?

L.L.C.: Actualmente, tratamos de hacernos una serie de cuestionamientos orientados a asentar nuestros principios ontológicos y epistemológicos: ¿Qué es el arte? ¿Qué es la cultura? ¿Cuál es la relación entre ambos? ¿Cuál es el vínculo con el desarrollo de nuestras comunidades,



sociedades y país? ¿Cómo se insertan las artes escénicas en las preguntas anteriores? ¿Qué tipo de egresadxs queremos aportar a este entramado de relaciones? ¿Queremos insertarlx a un mercado racista, clasista y machista o queremos que ellxs, a partir de miradas poéticas críticas modifiquen las simbolizaciones que permiten la naturalización de este mercado? Hemos llegado a la conclusión de que el arte como producto y productor de cultura construye una serie de simbolizaciones que pueden legitimar un sistema de creencias o desestabilizarlo a partir de la deconstrucción de las características de nuestra cultura y los supuestos en los que estas se asientan. Por lo mismo, hemos puesto en valor la potencialidad del arte para producir conocimiento y pensamiento en el centro del acontecimiento mismo en relación con quiénes somos y quiénes queremos ser como sujetos y ciudadanos.

– ¿Se relaciona este planteo con el interés de trabajar en filosofía de la praxis?

L.L.C.: Por lo anterior, estamos orientados a formar artistas investigadorxs críticxs e innovadorxs, conscientes de su contexto, dialogantes, propositivxs, transgresorxs del *statu quo* de la cultura. Para lograrlo hemos insertado en nuestros planes de estudios materias provenientes de los estudios culturales que están atravesadas por los problemas de género, raza, clase, nación y que se articulan con las materias orientadas a proporcionar los conocimientos que les permitirán construir poéticas innovadoras y apropiadas para los discursos que se construyan; todo, atravesado por la investigación como eje articulador del conocimiento. Esto es lo que define la búsqueda de la ENSAD en los últimos años, búsqueda siempre inacabada y atravesada de preguntas movilizadoras que nos permitan seguir creciendo permanentemente.

– ¿Cómo nació el ETTIEN, por qué su nombre, qué espíritu lo anima?

L.L.C.: El ETTIEN nació por el espíritu de diálogo que queremos instalar en la ENSAD y por el deseo de que este diálogo genere un conocimiento latinoamericano en torno a las artes escénicas. Creemos firmemente que tenemos que decolonizar nuestras subjetividades y eso pasa por construir un corpus conceptual territorializado. Para lograrlo, es necesario compartir experiencias, pensar juntxs en nuestras artes escénicas, edificar memorias nuevas, colectivas y latinoamericanas. Ese es el camino en el que el ETTIEN se pretende constituir. De ahí el nombre: la E de “encuentro” es la clave, encuentro de cuerpos y pensamientos, encuentro de argumentos y discursos, de miradas críticas y dialogantes, encuentro de artistas en todas sus facetas, en el que todas las voces tengan un espacio para ser escuchadas. El ETTIEN (Encuentro Teórico Teatral Internacional ENSAD) que ha extendido sus raíces y sus ramas hasta convertirse en un congreso, nace como un espacio de encuentro y por eso decidimos no cambiarle el nombre, porque mantiene su espíritu de reunión de ideas.

– ¿Cómo se inserta en el ETTIEN la dimensión de filosofía de la praxis teatral, creación-investigación, en la que tanto trabaja la ENSAD?



L.L.C.: Creo que esta dimensión se inserta desde varios aspectos. En primer lugar, desde las conversaciones al interior del comité organizador, donde nos preguntamos qué está pasando con las artes escénicas en Latinoamérica, qué caminos están recorriendo, qué poéticas estamos construyendo, de qué manera estas responden a sus contextos, todo para poder arribar a un eje vertebrador de cada edición del ETTIEN que luego decantará en las sumillas de las mesas de ponencias, en la elección de lxs ponentes internacionales, en la elección de los espectáculos que abren y cierran el evento, en el diseño de las demostraciones de los trabajos de investigación de nuestrxs estudiantes, etc. En segundo lugar, como decía anteriormente, el ETTIEN aspira a producir conocimiento y pensamiento en relación con lo que somos en tanto sujetos individuales y colectivos por lo que el congreso no sólo alberga conferencias magistrales, mesas de ponencias y mesas de expertos, sino que también tiene un espacio de demostración de trabajos de investigación teórico práctica en el que podemos observar, como también desde el centro mismo de los hechos escénicos en convivio se construyen lenguajes

compartidos para pensar como comunidades. Finalmente, los espectáculos que compartimos en el evento son también fruto de laboratorios de investigación-creación en los que el pensamiento poetizado estructura su materialidad a partir de discursos que se ponen en diálogo con el cuerpo social de lxs espectadorxs.

FORMAR ARTISTAS-INVESTIGADORAS/ES

Yasmín Loayza Juárez es coordinadora de la Dirección de Investigación de la ENSAD. Artista interdisciplinar, se tituló como actriz y docente de Educación Artística en la ENSAD y es Magistra en Docencia Universitaria por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Desde el 2008 es parte del *staff* de docentes de la Asociación de Artistas Aficionados. Ganó el Premio del Público a Mejor Dirección en la Premiación Oficio Crítico 2011. Le preguntamos cuáles han sido los temas tratados en el ETTIEN hasta hoy y detenernos en el primer encuentro:

Yasmín Loayza Juárez: La primera versión del ETTIEN se dio en 2019, en el Teatro Roma, de Lima, y la temática transversal elegida para el arranque de este importante encuentro fue “Investigación y reflexión en torno a las artes escénicas contemporáneas”. Las conferencias magistrales estuvieron a cargo de Jorge Dubatti (Argentina), Marco De Marinis (Italia) y Silvia Mei (Italia). En esta primera versión de ETTIEN, Dubatti expuso sobre dos temas de gran importancia: “Filosofía de la Praxis teatral y del artista-investigador. Teatro, pensamiento teatral y ciencias del teatro” y “Orientaciones actuales del teatro mundial: las nuevas teatralidades”. Marco de Marinis realizó cuatro conferencias: “Dirección y post-dirección de la escena contemporánea, de la etapa del arte total a la ópera como contenedor”, “Por una política de la performance, el teatro y la comunidad, el devenir de ambas”, “Diálogo Abierto” y “Teatro y revolución: una utopía en el siglo breve y sus transmutaciones actuales”. Silvia Mei realizó cuatro conferencias, también: “La tercera vanguardia. La escena independiente italiana”, “Buscando formas ‘menores’: teatro y brevedad”, “Diálogo Abierto” y “Problemas de historiografía teatral. El caso de Yvette Guilbert”. Se realizaron mesas con la participación de Miguel Rubio, Lucía Lora, Percy Encinas, Mihaela Radulescu y Rodrigo



Benza y se presentaron publicaciones de la ENSAD: la revista *Estudio Teatro 3* y el libro *Poéticas de Liminalidad II*. Los docentes de ENSAD participaron con ponencias.

Es importante mencionar que la voz de estudiantes de ENSAD estuvo presente desde este primer ETTIEN, en este caso tras una presentación de trabajos prácticos de investigación, metodología y hallazgos de los procesos. Los estudiantes participantes fueron Christopher Gaona, con *Encerrar en un torcaz (Autoficción y construcción de la culpa en la versión libre de “La vida es un sueño”)*; Giacomo Ossio, con *Implosión de la burbuja (La intermedialidad y el biopoder en la versión libre de Calígula)*; Alvaro Zubiaur, con *Sanchis, déjame salir (Multidisciplinaridad y muerte del sujeto en la versión libre de La puerta de José Sanchis Sinisterra)*; Josué Cohello, con *Hi Miller, I’m Josue (Intermedialidad y simultaneidad de realidades en la versión libre de “La muerte de un viajante de Arthur Miller”)*. El programa de cada encuentro es intenso y diverso.

– ¿Cuáles fueron los temas de los siguientes encuentros?

Y.L.J.: La segunda versión del ETTIEN se realizó en 2020 y su tema fue “Artista investigador(a)”, de forma virtual, pues habían iniciado la pandemia y el confinamiento. Participaron entre otros Luis De Tavira (México), Mara Leal (Brasil), y hubo conferencias teatralizadas, con Ana Correa (*Rosa Cuchillo*), Teresa Ralli (*Antígona*) y Ricardo Delgado del Colectivo Escénico Angeldemonio (*Exhumación*). En 2021, aún en confinamiento, de manera

virtual, la temática fue “El devenir del arte en pandemia y pospandemia”. Entre otros, participaron Verónica García-Huidobro (Chile), Claudio Tolcachir (Argentina) y Jara Martínez (España). Contamos con una conferencia a cargo del reconocido artista peruano Oscar Naters, el cual hizo la “Deconstrucción Inomoxo”. Como siempre, presentaciones de libros, espectáculos, mesas de discusión, entre otras actividades. La cuarta edición fue en 2022, sobre “Prácticas artísticas híbridas y esfera pública”, en modalidad mixta. Intervinieron, entre otros muchos, Davide Carnevali (Italia), Felisa de Blas (España), Didanwy Kent (México), Juan Ignacio Vallejos (Argentina), Alfredo Miralles (España). Finalmente, el quinto ETTIEN acaba de tener lugar en 2023 con la presencia de Vivian Martínez Tabares (Cuba), Mario Espinosa Ricalde (México), Jara Martínez Valderas (España) y José Domingo Garzón (Colombia), entre otros.

– ¿Cómo se vincula el ETTIEN con la población de alumnas/os, docentes e investigadores de la ENSAD?

Y.L.J.: El interés es sin duda que estudiantes, docentes, egresados y egresadas puedan tener acceso a un conocimiento actualizado de la investigación artística y encuentren un espacio para compartir sus propios hallazgos. Los objetivos del ETTIEN son producir y difundir conocimiento nuevo y relevante en torno a las artes escénicas; implementar y potenciar la investigación teórico-práctica en la ENSAD; profundizar la comprensión del marco teórico que sustenta la formación profesional artístico-teatral

mediante el estudio de las diferentes corrientes y paradigmas de las artes escénicas, específicamente del teatro del Perú y del mundo; ampliar el conocimiento de los enfoques contemporáneos del arte teatral en el marco de las artes escénicas, de su práctica, diseño y de sus procesos didácticos; desarrollar mediante la investigación el análisis crítico y reflexivo desde las artes escénicas, específicamente del teatro y de su contexto social. Tenemos tres carreras, dos de Formación Artística (Actuación y Diseño Escenográfico), y una tercera que es Educación Artística. Para ETTIEN se invitan expertos que puedan aportar al trabajo de investigación que se viene haciendo en las tres carreras, desde una mirada contemporánea, decolonial y con un serio compromiso con el sentido social del arte. ETTIEN es una plataforma que nos permite mirar lo que estamos haciendo desde nuestro quehacer en ENSAD y confrontarlo con lo que está pasando en otros espacios y contextos, tanto nacionales como internacionales. Esta automirada reflexiva nos da el marco para seguir en la búsqueda de aquello que involucra al arte, la investigación y nuestro aporte a la sociedad.

– Llama la atención en el ETTIEN el alto nivel de los espectáculos presentados por los/las alumnas/os y su capacidad de auto-observación, expresión y reflexión sobre sus trabajos. ¿Reciben una formación o entrenamiento especial como artistas-investigadores?

Y.L.J.: Como docentes, somos testigos del gran esfuerzo que realizan en una búsqueda honesta desde su

Intercambio sobre los trabajos de creación-investigación de los estudiantes

propio latido (cuando hablo del latido me refiero a aquello que les moviliza). Durante todo el proceso de investigación no hablamos de ser “objetivos”, sino de respetar las subjetividades, puesto que, el artista-investigador/a mira su realidad, su entorno desde sus propias subjetividades e influenciado por sus sujeciones. ¿Qué miro? ¿Desde dónde lo miro? Y es el momento en el que cada estudiante hace su posicionamiento de sujeto, el cual irá nutriéndose en su búsqueda de marcos teóricos y conceptuales. En ese sentido, investigar desde una mirada de auto-observación constante, en la que se revisan diversos fenómenos sociales y los nuevos lenguajes artísticos, partiendo de la comprensión del arte desde la dimensión de liminalidad, permite que el estudiantado realice propuestas artísticas o educativas, vigentes y aterrizadas a las necesidades de su tiempo, abarcando poéticas que son movilizadoras y convirtiéndose en un aporte para la construcción de ciudadanía. Las y los docentes de investigación en ENSAD acompañan estos procesos con respeto, desde la comprensión del valor de la retroalimentación asertiva y la necesidad del arte de transgredir el *statu quo*. Ahora, corresponde hacer la diferencia entre lo que ocurre en Formación Artística y en Educación Artística, ya que no sólo el tipo de investigación que aplican es distinto en este

momento, sino que tienen características propias y que deben ser atendidas respetando su individualidad. Finalmente, que los y las estudiantes logren la autonomía con propuestas de investigación que partan del pensamiento crítico, creativo y propositivo sigue siendo nuestra meta y para ello seguimos reinventándonos, buscando caminos que nos permitan acompañarles en este proceso.

CARTOGRAFÍA LATINOAMERICANA

Finalmente, en diálogo con Gilberto Lorenzo Romero Soto, director académico de la ENSAD, destaca que el ETTIEN tiene secciones recurrentes: talleres, ponencias, mesas de expertos, conferencias, presentación de libros, y destaca:

Gilberto Lorenzo Romero Soto: La ENSAD se propone comprender lo teórico y lo práctico de manera amalgamada, en constantes cruces y retroalimentándose mutuamente en tres campos básicos: el de la praxis artística misma, el de la pedagogía y el de la investigación. Quiero detenerme en Investigación-creación, un espacio que permite el intercambio directo en la experiencia de nuestros y nuestras estudiantes a partir de sus trabajos de investigación. Aquí se abre la posibilidad de que se enriquezcan con nuevas miradas y nuevas reflexiones. Aquí la investigación-creación no es sólo un concepto, es algo concreto que puede ser experimentado, vivenciado, compartido, deconstruido, defragmentado, reflexionado. Algo concreto que genera el debate, la confrontación y el diálogo. Un espacio importante y de mucho valor para nuestros y nuestras estudiantes. Esta importancia se hace aun mayor cuando se piensa en la manera en que contribuye a los trabajos de investigación de estudiantes del último año de las tres carreras, experiencia que muchas veces se ha visto reflejada en los trabajos de estos estudiantes cuando son egresados/as.

– Siempre hay en el ETTIEN una presencia prioritaria de maestras/os latinoamericanos, ¿por qué?, ¿cómo piensa la ENSAD su vínculo con Latinoamérica?

G.L.R.S.: Al pensar el ETTIEN como un evento que pueda generar espacios que permitan el encuentro de teóricos teatrales, siempre se hizo desde un ámbito mayor al de la propia ENSAD, entendiéndonos como una comunidad académica que se nutre de la producción artística e intelectual de manera global. Esta condición también nos plantea preguntas respecto a la responsabilidad que, como escuela nacional, nos corresponde. Desde esta posición, se intenta construir una mirada propia que sólo puede ser posible al entender los diferentes ámbitos de una territorialidad construida por historias y procesos comunes. Y entendiéndonos a Latinoamérica como una región en proceso de constante crecimiento, también nos interesa generar vínculos que nos permitan ser agentes de cambio en el ámbito de las artes escénicas. Lo que nos lleva prácticamente al inicio de esta reflexión, entendiéndonos que sólo encontrándonos a partir del vínculo que significa ser latinoamericanos podemos aportar a los cambios necesarios en nuestras sociedades. Creo que esto permite que la producción y difusión de conocimiento nuevo y relevante en el ETTIEN adquiera fuerza y potencia.

Latinoamérica no sólo hace teatro; también produce pensamiento sobre sus prácticas. Nos debemos una historia cartográfica de nuestros centros y corrientes de teatrología, con sus proyectos, demandas, constantes y transformaciones. 🗺



Jorge Dubatti en una sesión anterior del ETTIEN

Jorge Dubatti



Conferencia magistral de Mario Espinosa

Desde Lima, por una teatrología territorializada. La ENSAD, centro de investigación-creación escénica

» César Vera Latorre

Combi-Nation



“Ahí entran cuatro”
Cobrador de combi.

La obra puede ser representada por un mínimo de seis actores y un máximo de 30 millones.

PERSONAJES

(De la combi):

COBRADOR. 26 años, usa una gorra hacia el costado.

CHOFER. 38 años, aparenta más edad de la que tiene. Anda subido de peso por el sedentarismo propio de su chamba.

ESCOLAR. 11 años, de mente inquieta y ojos curiosos. Lleva el uniforme de un colegio nacional.

VENDEDOR. Ambulante, 63 años. Con la piel gastada por trabajar al aire libre.

GESTANTE. 18 años, parece que va a dar a luz pronto.

ABOGADA. 48 años, lleva un traje sastre.

Otros personajes que visitan la combi (pueden ser representados por los mismos actores):

TOMBA de la Policía Espacial (puede ser interpretada por la actriz que hace de Gestante)

ABOGADO de la tomba

PSICÓLOGA (puede ser interpretada por la actriz que hace de abogada)

DOCTOR (puede ser interpretado por el actor que hace de Chofer)

FISCAL

JUEZA

MECÁNICO

MUJER

VIEJO

ESCENA 1

COBRADOR. *(Al público.)* Y un día, entraron cinco en el asiento trasero del camello.

CHOFER. No había pasado nunca.

COBRADOR. Y eso que lo habíamos intentado.

CHOFER. Muchas veces.

COBRADOR. ¡Fue un milagro!

CHOFER. El Quevin se hizo profeta.

COBRADOR. De pronto, entró otro más.

CHOFER. Y otro.

COBRADOR. Sube, sube. Pisa, gordo. Seis, siete, ocho...

CHOFER. Fuimos cuarenta. Número bíblico.

COBRADOR. Las leyes de la física no se aplicaban para nosotros.

CHOFER. Se corrió la voz. Empezaron a llegar personas de todos lados. Bajaban de los cerros, venían con sus familias, sus esteras. Paraban la combi en cualquier lugar y subían felices.

COBRADOR. Subían como si fuera la Tierra Prometida.

CHOFER. Y lo era, en cierto modo.

COBRADOR. Hacían sus necesidades a bordo.

CHOFER. Sin darnos cuenta, éramos más de mil. Y entrábamos holgados, tranquilos.

COBRADOR. La comunidad internacional nos miraba con desconfianza.

CHOFER. “¿Dé dónde han salido?”, se preguntaban. “No tienen nombre”, nos juzgaban.

COBRADOR. Nosotros mismos no lo entendíamos.

CHOFER. Éramos millones viajando en una combi.

(Suben a la combi Escolar y Gestante.)

COBRADOR. A ver, señores, voy a pasar por sus asientos. Pasaje a la mano, por favor.

ESCOLAR. Yo soy escolar. *(Muestra el carnet y paga.)*

COBRADOR. Paguen con sencillo, por favor. *(A Gestante.)* ¿Hasta dónde va?

GESTANTE. Último paradero.

COBRADOR. Falta. Pasaje es dos soles.

GESTANTE. Siempre cobran lo que quieren. Toma sol cincuenta.

COBRADOR. Encima que sube con su bendición...

CHOFER. *(Al público.)* No la pasábamos mal. Había comida y trabajo.

(Sube Vendedor.)

VENDEDOR. *(A Chofer.)* Amigo, un rato nomás.

CHOFER. Ya, rápido.

VENDEDOR. *(A los pasajeros.)* Señores pasajeros, perdón por interrumpir su lindo viaje. El que les habla es un joven trabajador que se gana la vida vendiendo este rico producto golosinario. Caramelos con sabor a tofi. Uno por

cincuenta céntimos, tres por un sol. Voy a pasar por sus asientos. No me dé la espalda, dama, caballero. Hoy por mí, mañana por ti.

(Vendedor se pasa ofreciendo sus caramelos.)

GESTANTE. Dame uno. *(Le compra.)* ¿Cuánto era?

VENDEDOR. Tres por un sol. *(Le da.)* Gracias.

COBRADOR. Los pudientes también subían...

(Sube Abogada, lleva un traje elegante. Todos la miran.)

ABOGADA. China hasta la avenida.

TODOS. ¡Tacaña!

GESTANTE. Crecimos muy rápido. Pronto se hizo necesario organizarnos.

ESCOLAR. Había que elegir un líder.

ABOGADA. No fue difícil. Éramos un vehículo. Lo lógico, lo natural, era que el chofer nos dirigiera. Así que lo nombramos presidente.

VENDEDOR. Tenía un asesor.

ESCOLAR. El cobrador.

CHOFER. Él administraba el Tesoro Nacional y fiscalizaba.

VENDEDOR. Era de derecha.

GESTANTE. O sea, se sentaba al lado derecho de la combi.

ABOGADA. Sin darnos cuenta, éramos una nación. Teníamos un espacio común...

CHOFER. Un Toyota del 92 al que le habíamos levantado el techo. El “came-llo”, le decíamos.

ABOGADA. Un idioma común...

COBRADOR. *(Escucha a un datero.)* 25 - 8 - 32. *(A Chofer.)* Pisa, pisa, gordo. Hay que ganar la “pampa”.

VENDEDOR. Una identidad...

GESTANTE. ...El “correteo”.

(La combi acelera para ganarle a otro vehículo, los pasajeros se zarandean de un lado al otro.)

ABOGADA. Como toda sociedad, teníamos nuestras contradicciones.

COBRADOR. *(A un pasajero.)* Oe amigo, avanza pa’ atrás pe. Colabora pe, avanza pa’ atrás.

VENDEDOR. ¿Pero qué es una nación... sin un nombre?

ESCOLAR. Nuestros padres hablaban quechua y aymara. Nosotros hablábamos español.

CHOFER. Así que decidimos que el nombre esté en inglés: *Combi-Nation*: “Nación Combi”.

ABOGADA. Porque éramos una combinación de muchas cosas.

ESCOLAR. Además, nos encantaban las cosas en inglés.

GESTANTE. Según el primer censo, teníamos una población de 2 351425 Michaels, 3 138 231 Leslies, 2 057 121 Kevins.

ABOGADA. Nuestra Academia de la Lengua contabilizó 5 maneras de escribir Kevin y 10 maneras de escribir “pollo *broaster*”.

COBRADOR. Yo me llamo Quevin, con Q, y me gusta el “pollo *brostter*”, con doble T y con arroz chaufa.

CHOFER. Sin darnos cuenta, éramos una potencia mundial.

VENDEDOR. ¿Pero qué es el poder sin un objetivo?

GESTANTE. En la fachada del camello, había unas letras rojas y blancas. Decía “Orión”.

ABOGADA. Decidimos que nuestro destino sería ser el primer país en cruzar el universo y llegar hasta la galaxia de Orión.

ESCOLAR. Tenía sentido. Nuestros antepasados adoraban al Sol y a la Luna. Inti y Quilla. Nosotros íbamos a superarlos.

CHOFER. Así estaba escrito en la Biblia.

COBRADOR. (*Cambia de cartel.*) ¡Todo Tauro, Andrómeda, Osa Mayor! ¡Orión último paradero, estoy avisando!

CHOFER. El motor rugió en la barriada. Aceleramos y aprovechamos un cerro para despegar.

ABOGADA. ¡Maneja bien, oe!

CHOFER. Por primera vez en nuestra historia, dejamos tierra firme.

COBRADOR. Un pequeño giro para una llanta parchada. Un gran paso para la Humanidad.

GESTANTE. Dejamos una estela de humo negro atrás, como un recuerdo tóxico.

ESCOLAR. Orión nos esperaba a lo lejos.

CHOFER. Los otros países nos veían con envidia.

VENDEDOR. ¿Pero qué es la envidia, en realidad?

TODOS. “Tu envidia es mi progreso”.

(*Apagón.*)

ESCENA 2. La papeleta

(*Luz de mañana.*)

VENDEDOR. Habíamos empalmado la celebración por nuestra llegada al Espacio con el cumpleaños del cobrador. Llevábamos siete días tomando.

CHOFER. Siete. Número bíblico.

VENDEDOR. Íbamos empilados por el universo.

ABOGADA. Entonces sucedió lo natural: el conductor cabeceó.

(*Chofer se duerme, la combi avanza serpenteando por el Espacio. Pasajeros gritan.*)

ESCOLAR. ¡Qué le pasa!

GESTANTE. ¡Oiga, maneje bien! Va a matarnos a todos.

CHOFER. ¿Qué pasa? Déjenme trabajar.

GESTANTE. No está llevando paquetes.

(*Suena una sirena de policía. Entra Tomba, una mujer joven.*)

TOMBA. ¡Documentos!

CHOFER. No pe, jefa.

TOMBA. Sus papeles.

CHOFER. Ya pe, jefecita.

TOMBA. ¿Es sordo?

CHOFER. Aún la estamos redactando, la Constitución.

TOMBA. Se ha pasado la luz roja de Marte.

CHOFER. Estaba malogrado el semáforo.

TOMBA. ¿Qué es ese olor?

CHOFER. Están cocinando adentro.

TOMBA. Huele a alcohol.

CHOFER. No, nada. Cómo cree.

TOMBA. Ha estado tomando licor.

CHOFER. Menos de un vaso. Es el cumpleaños del cobrador.

TOMBA. ¿Para dónde se dirigen?

CHOFER. A Orión.

TOMBA. ¿Usted sabe cuál es la multa por manejar ebrio?

ABOGADA. (*A Chofer.*) Dile que sí, o te va a manipular.

TOMBA. Se lo repito: ¿Sabe cuál es la multa por manejar ebrio?

CHOFER. ¿Cómo no voy a saber? Claro que...

TOMBA. ...no sabe.

CHOFER. No sé, jefa.

TOMBA. Son diez mil soles. Le van a suspender la licencia un año. Y va a tener que llevar un curso de capacitación presencial.

CHOFER. Jefa, no me pueden suspender. ¿Ve este carnet? Acá dice que yo soy el presidente de esta gente. Eso sería casi un golpe de Estado... (*No obtiene respuesta.*) Es el cumpleaños del Quevin, se va a poner triste cuando despierte.

GESTANTE. Si es que despierta...

CHOFER. (*A Escolar.*) ¡Cállate!

TOMBA. ¿Qué dijo...?

CHOFER. ¡No era para usted!

TOMBA. ¿Es consciente de que manejar en este estado es peligroso?

CHOFER. Sí, señorita.

TOMBA. ¿Siente vergüenza?

CHOFER. Estoy realmente apenado. Por la Lucecita.

TOMBA. ¿Quién?

GESTANTE. La Lucecita. Ella. (*Señala el cuadro de una virgen andrógina.*) Es nuestra patrona.

(*Todos se persignan.*)

TOMBA. Realmente, sería una lástima si yo le cancelo la licencia. ¿Está dispuesto a poner de su parte y cambiar?

ABOGADA. (*Al público.*) Aquí es donde ella le pide una coima.

CHOFER. (*A Tomba.*) Lo que sea necesario. Quiero enmendarme.

TOMBA. Por favor, estacione el vehículo y bájese de él.

(*Chofer obedece. Conversa con Tomba a un costado. Los demás escuchan con atención.*)

CHOFER. Antes que nada, mil disculpas, jefa. Estoy seguro de que podemos solucionar este inconveniente de otro modo...

TOMBA. Está de suerte. Hoy me siento buena gente.

CHOFER. Mire, para no hacerle perder su valioso tiempo.... Yo sé que usted es una mujer ocupada. Y como dicen, “el tiempo es dinero”... Acá tengo diez solcitos.

(*Silencio. Tomba ríe. Chofer ríe. El país ríe.*)

TOMBA. Es una broma, ¿cierto?

CHOFER. ¡Claro que es una broma! ¿Cómo cree que la voy a querer sobornar con diez soles? (*Pausa.*) ¿Veinte?

TOMBA. ¿Ha ido al colegio?

CHOFER. Claro pe, jefa. No ofenda.

TOMBA. Entonces sabe multiplicar.

CHOFER. Multiplicar, dividir, física cuántica, todo.

TOMBA. ¿Cuánto gana en un mes? Multiplique eso por doce meses. Eso es lo que dejará de ganar si lo suspendo. ¿Y me quiere dar veinte soles? ¿O sea cree que porque soy joven soy tonta?

CHOFER. No, jefa, no la he querido insultar.

TOMBA. Entonces, hábleme con seriedad. Me está faltando el respeto.

CHOFER. No, claro, estaba bromeando jefa. Usted no tiene sentido del humor.

TOMBA. ¿Cuánto tiene?

CHOFER. Cincuenta nomás, hemos gastado en comida.

TOMBA. ¿Cuántos viajan aquí?

CHOFER. Treinta millones.

TOMBA. Puede hacer una colecta. A un sol cada uno, son treinta millones de soles. Un sol no les va a hacer más pobres, y en cambio a mí sí me hace muy rica.

CHOFER. No jefa, no puedo hacer eso. Tengo una reputación, ¿sabe? Preferiría que lo resolvamos entre usted y yo nomás.

TOMBA. ¿Cuánto tienes? Sincérate.

CHOFER. Ya le dije. Cincuenta soldados.

TOMBA. Estoy perdiendo mi tiempo. Le voy a cancelar la licencia nomás.

CHOFER. ¡Puede revisarme! Se lo juro. Llevo cincuenta soles nomás. Todo lo pago con tarjeta.

TOMBA. Hubieras empezado por ahí. ¿Cuánto tienes en tu cuenta?

CHOFER. Tengo mis ahorros, jefa.

TOMBA. ¿Más de cien soles?

CHOFER. Más, jefa.

TOMBA. ¿Más de mil?

CHOFER. Un poco más.

TOMBA. Vamos al cajero.

CHOFER. A esta hora está cerrado.

TOMBA. Yo me encargo de eso.

CHOFER. Son mis ahorros, jefa, pa’ comprarme mi casita.

TOMBA. Tranquilo, vamos a dejarte algo en tu cuenta.

CHOFER. No la quiero retrasar. Seguro tiene que salir a atrapar delincuentes. *(A un pasajero.)* ¡Oye, despierta al Quevin, dile que me preste un santarosita! Que lo saque del botiquín que está al...

TOMBA. *(Habla por la radio.)* ¡López, prende la sirena! Nos vamos al banco.

ABOGADA. *(Al público.)* Y nos fuimos en caravana.

ESCOLAR. Les pasó la voz por radio a sus amigos. Fuimos escoltados por una camioneta. Y se fueron sumando otras.

ABOGADA. Se corrió la voz: la distinguida República de Combi–*Nation* había decidido realizar una generosa donación a la Policía Espacial, directamente desde su tesoro nacional. Cinco millones de soles.

CHOFER. ¡Todo de mi bolsillo!

VENDEDOR. Todo lo que nos había robado como presidente.

CHOFER. Mentira. Lo gané honradamente. En su mayoría.

GESTANTE. El dinero salía y salía. Parecía que le iba a dar calambre al cajero.

VENDEDOR. Plata como cancha.

CHOFER. No sé qué me dolió más. Mi dinero... o la comisión por sacar dinero en otra galaxia.

ABOGADA. Así son los bancos en todo el universo.

ESCOLAR. Al final, cerraron la calle y trajeron una orquesta bailable.

(Los personajes bailan y toman cerveza. Celebran. Escolar y Gestante toman gaseosa.)

ESCOLAR. Tomaron durante cuatro días seguidos.

VENDEDOR. Se sufre, pero se goza.

ABOGADA. Armaron una yunza encima del camello.

ESCOLAR. El árbol parecía una nebulosa de colores. Era un espectáculo muy bonito.

COBRADOR. En medio de la borrachera, alguien sacó a la Lucecita e inició una procesión.

VENDEDOR. Decidimos que, en adelante, ese sería el día de celebración de la Lucecita.

ESCOLAR. Fue nuestra primera fiesta patronal.

(Los personajes celebran al estilo fiesta patronal. Tomba baila feliz con los pasajeros.)

VENDEDOR. Todos estaban felices, excepto el Félix. *(Señala a Chofer.)*

ABOGADA. Una paradoja.

COBRADOR. Oe Gordo. Ya cambia esa cara. Ven, baila conmigo.

CHOFER. Maldita Tomba. La hubiera atropellado mejor.

TOMBA. *(A Chofer.)* ¿Usted sabe cuánto es la multa por atropellar a un policía? *(Chofer, que está un poco borracho, pierde el control, lanza un grito y se abalanza sobre Tomba. La intenta golpear. Todos corren a separarlos.)*

ABOGADA. ¿Qué haces?

CHOFER. *(A Tomba.)* ¡Te odio!

COBRADOR. ¿Qué está pasando?

ESCOLAR. Esa policía le está dando una paliza al chofer.

COBRADOR. ¡Oe qué! Tás loco. Nadie lastima a mi causa. ¡Ya voy, gordo, resiste!

(Cobrador se pone de pie y se lanza sobre Tomba. La ahorca.)

ABOGADA. ¡Déjala! ¡Nos van a meter presos!

CHOFER. ¡Eres una infeliz!

ABOGADA. ¿Están locos? ¡Suéltenla!

GESTANTE. *(Al público.)* Nos demandaron. A todos.

ABOGADA. Desacato y agresión a la autoridad. Y tentativa de feminicidio. Se los advertí.

VENDEDOR. Nos trasladaron a una comisaría para esperar nuestro juicio.

ESCOLAR. Tuvimos que pasar un examen físico y psicológico.

(Apagón.)

ESCENA 3. Los exámenes

(Los tripulantes de la combi se ponen en fila para pasar los exámenes médicos y psicológicos. Ni bien alguien se distrae, los demás se “colan”. Vendedor pasea por la sala ofreciendo unos folletos al público.)

VENDEDOR. ¡Exámenes resueltos! ¡Todas las preguntas del examen médico y psicológico! ¡A un sol el cuadernillo! ¡Sepa de qué color debe ser su orina! *(A alguien del público.)* Amigo, usted tiene cara de sufrir de los riñones. Lleve su examen resuelto y llévase gratis un suplemento de actualidad. Información sobre el nuevo virus que han detectado los científicos en la Galaxia 18-85. Tres libros por diez soles. ¡Anímesel! ¿Usted, señorito? Todo el examen psicológico resuelto. ¡Aprenda a dibujar una persona como la gente normal!

(Cambio de luz. Doctor le ha puesto un audífono a Cobrador.)

DOCTOR. ¿Qué escucha?

COBRADOR. Nada.

DOCTOR. ¿Y ahora?

COBRADOR. Tampoco.

DOCTOR. Qué raro. ¿Se habrá malogrado la máquina?

COBRADOR. Soy medio sordo del lado derecho. *(Pausa.)* Ese es el que da a la calle. Por eso a veces me pongo la gorra hacia ese lado.

(Cambio de luz.)

DOCTOR. Tome asiento, por favor. ¿Es su primer embarazo?

GESTANTE. Así es.

DOCTOR. Dígame... ¿A qué edad empezó a tener relaciones sexuales?

GESTANTE. No he tenido, doctor.

DOCTOR. Pero está embarazada...

GESTANTE. Qué observador.

DOCTOR. A mí no necesita mentirme, ¿sabe? Yo no soy su padre. Puede ser franca. Dígame, ¿cuántos meses de embarazo lleva?

GESTANTE. Veintiséis.

DOCTOR. Querrá decir veintiséis semanas de embarazo.

GESTANTE. No. Meses.

DOCTOR. Es imposible.

GESTANTE. Cuando el Espíritu Santo es el padre, nada es imposible.

(Cambio de luz.)

ESCOLAR. ¿Esas son pruebas Rorschach?

DOCTOR. Así es. Eres un niño muy listo.

ESCOLAR. Lo sé. Mi papá siempre me lo dice.

DOCTOR. El informe señala que tienes un coeficiente intelectual de 135 puntos. Es muy alto. Y aunque presentas cierta resistencia hacia la autoridad, es innegable que posees la madurez de alguien mayor. Estoy sorprendido.

ESCOLAR. Lo sorprendente es que te hayan dado un título con esa caligrafía. *(Cambio de luz. Psicóloga le muestra a Vendedor una prueba de Rorschach.)*

PSICÓLOGA. Por favor, díganme qué es lo que ve en esta mancha.

VENDEDOR. Un hombre honrado. Le gusta filosofar sobre la vida. De joven fue anarquista, ahora milita en un partido de izquierda. Él sostiene a su familia. No le alcanza para vivir. Los inspectores municipales le quieren quitar sus cosas. Siempre soñó con ser poeta.

PSICÓLOGA. ¿Y en esta otra? *(Le muestra.)*

VENDEDOR. Un caramelo.

(Cambio de luz.)

GESTANTE. Es una mujer embarazada, no le quieren ceder el asiento reservado. Lleva muletas.

(Cambio de luz.)

ESCOLAR. No es una mancha. Es un cachorro. Va a cruzar la calle. Viene un camión. Quiero ayudarlo, pero mi cuerpo se pone pesado. Grito, pero no sale ningún sonido de mi garganta. Lloro en silencio, no me salen lágrimas. Quedo tan deprimido de por vida que me vuelvo psicólogo y me gano la vida aplicando pruebas de Rorschach. *(Mira desafiante a Psicóloga.)*

(Cambio de luz. Todos los tripulantes de la combi sentados en carpetas. Les han dado un lápiz y un papel.)

PSICÓLOGA. A continuación, dibujen todos a una persona.

(Los tripulantes de la combi dibujan. Al fondo del escenario, se proyectan los dibujos hechos por ellos. Vemos: Una mujer corriendo despavorida, huyendo para no ser atropellada por una combi mientras el semáforo está en rojo. Un cobrador empujando a los pasajeros, intentando que entren en la combi. Está tan repleta que uno de ellos se está saliendo por la ventana. Un pasajero cuyo cuello es perpendicular al tórax, por tanto viajar doblados. Un tipo orinando en la combi. Un hombre amenazando a los pasajeros con una supuesta aguja con sida. Una mujer viajando de pie, una mano anónima le está tocando el trasero. Un hombre estornudando y soltando millones de virus y bacterias. Una mujer embarazada y con muletas a la que no le ceden el asiento. La silueta de una persona en el suelo, como cuando la dibujan al reconstruir un crimen.)

ESCENA 4. El juicio

(Entran Fiscal y Abogada. Luego entra el Abogado de Tomba, es un tipo joven, seguramente egresado de una universidad privada.)

GESTANTE. Y llegó el día del juicio.

ABOGADO. ¿Tú eres la abogada?

ABOGADA. ¿Por qué?

ABOGADO. Por nada.

ABOGADA. ¿Quién eres tú?

ABOGADO. Soy el abogado de la señorita Ramírez, la policía. Quiero adelantarte que he leído el diagnóstico de la psicóloga y es... lapidante, por decirlo de modo sutil. No tienen ninguna chance de ganar. Sólo quería que sepas que esto no es personal. Entre colegas.

ABOGADA. Mira y aprende, pulpín. *(Se sienta.)* Vamos a comenzar con la audiencia entre la señorita Ramírez y el país de Combi-Nation. Este proceso será transmitido por el canal “Justicia Universal”. Por favor, pónganse de pie para recibir al juez.

(Entra Jueza.)

CHOFER. ¿Una tía?

ABOGADA. ¿Algún problema con eso?

JUEZA. Buenas tardes a todos. Quisiera escuchar el resultado del diagnóstico de la psicóloga, por favor.

FISCAL. Buenas tardes, su señoría, y a todos los presentes. El paciente, que en este caso es un país de 30 millones de habitantes, presenta escasa tolerancia a la frustración, estrés elevado, ansiedad, depresión, baja autoestima, rechazo absoluto hacia la autoridad. Por eso las casi quinientas papeletas por infracciones de tránsito. El 40 por ciento de la población presenta rasgos psicópatas, empezando por sus autoridades. *(Señala a Chofer y a Cobrador.)* Estos sujetos no tendrían ningún remordimiento o sentimiento de culpa si agreden o atropellan a algún transeúnte. Su bajo nivel educativo y su excesivo consumo de alcohol y drogas configuran un cóctel peligroso para el resto del universo. Se recomienda internamiento y tratamiento psicológico para todo el país.

CHOFER. ¿Todo eso tenemos?

VENDEDOR. Estamos jodidos.

JUEZA. ¿Desea agregar algo la representante de la víctima?

ABOGADO. No, su señoría. El informe psicológico habla por sí solo.

JUEZA. De acuerdo. Que pase la abogada de la defensa, entonces.

ABOGADA. Gracias, su señoría. Si me permite, el diagnóstico psicológico, en términos generales, no hace sino confirmar el argumento que venimos esgrimiendo desde el inicio: que mi patrocinado es una víctima de sus circunstancias. No le podemos exigir un desenvolvimiento social normal a quien es constantemente agredido desde el exterior. Para empezar, la policía manipuló a mi patrocinado pues le solicitó una coima. Esto constituye una ofensa a su dignidad.

ABOGADO. Objeción, señoría.

JUEZA. Objeción denegada. Déjela hablar.

ABOGADA. Mi patrocinado sólo reaccionó proporcionalmente a la violencia psicológica a la que ha sido expuesto durante toda su vida y particularmente durante este episodio. Finalmente, y si su señoría me lo permite, discrepo del hecho de que se trate de un caso de psicopatía. Un psicópata carece de empatía por definición, es narcisista. ¿Me permite entrevistar a esta mujer? *(Señala a Gestante.)*

JUEZA. Adelante.

ABOGADA. ¿Cuál es tu nombre?

GESTANTE. Raquel.

ABOGADA. Raquel. ¿Es tu primer embarazo?

GESTANTE. Así es.

ABOGADA. Tú postulas que este niño es obra del Espíritu Santo, ¿no es verdad?

GESTANTE. ¿Usted también se va a burlar?

ABOGADA. En absoluto. Solo quiero hacerte unas preguntas. Dime, ¿en tu casa eran muy católicos?

GESTANTE. Hace tiempo que no vivo con ellos. Mi madre lo era.

ABOGADA. ¿Mantienes contacto con tu padre?

GESTANTE. ¿Por qué debería hacerlo? Él nos abandonó cuando nació.

ABOGADA. ¿Y el padre del bebé?

GESTANTE. Ese idiota es igual a mi padre.

(Pausa. Gestante se da cuenta de lo que acaba de decir.)

ABOGADA. No tienes nada de qué avergonzarte. ¿Cómo se encuentra el bebé? ¿Está sano?

GESTANTE. Sí, señorita. Salvo porque tendrá síndrome de Down.

ABOGADA. Lo siento. ¿Cómo se enteró?

GESTANTE. Ahora recién que pasé el examen médico.

ABOGADA. ¿Tienes seguro médico? ¿AFP?

GESTANTE. No, señorita.

ABOGADA. ¿Ahorros? ¿Alguien que te apoye económicamente?

GESTANTE. Nadie.

ABOGADA. ¿Has pensado alguna vez en abortar?

ABOGADO. Objeción, señoría, ¿qué clase de pregunta es...?

JUEZA. Objeción denegada.

GESTANTE. Nunca, señorita.

ABOGADA. Señora jueza, le pido que observe a esta mujer. Con todo en su contra, ella ha escogido salir adelante. Eso se llama resiliencia. ¿Ve la ilusión en su mirada? Cómo le brillan los ojitos... Estas personas son gentes de familia, sociables, solidarias, festivas. Se alegran y sufren por lo que le pasa a sus seres queridos. Trabajan y viven por ellos. Solo están sometidos a un gran estrés. *(Señala a Chofer.)* Mire a ese hombre. Tiene treinta y ocho años pero parece de cincuenta y dos. Trabaja veinticuatro horas al día, siete días a la semana.

¿Cómo puede dirigir un país en esas condiciones? Necesita distraerse de vez en cuando. Aquí hago un mea culpa como miembro de esta gran nación. Tal vez sea momento de que reformemos nuestra Constitución y establezcamos un rol de relevos para nuestros gobernantes.

(Aplausos eufóricos del país.)

VENDEDOR. ¡Qué crack! ¡Le movió el bobo a la jueza!

COBRADOR. *(Señala a Gestante.)* Lo de mencionarla fue una jugada maestra.

ABOGADA. La jueza decidió levantar los cargos, con dos condiciones: la primera, que realicemos una reforma a nuestra Constitución.

CHOFER. La haríamos vía referéndum, un mes después.

COBRADOR. La segunda, que arreglemos el camello y pasemos una revisión técnica.

ESCOLAR. Recuperamos la combi y nos pusimos de nuevo rumbo a Orión.

ABOGADA. Esta vez, celebramos con moderación.

CHOFER. Uno madura, pues.

COBRADOR. Al menos, hasta alejarnos unos años luz de ahí.

CHOFER. Ese mismo día, llevamos la combi al taller.

ESCENA 5. Preparándose para las revisiones técnicas

(Un taller mecánico.)

COBRADOR. Amigo, buenas, para pasar revisión...

MECÁNICO. ¿Y el vehículo?

COBRADOR. Está afuera. ¿Lo hago entrar?

MECÁNICO. ¿Tiene su SOAT¹ y tarjeta de propiedad?

COBRADOR. Acá están. *(Le muestra.)*

MECÁNICO. Este SOAT está vencido.

COBRADOR. ¿En serio? Habrá vencido recién...

MECÁNICO. Acá dice que venció hace tres años...

COBRADOR. Se le habrá pasado al chofer. Es bien volado ese causa.

MECÁNICO. Que entre y se estacione.

COBRADOR. *(Grita.)* ¡Oe, gordo mete el carro!

(La combi avanza. Baja el chofer.)

COBRADOR. Ya, gordo, tú mismo eres, cotiza con él. Me voy a comer. *(Sale.)*

CHOFER. Buenas tardes.

MECÁNICO. Buenas. *(Revisa el carro.)* ¿Cuándo fue la última vez que cambiaron las llantas?

CHOFER. Dos meses será.

MECÁNICO. ¿Y le pusieron llantas nuevas esa vez?

CHOFER. ¿Por qué lo preguntas?

MECÁNICO. Estas ya no tienen cocada. Tiene que cambiarlas. Abra la maletera, por favor.

¹ En Perú, Seguro Obligatorio de Accidentes de Tránsito. [N. de la R.]

CHOFER. Se ha atascado.

MECÁNICO. ¿Perdón?

CHOFER. No abre.

MECÁNICO. ¿Puede encender los faros?

CHOFER. Claro. Pero solo funciona el de la derecha.

MECÁNICO. ¿Qué es eso? (*Señala la “palanca” de cambios.*)

CHOFER. Ah, es que se rompió la palanca y tuvimos que improvisar.

MECÁNICO. Y pusieron un cable de teléfono.

CHOFER. Fue idea del cobrador.

MECÁNICO. Lo siento, pero el vehículo no va a aprobar la revisión técnica.

CHOFER. No me digas. Ta que tú eres un genio, ¿no? Hemos venido para saber cuánto nos va a costar arreglar todo.

MECÁNICO. ¿Todo? Mejor cómprese otro carro. Va a funcionar mejor.

CHOFER. No pues. Tú no entiendes. Este cacharro está vivo. Tiene historia.

Necesitamos que nos digas qué tenemos que hacerle para que llegue sedita a la revisión técnica.

MECÁNICO. Así como está... Les va a salir muy caro.

CHOFER. ¿Qué tan caro?

MECÁNICO. Caro. A menos que busquemos otra opción.

CHOFER. ¿Hay otra opción?

MECÁNICO. Tengo un primo que trabaja en el Ministerio Intergaláctico de Transportes. Por cien soles, te saca el certificado.

CHOFER. Hermano, me quiero reformar.

MECÁNICO. Yo te digo nomás. Te paso el dato. Ya tú decides.

CHOFER. No hace falta, gracias.

MECÁNICO. Está bien, lo que tú digas. Yo respeto tu decisión.

CHOFER. El sistema eléctrico está fallando a veces.

MECÁNICO. Ya tiene tiempo, pues. (*Pausa.*) Ni siquiera tienes que asistir, ¿ah? Te pasa el certificado por *whatsapp*.

CHOFER. ¿Tú crees que haga falta cambiar la suspensión?

MECÁNICO. Arreglarlo te va a salir miles de soles y un huevo de tiempo.

CHOFER. Porque el otro día estaba pasando por un bache y...

MECÁNICO. Certificado original, ¿ah? A nombre del Ministerio

Intergaláctico de...

CHOFER. Ya, ya. Uno quiere ser recto y no lo dejan. ¿Cien soles, no? Toma. (*Le da.*)

MECÁNICO. Faltan 20.

CHOFER. ¿Qué?

MECÁNICO. Son 120.

CHOFER. Dijiste 100.

MECÁNICO. Son 100 para mi primo y 20 para mí. Así funciona.

(Chofer le da veinte soles más. Mecánico los recibe y le devuelve diez soles.)

CHOFER. ¿Por qué me lo devuelves?

MECÁNICO. De esos 20, 10 son para mí y 10 para ti. Así funciona.

CHOFER. ¿Por qué no mejor no me cobraste 110 desde el principio?

MECÁNICO. No es lo mismo.

(*Chofer recibe el dinero. Mecánico se queda mirándolo como si esperara algo.*)

CHOFER. ¿Y ahora qué?

MECÁNICO. Tienes que devolverme cinco por concepto de gastos administrativos. (*Le devuelve.*) Apunta el número de mi Primo. (*Le da una tarjeta.*) De paso, apunta el mío, cualquier servicio que necesites, ahí me escribes. Tenemos repuestos y accesorios también.

CHOFER. ¿Vendes repuestos para Ferrari?

MECÁNICO. Vendemos todas las marcas.

CHOFER. Cuando tenía ocho años soñaba con tener un Ferrari, ¿Sabes? Pero mis papás eran pobres. Dormíamos siete en una habitación. En mi barrio había un niño, sus papás tenían un Ferrari convertible. Eran narcos, seguro. A todos nos gustaba mirar cuando lo recogían en el Ferrucho y se lo llevaban a pasear.

MECÁNICO. Soy mecánico, no psicólogo.

CHOFER. ¿Tu primo podría poner en el certificado que el vehículo es un Ferrucho?

MECÁNICO. ¿La combi...? ¿Un Ferrari?

CHOFER. Si no es mucha molestia. Te doy diez solcitos más.

MECÁNICO. De esos diez soles... ¿cuántos serían para mí?

CHOFER. Nueve.

MECÁNICO. ¡Oh!

COBRADOR. (*Entra. Al público.*) Así lo hizo.

(*Cobrador le coloca la insignia de Ferrari a la combi.*)

CHOFER. Para sentirnos completos, le pusimos el símbolo de Ferrari al carro.

COBRADOR. Queríamos llegar a Orión con clase.

CHOFER. Claro, pe sobriño.

ESCENA 6. El referéndum

ESCOLAR. Llegó el día del referéndum. La participación ciudadana fue total. Al final del día, nuestro líder habló.

CHOFER. (*A Abogada.*) Oe tú.

ABOGADA. ¿Qué pasa?

CHOFER. Tú tienes labia. Traduce lo que voy diciendo. Haz que suene bonito.

ABOGADA. Veré qué puedo hacer.

CHOFER. Hoy no es un día cualquiera porque... Ya votaron todos.

ABOGADA. ¿Eso es todo? (*Pausa.*) “El pueblo ha acudido a las urnas en este día solemne”.

CHOFER. Ustedes mismos han votado así que cualquier cosa que ocurra no será culpa mía.

ABOGADA. “El pueblo es el propio alfarero de su destino”.

CHOFER. Ha sido difícil tener los resultados porque había como cancha de votos inválidos y harto sapo con DNI falso.

ABOGADA. “Se ha decidido, por unanimidad, que nuestra primera religión será la informalidad”.

CHOFER. Por la Lucecita que hemos tratado de ser lo más legales que se pueda.

ABOGADA. “La segunda religión será la católica, con algunos ligeros matices”.

CHOFER. Ahora que hemos cambiado la Constitución, por fin voy a poder estirarme e ir al baño como la gente normal.

ABOGADA. “Con mucha satisfacción, hemos aprobado la primera reforma, en referencia al protocolo de relevos para el presidente y el primer ministro. En vez de cada 4 o 5 años, como hacen otros países, cambiaremos de líder cada vez que el conductor requiera realizar sus necesidades biológicas”.

CHOFER. O me dé calambre.

ABOGADA. “O sufra las consecuencias lógicas de la deshidratación y la particular ergonomía del vehículo”.

GESTANTE. (*Al público.*) Gracias a esa ley, muchos fuimos presidentes y presidentas.

VENDEDOR. Muchos fuimos primera dama.

ABOGADA. Era una manera de demostrar desapego al poder y garantizar continuidad en las políticas de Estado.

ESCOLAR. El país marchaba sobre ruedas.

CHOFER. Ya. Sólo falta una cosa más. Elegir escudo, escarapela, todo eso.

ABOGADA. “Enseguida, procederemos a elegir nuestros distinguidos símbolos patrios”.

CHOFER. No se pongan exquisitos. Sufro de la próstata. La primera vaina que encuentren, elíjanla.

ABOGADA. “Para ser representativos, elegiremos tres referentes de entre todo el universo de objetos que se encuentren a bordo en la combi”.

VENDEDOR. Fue una discusión intensa y prolongada. Como aquellas gloriosas tardes en la Plaza San Martín. Codo a codo con el pueblo.

ESCOLAR. Finalmente, escogimos nuestros símbolos patrios.

GESTANTE. El primero: un extintor vacío, que no sabemos si alguna vez se usó.

VENDEDOR. El segundo: un fajo de boletos del cobrador.

ESCOLAR. Tercero: un pañal de bebé que una señora arrojó al suelo.

VENDEDOR. Usado.

ABOGADA. “En conclusión, nuestro escudo dice que somos vacíos, avaros, y estamos recontra cagados”. (*Pausa. La miran.*)

¿Mi micrófono sigue prendido?

CHOFER. Jódanse todos. Soy libre. Al menos por un par de horas. (*Sale.*)

ABOGADA. “Regístrese y comuníquese a la nación. Publíquese en el diario oficial nacional, “La combi”.

(*Abogada muestra un diario recién impreso. Todos aplauden. Chofer entra y le quita el diario.*)

CHOFER. No hay papel en el baño. (*Sale.*)

ESCENA 7: Bajo las estrellas

(Es de noche. Es el turno de Cobrador de manejar la combi mientras todo el país duerme. Aparece Escolar.)

ESCOLAR. ¿Puedo acompañarte?

COBRADOR. ¡Chibolo, me asustaste! ¿Qué haces aquí? Son las tres de la mañana. ¿No deberías estar descansando para ir mañana al colegio?

ESCOLAR. No puedo dormir.

COBRADOR. Anda a tu cama y cuenta estrellas fugaces.

ESCOLAR. Vi cómo la dejamos.

COBRADOR. ¿Qué cosa?

ESCOLAR. Esa galaxia. Cuando llegamos, era hermosa. Llena de vida. Cuando nos fuimos, había basura en el suelo y todo parecía muerto. Vi a alguien orinar sobre un satélite.

COBRADOR. Seguro otro ya limpió todo.

ESCOLAR. ¿Qué es una plaga?

COBRADOR. ¿Por qué lo preguntas?

ESCOLAR. ¿Somos una plaga?

COBRADOR. ¿Quién te ha dicho eso...?

ESCOLAR. Mi papá.

COBRADOR. Dile a tu papá que te deje de meter ideas raras en la cabeza.

ESCOLAR. ¿Siempre supiste que ibas a ser cobrador? ¿Desde que naciste?

COBRADOR. Soy presidente hasta las 5 y 30 de la mañana. Y no. No sabía. Cuando tenía tu edad, quería ser policía.

ESCOLAR. ¿Y qué pasó?

COBRADOR. La vida te lleva por otros caminos. Pero no me quejo.

ESCOLAR. ¿Tú crees que el Universo tiene voluntad propia?

COBRADOR. Seguro que sí. El gordo siempre cuenta que la Biblia habla de eso.

ESCOLAR. O sea que todo está escrito.

COBRADOR. Supongo.

ESCOLAR. Y no podemos hacer nada al respecto.

COBRADOR. Tal vez.

ESCOLAR. O sea, que tú estabas destinado a ser cobrador.

COBRADOR. Si tú lo dices.

ESCOLAR. *(Piensa.)* El universo tiene mal gusto. *(Pausa.)* Cuando sea grande, quiero ser chofer de combi.

COBRADOR. Hay otras profesiones, ¿sabes?

ESCOLAR. ¿Cómo cuáles?

COBRADOR. Ingeniero, médico, consultor...

ESCOLAR. Se nota que sabes mucho.

COBRADOR. Por algo soy presidente, ¿no?

ESCOLAR. ¿Qué hace un consultor?

(Silencio.)

COBRADOR. Trabaja.

ESCOLAR. ¿En qué trabaja?

COBRADOR. Hace consultoría.

ESCOLAR. No puedes responder a una pregunta con la misma pregunta. Mi papá dice que los consultores son como los agujeros negros. Sabemos que existen... pero no los comprendemos.

COBRADOR. ¿Tu papá es científico?

ESCOLAR. No lo sé. Nos dejó cuando yo era un bebé. A veces me imagino qué cosas me diría si estuviera aquí conmigo.

COBRADOR. ...Ya veo.

ESCOLAR. ¿Sabes por qué quiero ser chofer de combi?

COBRADOR. Sorpréndeme.

ESCOLAR. Para que, cuando todos estén durmiendo, yo maneje la combi y la haga chocar contra una estrella gigante, y así todos nos extingamos.

(Pausa.)

COBRADOR. Te voy a contar algo. ¿Ves ese punto brillante de allá?

ESCOLAR. Sí.

COBRADOR. Ese es Orión.

ESCOLAR. Ya lo sé.

COBRADOR. Ya sé que lo sabes. Eres un sabelotodo insoportable. Lo que quería decir, Einstein, era que, cuando lleguemos, se solucionarán todos nuestros problemas. Y seremos mejores personas.

ESCOLAR. ¿Así, mágicamente?

COBRADOR. Así está escrito.

ESCOLAR. ¿Por qué siempre hablan con ese tono religioso?

COBRADOR. No, literalmente alguien lo escribió en el respaldo de un asiento.

ESCOLAR. Pero hay algo que no me cuadra. ¿Por qué habríamos de mejorar solo por llegar a Orión?

COBRADOR. Porque la gente cambia y se supera.

ESCOLAR. ¿Por qué no cambiamos ahora entonces? Y nos ahorramos el viaje.

COBRADOR. Eres joven por las huevas. Te falta espíritu aventurero. *(Pausa.)* ¿Qué pasa?

ESCOLAR. Eso mismo me decía mi papá.

COBRADOR. Chibolo, tú papá no existe. O está en otro lado. Quizás tiene otra familia.

ESCOLAR. Me dijo que volvería.

COBRADOR. Tienes que dejar de creer en cosas que no existen.

ESCOLAR. Tú crees que seremos mejores personas cuando lleguemos a Orión, porque un judío lo dijo hace dos mil años. O porque un borracho garabateó un asiento. O porque un judío borracho dijo...

COBRADOR. ¡Ahora sí me cansaste, vete a dormir! ¿Qué te crees? ¿Anarquista?

ESCOLAR. ¿Qué es un anarquista?

COBRADOR. *(Pausa.)* Tú quieres humillarme, ¿no? Quieres hacerme quedar como un...

ESCOLAR. No sé por qué usas palabras que no conoc...

COBRADOR. Un anarquista es un revoltoso. ¿Contento? Alguien a quien le gusta el caos.

ESCOLAR. ¿El vendedor es anarquista?

COBRADOR. ¿Ese? Qué va a ser. Se hace el radical, pero en el fondo solo es un poeta resentido. Los verdaderos anarquistas son peligrosos.

ESCOLAR. ¿Por eso no te gusta que suban escolares a la combi? ¿Es porque somos anarquistas?

COBRADOR. No. Eso se llama competencia y libre mercado.

ESCOLAR. ¿Qué cosa es...

COBRADOR. Es el derecho a trabajar sin que el Estado te joda. O que unos chibolos te hagan preguntas cojudas de madrugada.

ESCOLAR. ¿Estás seguro de que el libre mercado es eso? Porque yo leí que era...

COBRADOR. Suficiente conversación por hoy. Vete a tu cama. ¡A dormir! Te vas a quedar enano. Y feo.

ESCOLAR. Cambié de opinión. Quiero ir a Orión.

COBRADOR. ¡Quién te entiende! ¿Ya te convencí?

ESCOLAR. No es eso. Mi papá está en Orión. Eso me dijo.

COBRADOR. ¿Cuándo te...

ESCOLAR. Ahora, hace un rato.

COBRADOR. Si tú lo dices...

ESCOLAR. ¿Puedo dormir aquí? No quiero volver a mi cama. Desde ahí se ve todo. Es muy oscuro y no entiendo sus leyes.

COBRADOR. ¿Todavía le tienes miedo al universo? ¿O es que tienes pesadillas?

ESCOLAR. ¿Cuál universo? Estaba hablando del libre mercado.

(Pausa. Escolar se echa en el suelo junto al asiento de Chofer.)

ESCOLAR. La otra razón por la que quiero ser chofer de combi es porque los choferes nunca tienen miedo.

(Cobrador lo mira. Silencio estelar.)

ESCENA 8. El agujero

(Una semana después. La combi avanza por el espacio. Abogada está sentada en un asiento preferencial. De pronto, la combi se detiene para “llenar pasajeros”.)

GESTANTE. ¡Avanza, oye! ¿Por qué te chantas?

COBRADOR. Déjeme trabajar, señorita. Es un momento nomás.

GESTANTE. ¡Eso dijiste la otra vez! Y fueron diez minutos. *(Pausa.)* Es el colmo, voy a llegar tarde.

(Mujer sube a la combi y ofrece sus productos.)

MUJER. ¡Arepas! ¡Arepas!

GESTANTE. ¿Y esa? ¿De dónde ha salido?

COBRADOR. Hola guapa, dame cinco.

MUJER. Claro, mi amor.

(Mujer baja de la combi. Vendedor se para frente a los pasajeros. Está maquillado como un payaso y se nota que ha tomado un poco.)

VENDEDOR. Señores pasajeros, perdón por interrumpir su lindo viaje...

ABOGADA. ¡Otra vez va a querer vendernos sus horribles caramelos!

VENDEDOR. ¿Por qué tan serios? Quien les habla es un joven emprendedor...

ABOGADA. Cuál joven... ¡tremenda momia!

VENDEDOR. Diosito... ¡A los que me vayan a dar una moneda, ilumínelos! ¡Y a los que no, elimínelos!

ABOGADA. ¡Ya cambia de discurso, oe, lo sabemos de memoria! ¿Dónde se ha visto un payaso comunista?

VENDEDOR. ¡Cuál comunista! ¡Socialista! ¡Pero qué van a saber la diferencia, si ninguno de ustedes ha leído un libro jamás...! ¡Ya me llegaron! ¿Quieren un payaso de verdad? *(Cambia a voz solemne.)* Señores pasajeros, quien les habla es un joven izquierdista, vengo a ofrecerles este rico producto revolucionario. Se llama asamblea constituyente, con sabor a cambio de constitución. A ustedes no los hará más pobres, o tal vez sí, pero en cambio a mí y al partido sí que nos hará muy ricos. Voy a pasar por sus asientos, por favor no me dé la espalda, y sobre todo, no le dé la espalda a la historia. *(Pausa.)* ¿Ahora sí les gustó?

ABOGADA. ¡Fuera, comunista! ¡Terruco! ¡No es gracioso!

VENDEDOR. ¡Ya, ya! ¿Quieren que vaya al grano? *(A Abogada.)* Tú. La de sastre. Facha con facha. Cómprame un caramelo, mierda.

ABOGADA. No quiero. ¿Me vas a obligar?

VENDEDOR. ¡Claro, a la culona sí le compran! De ahí por qué uno... ¡Encima me dicen viejo! ¡Nunca han visto a un viejo de verdad! ¡Baja, mierda! *(Intenta bajar del micro. No le dejan.)*

COBRADOR. *(A Vendedor.)* No puedes. Eres el siguiente en manejar.

(Vendedor pronuncia algo ininteligible y se sienta molesto en un rincón.)

ABOGADA. *(Al público.)* En eso, subió un viejo de verdad.

ESCOLAR. Nunca había visto a alguien tan viejo.

VENDEDOR. Era tan viejo que podría haber presenciado el big bang. Tan viejo que fue mesero en la Última Cena. Tan viejo que, en vez de espermatozoides, tenía espermatosauros. Tan viejo que...

ESCOLAR. Ya entendimos el punto.

(Viejo entra. Es el hombre más anciano del universo. La piel le cuelga de los huesos, se mueve ridículamente despacio. Viejo mira hacia la zona de asientos reservados. En ella están la Gestante y la Abogada, que está en sus cuarentas. Viejo mira en todas direcciones buscando una mirada piadosa, pero nadie se para. La combi arranca y avanza.)

GESTANTE. Un asiento reservado para el señor, por favor.

ESCOLAR. *(A Abogada.)* Oiga, señora, párese.

ABOGADA. Párate tú, chibolo. Estoy con migraña.

ESCOLAR. Usted es la que está ocupando un asiento preferencial.

ABOGADA. ¿Tú eres malcriado o qué? No me faltes el respeto.

ESCOLAR. Yo no le he faltado el respeto, señora. Usted es la que le está faltando el respeto al señor.

ABOGADA. ¿Por qué me tengo que parar yo? Para eso hay caballeros.

COBRADOR. ¡Párese, no sea conchuda!

ABOGADA. ¡Párate tú, muerto de hambre! No tienes educación.

ESCOLAR. ¡Por algo está la ley!

ABOGADA. Yo tengo una discapacidad.

ESCOLAR. ¡Mentirosa!

ABOGADA. Si no me crees, es tu problema. Tengo un problema en la espalda. *(De pronto, alguien se para en la última fila, al sur del país.)*

ABOGADA. Ahí está, felizmente hay caballeros todavía.

(Viejo se desplaza muy lentamente, casi en cámara lenta, hacia la última fila.)

ESCOLAR. A ver, demuestre que tiene una discapacidad.

ABOGADA. No tengo por qué demostrar nada.

ESCOLAR. Por su culpa, el señor está cruzando toda la combi. *(A Viejo.)* ¡Señor, no se vaya! La señora se va a parar.

ABOGADA. ¡Si tanto te importa, dale tu asiento!

ESCOLAR. ¡Siempre lo hago! Siempre termino parándome por culpa de gente como usted. Ya estoy harto. ¡Cobrador! La tía no se quiere parar.

COBRADOR. Señorito, por favor, colabore, ceda el asiento al abuelito.

ABOGADA. ¿Me vas a obligar?

COBRADOR. *(A Escolar.)* Ya déjala. Seguro tiene artritis la tía.

ABOGADA. ¿Cuál tía? Si estoy en la flor de mi vida. Ya quisieran estar como yo.

ESCOLAR. ¿No que tenía una discapacidad?

ABOGADA. Es algo sutil.

GESTANTE. *(Se para. Al Viejo.)* Señor, siéntese acá.

ESCOLAR. ¡No, señora, usted está embarazada!

GESTANTE. ¡No me importa! ¡Si nadie se para!

ESCOLAR. ¡La tía se va a parar!

ABOGADA. ¡Yo también estoy embarazada!

ESCOLAR. ¿No que tenía una discapacidad? ¿Total? ¿Está embarazada o tiene una discapacidad?

ABOGADA. ¡Las dos!

(La combi adelanta a otro vehículo y todos los pasajeros se mueven hacia un lado. Viejo se va a caer, todos se abalanzan a salvarlo. La combi gira violentamente en sentido contrario y el viejo sale impulsado hacia el otro lado. Finalmente, sale disparado por la ventana hacia el espacio.)

ESCOLAR. ¡NO!

GESTANTE. ¡Pobre!

ESCOLAR. *(A Abogada.)* ¡Usted lo mató! ¡Es su culpa!

ABOGADA. ¡Tú también eres culpable! ¡Lo hubieras dejado sentarse al fondo nomás! ¡Pero te entercas!

GESTANTE. ¡Lo hemos matado! Somos asesinos.

ABOGADA. No, no lo somos.

GESTANTE. ¿Ah, no? Y entonces ¿qué somos? Porque yo me siento como una asesina.

ABOGADA. No fue homicidio. ¿Viste qué edad tenía? Ha sido eutanasia. Quizás ya estaba muerto cuando subió al micro y no nos hemos dado cuenta. Le hemos hecho un favor...

GESTANTE. Cada vez juro que no podrán sorprenderme con algo peor, y sin embargo...

ABOGADA. Ya, ya, no me vengas con...

(Suenan sirenas a lo lejos. La combi se detiene. Chofer se acerca.)

CHOFER. La policía está llegando. ¿Qué pasó?

GESTANTE. Hemos matado a un anciano.

COBRADOR. ¿A cuánto está?

CHOFER. ¿El viejo?

COBRADOR. La policía.

CHOFER. ¿Cómo voy a saber? No soy datero.

COBRADOR. ¡Mira por el retrovisor, pe!

CHOFER. Unos dos minutos.

COBRADOR. Acelera gordo. Podemos perderlos.

(Chofer se sienta y acelera. La combi avanza; de pronto, el motor empieza a sonar de modo extraño.)

GESTANTE. ¿Qué pasó?

CHOFER. ¡No tenemos gasolina! ¡No entiendo! ¿Llenaste tanque, no?

COBRADOR. Más o menos.

CHOFER. ¿Cómo que más o menos? Te di plata para que llenes tanque.

COBRADOR. Es que... compré trago.

CHOFER. ¡Te voy a matar, infeliz! ¡Vamos a ir a la cárcel por tu culpa!

COBRADOR. Ya, tranquilo, gordo. ¡Lo siento!

CHOFER. ¡Cómo voy a estar tranquilo, animal!

COBRADOR. ¡No me insultes, me bajas la autoestima! ¡Ya dije que lo siento!

CHOFER. ¡Claro, como eso nos va a salvar...!

ESCOLAR. Oigan.

CHOFER. *(A Cobrador.)* ¡Te voy a matar!

ESCOLAR. Hay algo que quiero decirles.

CHOFER. ¿Qué quieres ahora, chibolo?

ESCOLAR. ¿Qué es eso? *(Señala por la ventana.)*

GESTANTE. *(Pausa. Al público.)* Y entonces lo vimos.

ABOGADA. El agujero.

CHOFER. Oculto, casi imperceptible en la oscuridad del universo.

Como una pulga en un perro negro.

ESCOLAR. Un agujero negro en todo su esplendor.

CHOFER. Vamos a cruzar.

GESTANTE. ¿A dónde nos llevará?

CHOFER. No tengo idea. Pero al menos no será a la cárcel.

ABOGADA. ¿A cuánto está la policía?

CHOFER. Un minuto.

ABOGADA. Vamos. Sólo tenemos que acercarnos lo suficiente, la masa del agujero hará el resto.

ESCOLAR. Hay un problema. Mi profesor dice que un cuerpo no puede entrar a un agujero negro sin dejar de ser materia.

COBRADOR. Habla en cristiano, chibolo.

ESCOLAR. Hay una posibilidad de que no sobrevivamos.

CHOFER. *(A los demás.)* ¿Qué dicen?

ABOGADA. Yo no vuelvo a la cárcel ni loca.

GESTANTE. No quiero que mi hijo crezca en prisión.

COBRADOR. Decide, chibolo. Te quedas con la policía. Te buscan un tutor y te cambian de colegio.

ESCOLAR. Voy. Siempre me dieron curiosidad los agujeros negros.

COBRADOR. Tu papá estará orgulloso.

GESTANTE. Alguien tendrá que bajarse y empujar.

CHOFER. Yo voy.

ABOGADA. Te ayudo.

(Chofer y Abogada se bajan y empujan la combi. Esta avanza lentamente. La sirena de policía suena cada vez más cerca.)

COBRADOR. ¡Más rápido! *(Pausa.)* ¡Están cerca! ¡No vamos a llegar!

CHOFER. ¡Necesitamos más brazos!

COBRADOR. Voy a bajar a empujar. ¿Puedo confiar en ustedes? ¿Einstein? No nos vas a estrellar contra un planeta, ¿no?

ESCOLAR. Lo prometo.

COBRADOR. Si salimos de esta, te prometo que te ayudaré a encontrar a tu papá.

(Cobrador baja a empujar. Escolar y Gestante toman el volante. La combi acelera un poco.)

GESTANTE. ¡No es suficiente!

ABOGADA. ¡Están cerca!

(De pronto, Viejo reaparece e intenta jalar el carro hacia atrás para detenerlo.)

CHOFER. ¡Un fantasma!

ABOGADA. ¡Quiere detenernos!

GESTANTE. No les va a ganar un viejo de trescientos años, ¿no?

COBRADOR. ¡Es muy fuerte!

(La combi acelera hasta el infinito.)

GESTANTE. ¡Tengo una idea! *(A Escolar.)* Hazte cargo.

(Gestante abre la guantera y saca el trago del Cobrador. Se acerca y se la alcanza. Cobrador abre la tapa de la gasolina y vierte todo el contenido. La combi ruge.)

GESTANTE. ¡Ya está! ¡Agárrense fuerte atrás!

(La combi arranca. Avanza a gran velocidad.)

COBRADOR. ¡Chibolo frena un poco, nos vamos a caer!

ESCOLAR. ¡No puedo, se han vaciado los frenos!

GESTANTE. Y entramos al agujero.

COBRADOR. Con el viejo.

ESCOLAR. Mi profesor tenía razón. La materia no puede ingresar a un agujero negro. Pero yo no era materia. Era rabia. Mucha rabia. Solo quería estrellar la combi contra el centro del agujero.

GESTANTE. La sirena de policía parecía alejarse cada vez más, hasta que desapareció por completo.

ABOGADA. Otra vez, el silencio de la libertad.

(La combi acelera al máximo rumbo al agujero.)

CHOFER. ¿Saben? Estoy muy orgulloso de ustedes.

COBRADOR. Te quiero, gordito. Perdón por gastarme tu parte del dinero en trago. Y en el casino. Y apostando.

CHOFER. ¿...Que hiciste qué? Ahora sí, imbécil, te voy a agarrar a...

ABOGADA. Trabajé en el Ministerio de Justicia, recibía coimas. Así compré mi casa de playa. Después el banco me la quitó. Pasé dos años en la cárcel.

(Pausa.)

GESTANTE. Tengo 8 meses de embarazo. Fumé marihuana durante los primeros tres.

VENDEDOR. A veces soborno a los inspectores municipales para que me dejen trabajar en paz.

CHOFER. Yo nunca di examen de manejo. *(Pausa.)* Excepto el chibolo, aquí nadie es inocente. ¿Pero saben qué? No importa. Somos una familia. Y las familias permanecen juntas y se cuidan los unos a los otros.

ESCOLAR. *(Pausa.)* Yo también quiero confesar algo.

ABOGADA. ¿Tú? Por favor...

ESCOLAR. Según la física, un cuerpo puede entrar a un agujero negro, pero no puede salir nunca. Vamos a morir.

COBRADOR. ¿Qué dijiste?

ESCOLAR. Lo oculté a propósito. Lo siento. Supongo que al final sí soy anarquista. *(Pausa.)*

COBRADOR. *(Lanzándose sobre Escolar.)* ¡Te voy a matar, mocoso de...

(De pronto, la combi ruge y todo se oscurece. Los personajes parecen ser empujados por una fuerza invisible en múltiples direcciones.)

VENDEDOR. *(Al público.)* Todo se puso extraño. Rápido y lento a la vez.

COBRADOR. No dejábamos de acelerar.

GESTANTE. No sabemos cuánto tiempo pasó. Pudieron ser siglos. O segundos. Podría haber dado a luz.

ESCOLAR. Llegamos a la ergosfera. Fuimos deflectados por el agujero. Cruzamos el horizonte de eventos. Todo era tal como dijo mi papá.

ABOGADA. En algún momento, nos pareció ver formas.

GESTANTE. Parecían animales prehistóricos.

COBRADOR. Luego, las formas cambiaron.

VENDEDOR. Vimos otras imágenes.

ESCOLAR. Hombres y mujeres en cavernas.

ABOGADA. Un gran imperio.

GESTANTE. Una conquista.

CHOFER. Un rescate de oro.

ESCOLAR. Los nativos indoamericanos, los invasores europeos, un indio traidor.

COBRADOR. El viejo los saludaba como si los conociera de toda la vida.

GESTANTE. Un terremoto.

CHOFER. La Lucécita ascendiendo a los cielos.

ABOGADA. La independencia.

ESCOLAR. Una guerra.

VENDEDOR. Un golpe de Estado.

ABOGADA. Un concierto en un cerro.

CHOFER. Un congreso disuelto.

COBRADOR. El número 13.

COBRADOR. Una salita con cámaras filmando.

GESTANTE. Un partido de fútbol.

TODOS. ¡CUEVA, NO!

COBRADOR. Vimos a un presidente asesinado.

GESTANTE. Una mujer en llamas.

VENDEDOR. Y otro presidente que se suicidó.

GESTANTE. Una pandemia.

ABOGADA. Un presidente vacado.

CHOFER. Y otro presidente que...

ESCOLAR. De pronto, se hizo la luz. Finalmente. La habíamos alcanzado.

VIEJO. La singularidad.

(Cambio de luz. Se proyectan imágenes: escasez de agua, destrucción de recursos naturales, migraciones masivas, gente con mascarillas. ¿Es el futuro? Luego, aparecen proyectadas las escenas anteriores: el episodio con el viejo, el referéndum, las revisiones técnicas, etcétera.)

CHOFER. ¿Qué está pasando?

ABOGADA. ¡Somos nosotros!

GESTANTE. ¡Pero si estamos acá!

COBRADOR. ¡Ese soy yo! ¡Y ese es el viejo!

ABOGADA. Pero si el viejo está... ¿Dónde está el viejo?

ESCOLAR. Ahí estoy hablando con el cobrador sobre agujeros negros.

GESTANTE. ¿Estamos volviendo en el tiempo?

ESCENA 9. Segundo juicio

(Cambio de luz. Estamos nuevamente en el juicio. Vemos a Abogada, Fiscal, Chofer, Gestante. Entra Abogado y se acerca a Abogada.)

ABOGADO. ¿Tú eres la abogada?

ABOGADA. ¿Quién eres tú?

ABOGADO. Soy el abogado de la señorita Ramírez. Quiero adelantarte que he leído el diagnóstico de la psicóloga y es... lapidante, por decirlo de modo sutil. No tienen ninguna chance de ganar.

ABOGADA. ¿Y si me besas la papucha?

ABOGADO. ¿...Perdón?

ABOGADA. Fuera de mi camino, perdedor. Te voy a humillar, voy a pegarte en el suelo y me vas a rogar para que me detenga.

ABOGADO. Eres una insolente. Todos ustedes lo son. Ojalá les den cadena perpetua.

GESTANTE. *(A Abogada.)* ¿Qué estás haciendo?

ABOGADA. Relájate. Hemos viajado en el tiempo. Ya sabemos quién va a ganar.

FISCAL. Vamos a comenzar con la audiencia entre la señorita

Ramírez y el país de Combi-Nation. Por favor, pónganse de pie para recibir al juez supremo.

(Entra Viejo. Él es el juez.)

CHOFER. ¿Él?

GESTANTE. ¿Pero qué...?

ABOGADA. Es oficial. Estamos jodidos.

(Cambio de luz.)

CHOFER. *(Al público.)* Nos dieron cadena perpetua.

COBRADOR. Nos metieron con combi y todo a la cárcel.

ABOGADA. Esta vez una de máxima seguridad.

ESCOLAR. Al parecer se había producido una alteración en el devenir del Universo.

GESTANTE. No dejaban que habláramos con nadie.

VENDEDOR. Nuestra única compañía era una rata que nos visitaba de vez en cuando.

COBRADOR. Debía tener un agujero por el que entraba y salía de la prisión, porque a veces desaparecía por días.

CHOFER. Luego, regresaba con algún regalo para nosotros.

GESTANTE. Pan, o algún vegetal.

ESCOLAR. Por alguna razón, se llevaba bien con la abogada.

CHOFER. Le pusimos “Orión”.

COBRADOR. Algo es algo.

VENDEDOR. La nombramos mascota nacional.

GESTANTE. Le agarramos cariño.

ESCOLAR. ¡Orión, ven aquí!

GESTANTE. Nos esperaba una eternidad junto a Orión en prisión.

ESCOLAR. Algunos se pusieron más religiosos que de costumbre.

ABOGADA. *(Se arrodilla.)* Lucecita, te ruego que nos dejes salir de aquí. Te prometo que, si nos concedes eso, vamos a cambiar. Esta vez será de forma definitiva.

CHOFER. No esperaremos a llegar a ningún lado.

VENDEDOR. Por favor. Amén.

ESCOLAR. *(Al público.)* De ahí a que los escuche, es otro tema.

ESCENA 10

COBRADOR. Y, un día, entraron cinco en el agujero de la rata.

CHOFER. No había pasado nunca.

VENDEDOR. Y eso que lo habíamos intentado.

CHOFER. Muchas veces.

ABOGADA. ¡Fue un milagro de la Lucecita!

GESTANTE. De pronto, entró otro.

COBRADOR. Y otro.

CHOFER. La rata se hizo profeta.

VENDEDOR. Fuimos diez.

ESCOLAR. Las leyes de la física no se aplicaban para nosotros.

COBRADOR. Rampeábamos en el silencio de la madrugada, trepábamos por una pared y salíamos de la cárcel.

VENDEDOR. Sin darnos cuenta, éramos casi mil en libertad.

GESTANTE. Diez, veinte, treinta millones.

ABOGADA. Salíamos como si fuera la tierra prometida.

CHOFER. Y lo era, para todos.

ABOGADA. La comunidad intergaláctica nos miraba con asombro.

VENDEDOR. “Esa cárcel era impenetrable”, decían.

GESTANTE. “¿Cómo han escapado?” Se preguntaban.

CHOFER. Esta vez sí lo entendimos.

ESCOLAR. El cobrador tenía razón. No fue un accidente. Nunca lo fue. ¡El Universo sí tenía voluntad propia!

COBRADOR. Y era que nosotros lleguemos a Orión.

CHOFER. Para ser mejores personas.

VENDEDOR. Para tener mejores leyes sociales.

GESTANTE. Por un mejor futuro para nuestros hijos.

ABOGADA. Para empezar de cero.

ESCOLAR. Para encontrar a papá.

GESTANTE. Nos subimos a la combi y nos pusimos, una vez más, rumbo a Orión.

ABOGADA. Porque nada puede detenernos.

GESTANTE. Ni la gravedad.

ESCOLAR. Ni un agujero negro.

ABOGADA. Ni el Estado.

GESTANTE. Ni la ausencia de Estado.

VENDEDOR. Ni la caída del dólar.

ABOGADA. Ni las leyes.

GESTANTE. Ni la falta de leyes.

CHOFER. Porque somos inevitables.

COBRADOR. Suertudazos.

GESTANTE. Dios es nuestro paisano.

ESCOLAR. Un milagro de la entropía.

VENDEDOR. ¿Pero qué es la suerte sin una buena racha?

GESTANTE. Entonces, lo vimos. El agujero de gusano.

ESCOLAR. Un portal entre dos puntos del universo.

GESTANTE. Por el otro lado, se veía Orión.

COBRADOR. Se veía nítido. Como televisor 4K.

ESCOLAR. Violeta, con manchas azules.

VENDEDOR. ¡Era la oportunidad de nuestras vidas!

ESCOLAR. El día más importante de nuestra historia.

ABOGADA. Sólo teníamos que acelerar y cruzar el agujero de gusano, y llegaríamos a Orión.

(Cobrador corre a ver el medidor de gasolina.)

COBRADOR. ¡Tenemos tanque lleno!

VENDEDOR. ¡Lo vamos a lograr!

ESCOLAR. ¡Ya voy, papá!

(La combi acelera y avanza a gran velocidad rumbo al agujero de gusano.)

CHOFER. ¡El chibolo tenía razón, después de todo! ¡No lo teníamos fe!

COBRADOR. ¡Buena Einstein! Te invitaría un trago si fueras mayor de edad.

GESTANTE. ¡Ya se puede ver mejor!

COBRADOR. ¿Qué más te ha dicho tu papá?

ESCOLAR. Dijo que Orión es hermoso. Una tierra próspera y sin corrupción, donde la gente cumple las normas.

VENDEDOR. ¡Cuéntanos más!

ABOGADA. Yo también quiero escuchar. Quiero saber todo sobre Orión.

ESCOLAR. Está bien. Allá nadie coimea, nadie se pasa la luz roja, las fiestas acaban a la hora que la ley manda. No existe piratería, todos están obligados a comprar productos originales y no pueden regatear el precio. El Estado se lleva casi la mitad de tu sueldo, pero gracias a eso tienes salud y educación públicas de calidad. Nadie evade impuestos. La política es estable, no hay muchos cambios, hasta podría decirse que es un poco aburrida y predecible. El Estado te vigila, hay cámaras por todos lados, pero es por tu propia seguridad. La comida no es muy buena realmente, y no dejan tomar licor en la calle, pero eso es lo de menos. Es un lugar hermoso, donde nadie entra si tiene antecedentes penales.

(Mientras Escolar hablaba, los demás personajes intercambiaron miradas nerviosas.)

ABOGADA. ¿Qué fue lo último que dijiste...?

ESCOLAR. Que nadie entra si tiene antecedentes penales.

CHOFER. Eso es lo de menos.

VENDEDOR. Ya fue.

ESCOLAR. Qué graciasos. ¡Ya vamos a llegar! (*Silencio.*) ¿Qué pasa? ¿Dije algo malo?

(*De pronto, cuando está a punto de cruzar el portal, la combi frena de golpe.*)

COBRADOR. Hasta acá nomás llegamos. Último paradero.

ESCOLAR. ¡¿Qué dices?!

COBRADOR. Hasta acá nomás llegamos.

ESCOLAR. ¿Cómo que último paradero?

COBRADOR. ¿Acaso no entiendes? ¿Hablo quechua?

ESCOLAR. Hemos pagado pasaje completo. ¡Cumple con toda tu ruta!

COBRADOR. (*Le da una moneda a Escolar.*) Toma tu pasaje y tomate otro carrito, chibolo.

CHOFER. ¿Qué está pasando acá?

COBRADOR. No dejan trabajar, gordo.

ESCOLAR. No vamos a bajar.

CHOFER. Entonces te bajo a la fuerza, mocoso de mierda.

GESTANTE. No hace falta que le hables así. Es un niño.

CHOFER. Si no le gusta, baje y tómese otro micro, señito.

GESTANTE. No he dicho que voy a bajar.

ESCOLAR. ¿Qué les pasa? ¡Hemos soñado con este momento por años! (*A Vendedor.*) ¡Tú seguro me entiendes! ¡Haz algo!

(*Cobrador le da un sencillo a Vendedor por lo bajo.*)

VENDEDOR. Están en su derecho. Se llama libertad de empresa. El socialismo moderno también la reconoce.

COBRADOR. Sé consciente, pe, Einstein. Míranos. Llegar a Orión no sale a cuenta.

ESCOLAR. ¿Y recién se dan cuenta? ¿Qué pasó con ser mejores personas? (*A Chofer.*) ¿Qué dice la Biblia sobre eso?

CHOFER. No metas a Dios en esto, chibolo.

ESCOLAR. ¿Qué va a pasar con mi papá?

COBRADOR. Lo siento, niño. Así es la vida.

ESCOLAR. (*A Abogada.*) ¿Y tu promesa a la Lucecita? (*A todos.*) Por favor, ¡cruceemos el portal! ¡Estamos tan cerca! (*Señala la barriga de Gestante.*) ¡Háganlo por él, al menos! ¿Quieren que viva como nosotros?

GESTANTE. No te he dado permiso para que hables en nombre de mi hijo.

ESCOLAR. Pero yo solo...

GESTANTE. (*A Cobrador.*) ¿Damos la vuelta?

ESCOLAR. ¿Qué estás...

COBRADOR. Flaca, ¿qué te pones a explicar? Ya me cansaron todos. (*Empuja a los pasajeros fuera de la combi.*) Ya, ya, bajen.

(*Al público.*) Ustedes también, bajen. ¿Qué están mirando? Afuera, he dicho.

(*A cabina.*) Oye tú, pelucón, apágame la luz del teatro. (*Sube al vuelo. A Chofer.*)

¡Vamos a ganar esa pampa, gordo! Avanza pa' atrás... ¡Avanza pa' atrás!

Apagón. ¿Continuará? ❧

» Leticia Robles-Moreno

Encuentro de Mujeres Creadoras y Performáticas 2023: Nuevos saberes y afectos compartidos en Casa Yuyachkani

Las compañeras del colectivo Marea Roja combinan fuerza y ternura en las acciones que llevan a las marchas de protesta ciudadana que se están dando en el Perú.

Un verano extendido en la usualmente gris ciudad de Lima fue el marco del Encuentro de Mujeres Creadoras y Performáticas, organizado por las fuerzas femeninas del Grupo Cultural Yuyachkani. Entre el 30 de marzo y el 2 de abril del 2023, la reconocida Casa Yuyas recibió a decenas de mujeres de distintas generaciones y procedencias, buscando resonancias en la diferencia, en un tejido de voces, cuerpos, miedos y esperanzas. En un punto de quiebre en que la democracia peruana y los derechos humanos y civiles se hallan bajo asedio, y en que la violencia contra la mujer ha llegado a límites nunca antes vistos, las artistas de Yuyachkani construyeron un espacio transformador, enlazando la vulnerabilidad, el empoderamiento y la sororidad.

Continuando con una tradición que empezó en la década de los 80 con talleres con mujeres, talleres de autoestima, talleres de Teatro Mujer y festivales Teatro Mujer, las mujeres de Yuyachkani convocaron a creadoras, activistas y artistas –performeras en todo el peso de la palabra. Estas mujeres han levantado sus voces y han puesto

el cuerpo en estos tiempos de crisis en el Perú, algunas de ellas, desde hace décadas. En un movimiento centrífugo y centrípeta a la vez, las Yuyas han extendido sus saberes teatrales más allá de su Casa en Magdalena, y han combinado esfuerzos, recibiendo la energía renovadora de las nuevas generaciones de mujeres que están tomando las calles con protestas imbuidas de música, movimiento, máscaras y poesía corporal. Teresa Ralli, Ana Correa, Silvia Tomotaki, Rebeca Ralli, Gabriella Paredes, Milagros Obando, Milagros Quintana, Débora Correa y Socorro Naveda, conforman el corazón de la fuerza intergeneracional que se puso como meta organizar este Encuentro. Al llevarlo a cabo, han iniciado un nuevo movimiento que desafía la centralización en un único eje de conexión: dando el ejemplo, las Yuyas proponen que en estos tiempos, tras haber sobrevivido al encierro y el aislamiento de una pandemia global, el trabajo feminista debe ser multifocal, transidentitario, interdisciplinario, inclusivo y, ante todo, expansivo, listo para alimentarse y alimentar desde el arte.

CASA CERRADA, SENTIDOS ABIERTOS

El Encuentro se inició con dos días de trabajo en espacio cerrado con cuarenta mujeres creadoras convocadas por las mujeres de Yuyachkani. La diversidad generacional es lo primero que resalta en este Encuentro: a la Casa Yuyas llegan a trabajar juntas mujeres como Victoria Villanueva, una de las fundadoras del Movimiento Manuela Ramos, organización feminista peruana que trabaja desde 1978 con jóvenes estudiantes que empiezan su carrera en el arte y el activismo. Al encontrarnos en la Casa de Magdalena, ninguna sabe exactamente qué esperar de este Encuentro, pero todas sabemos que nos impulsa la misma necesidad de estar juntas y la misma curiosidad de saber cómo reconstruirnos en medio de tanta violencia. Teresa Ralli abre el Encuentro reflexionando sobre este fantasma que todas percibimos y que se ha instalado como una realidad irrespirable: las cifras de la violencia contra la mujer, y su ensañamiento con las compañeras más vulnerables, marginalizadas por un sistema colonial, patriarcal, racista y misógino. Reconocer este punto de partida es identificar la furia que nos invade, para transformarla en acción –quizás pensando en lo que la escritora y activista feminista estadounidense Audre Lorde comenta sobre “los usos de la furia”–, para levantar la voz frente al racismo y el privilegio blanco. Sin embargo, para este Encuentro en particular, las mujeres de Yuyachkani optaron por dialogar con esa furia desde la solidaridad, el cuidado, el baile y la risa; porque, como nos dijo Teresa Ralli, “el horizonte es oscuro, pero nosotras somos luz”.

Fue este enfoque en modos de sanación y cuidado entre hermanas lo que hizo de este Encuentro un espacio anticolonial y antijerárquico: los dos días de trabajo cerrado establecieron modos distintos de compartir saberes y experiencias, así como transformaciones solidarias a las formas de creación colectiva. Usualmente, en laboratorios o encuentros performáticos o de activistas, las participantes tienen oportunidad de presentar fragmentos de su trabajo, para luego enfocarse en el aprendizaje ofrecido por las organizadoras de estos espacios. En contraste, el Encuentro de Mujeres tejió democrática y horizontalmente las pequeñas muestras, acciones, o compartires de las participantes, en conversación con el trabajo de las maestras Yuyas y sus colaboradoras. Cada quien tuvo tres

minutos para mostrar lo que sabe y hace, sin distinciones o categorías; y aunque algunas acciones compartidas fueron ligeramente más largas que otras, todas las participantes respetaron el tiempo y el espacio de las compañeras. Las más conscientes del tiempo fueron las maestras Yuyas, modelando así una nueva, revitalizante expresión de consideración por las demás, como contra-propuesta a modelos patriarcales, verticales y acaparadores.

En ambos días, los compartires se entrelazaron con minitalleres liderados por colaboradoras de las maestras Yuyas, que no sólo redireccionaron energías individuales con este modo de aprendizaje colectivo, sino que también se enfocaron en modos de sanación. Carla Coronado, una de las directoras de Cía Mundana Danza, acompañó respiraciones y movimiento de consciencia corporal, tras entender que la energía del grupo de mujeres reunidas en la Casa Yuyachkani requería tomar una pausa liberadora, enfocada en la ternura –una ternura radical, alerta y cuidadosa a la vez–. El trabajo en el suelo acogió a cuarenta cuerpos que lograron sintonizar con la calmada voz de Carla Coronado, volviendo a la esencia terrena para respirar juntas. Esta sintonía reconfiguró los modos de trabajo de las participantes y de las maestras que guiaron sus exploraciones: Ana Correa transitó entre la calma del trabajo de suelo en el primer día y la energía del movimiento con faldas, símbolo de resistencia a través de la vulnerabilidad hecha fuerza. A su vez, esta energía danzarina resonó con el trabajo de ritmos afroperuanos dirigido por Sara Calmet, quien invocó las conexiones ancestrales que podemos recordar desde el cuerpo. Ana Cecilia Zavala, actriz y performer de Integro Grupo de Arte, trabajó círculos de movimiento, invitando a las participantes a “soltar” el cuerpo y encontrarse con el lado sensible que es parte también de las luchas políticas y activistas. Un detalle inspirador de esta experiencia es que cada ejercicio corporal, cada exploración de saberes alternativos, cada recurso compartido, estuvo lleno de alegría y sonrisas, con la calma de un conocimiento compartido con generosidad y desprendimiento. Este es uno de los gestos de ternura radical más transformadores del Encuentro: la resistencia contra modelos coloniales de retención y exclusividad de acceso al conocimiento, usualmente reservado a los grupos privilegiados. Las Yuyas, en diálogo con otra



Casa cerrada. Las mujeres de Yuyachkani abrieron las puertas de su casa para recibir a cuarenta mujeres de diferentes generaciones y procedencias en un Encuentro lleno de fortaleza y sanación.

gran maestra, la socióloga aymara Silvia Rivera Cusicanqui, saben que no puede haber una teoría decolonial sin una práctica decolonial. Ellas pusieron en práctica no solo la democratización del tiempo y los saberes compartidos, sino también el sentido cooperativista de la distribución de labores y responsabilidades. Con esto, invocaron la herencia viva de los ideales de justicia social de los teatros de grupo de los años 60s y 70s, que reverberan en el activismo feminista contemporáneo. Las Yuyas nos mostraron lo que significa ser maestras que saben escuchar y contener a la vez, y que están presentes para permitir que todas podamos florecer a nuestro propio ritmo, pero siempre juntas.

El segundo día del Encuentro cerrado se enfocó en subir las energías colectivas, literalmente, hacia las alturas. Rebeca Ralli abrió caminos entre la voz y el cuerpo, recordándonos que donde hay lucha, hay poesía, y Teresa Ralli nos permitió darle cuerpo a esa lucha, evocando a las guerreras que han sabido defender y defenderse entre hermanas. El trabajo de voz y cuerpo de las maestras Yuyas, dentro de un espacio diverso e intergeneracional, nos hace conscientes de la posibilidad del abrazo desde nuestras diferencias, y de los diferentes tonos, volúmenes, texturas y matices que cada cuerpo trae consigo. Gabriella Paredes y Silvia Tomotaki, las colaboradoras más jóvenes de Yuyachkani, llenaron también el espacio con música y ritmos propios de las

experiencias más nuevas del tiempo que les ha tocado vivir. La belleza de bailar juntas, de ondear faldas de colores y texturas tan diferentes como cada una de las participantes, de reconocernos y celebrarnos en lo irreplicable de nuestras experiencias corporales y afectivas, generó un material creativo fértil. La decisión de las maestras de tomarse el tiempo de ver el trabajo de cada una de las participantes, escuchar y contener con atención, y tomar los elementos que emergieron en el espacio compartido, permitió crear colectivamente una breve pieza que respondió a la fuerza, la ternura, el dolor y la esperanza de cada voz y cada cuerpo. Una a una, las experiencias compartidas en el Encuentro empezaron a tejer un paisaje afectivo poderoso: vendas que curan y cubren heridas; pájaros que luchan por poder volar; un hilo rojo que une líneas de vida con nuestras madres, abuelas y ancestas; cuerpos hechos poesía desplazándose por el suelo; una bandera peruana que también cura, cubre y emerge desde cada una de nosotras. Y en medio de todas, una mujer-pájaro lista para usar sus alas-manos para romperlo todo y construir un nuevo mundo, y una joven compañera volando alto, haciendo acrobacias en el aire en una tela roja como la sangre y el fuego.

En el segundo día del Encuentro, las maestras Yuyas codirigieron una pieza basada en un compartir solidario de saberes y haceres.



Imposible no emocionarse, imposible no aprender, imposible no querer compartir lo sentido y lo aprendido. Parafraseando a la gran María J. Alvarado, primera feminista peruana, esta pieza colectiva fue posible gracias a que “los bienes sublimes de la libertad y de la ciencia” fueron compartidos y distribuidos como bienes comunes, hechos para fortalecernos unas a otras, desde diferentes tiempos y espacios. Ninguna de nosotras podríamos haber sido parte de este Encuentro sin María J. Alvarado, sin el Movimiento Manuela Ramos, sin Victoria Villanueva y las muchas compañeras que han luchado y siguen luchando por un mundo sin violencia contra las mujeres. Ver volar a la compañera que compartió su arte de acrobacia aérea, Cristina Solier, de la Casa Infantil y Juvenil de Arte y Cultura (CIJAC), del barrio de Villa El Salvador, nos regaló una imagen de ese futuro que queremos construir. Cristina invocó la presencia de tantas otras niñas y jóvenes que sueñan con llegar a las alturas, y cada compañera recogió la fuerza para impulsarlas, para que puedan volar alto, libres, fuertes, incluso más allá de las rutas que las maestras nos están mostrando tan generosamente.

CASA ABIERTA, CAMINOS COMPARTIDOS

Para completar la experiencia del Encuentro cerrado, las mujeres de Yuyachkani organizaron dos días de programación continua de performances, obras de teatro, conferencias escénicas y trabajos en proceso, abriendo las puertas de la Casa para seguir compartiendo caminos. Fueron días intensos, sostenidos desde la energía construida en los días previos, la multiplicidad de propuestas de las artistas invitadas, la presencia de un público activo y comprometido, y la resiliencia desarrollada por las Yuyas en más de 50 años de trabajo colectivo. La convergencia de estos elementos hace de la Casa Yuyas un organismo vivo: más allá de la metáfora, esta casona palpita, se expande y se mueve, y late en sintonía con los cuerpos que la habitan. Y la vitalidad de este espacio pareciera contener la pluralidad de los elementos de la naturaleza, invocados y materializados a través de los cuerpos y el arte de las mujeres del Encuentro: agua, fuego, aire, tierra y éter.

AGUA

Uno de los puntos de lucha de los movimientos civiles, quizás el más importante, es la defensa del agua como fuente de vida, y con ella, la defensa de quienes protegen el derecho ancestral a territorios fértiles que están siendo destruidos por la avaricia de las grandes corporaciones. “La dama de la laguna azul”, performance de Rocío Antero, hace eco de la acción de Máxima Acuña, activista campesina en pie de lucha contra la minera Yanacocha. Con elementos mínimos de narración performática, Rocío Antero logra involucrar al público como testigo y voz de protesta contra la burocracia legal que pretende desplegar un poder intimidante que solo puede ser contrarrestado desde el aquí y ahora del encuentro de una ciudadanía alerta y comprometida. De la misma manera, *Ya no somos tontos*, una inspiradora performance de Carla Coronado, visibiliza la violencia de Estado que está asesinando a las propias comunidades que debería proteger. Carla Coronado habla claro y fuerte con voz y cuerpo: en el Perú, son los cuerpos marrones los que son desechables, y toca ponerse el alma para reconocer y luchar contra ese racismo insidioso y omnipresente. Como se defiende el agua y como se defiende a las comunidades sin las cuales una democracia deja de serlo, estas mujeres creadoras

pelean contra la sed y la aridez de la indiferencia para invitarnos a cuidar nuestro territorio compartido y la posibilidad de seguir viviendo colectivamente en nuestro país.

FUEGO

Mencionaba antes que este Encuentro matiza los usos de la furia que comentaba Audre Lorde, con otros modos afectivos de aproximarse a nuestras luchas. Esto no implica apagar el fuego que enciende nuestras formas de resistencia, sino encontrar qué formas toma ese fuego en el devenir de nuestra historia. Una de estas respuestas es *¡Mujer que lucha, voz que retumba! Tomasa y Manuela, semilla de floreciente rebeldía*, instalación de Lici Ramírez, que entrelaza interdisciplinariamente el arte y el activismo. A través del diseño de indumentarias inspiradas en la lucha de dos precursoras de los movimientos independentistas, Lici Ramírez pone el pasado en un diálogo material con el presente: es en la textura del encuentro entre el cuerpo y la vestimenta en donde nuestras identidades culturales se convierten en un combustible que embellece y alimenta a la vez. Ese entretejido identitario resaltó también en *Mujer de ébano*, performance de Sara Calmet, inicialmente centrada en narrativas y memorias corporales afroperuanas, para luego abrirse a la pluralidad cultural y racial de nuestro país. Sara Calmet nos muestra las raíces de marginalización y resistencia a través de danzas que, poco a poco, resuenan con otras danzas tradicionales peruanas: la pieza presenta a un grupo de mujeres afroperuanas, costeñas, andinas y amazónicas bailando juntas, creando luz.

Y así como el fuego inunda todo de luz, *María J*, conferencia escénica unipersonal de Ana, logra construir un mundo multidimensional en el cual documentos de archivo, objetos de memoria, elementos audiovisuales, y la potente cultura de actriz de Ana Correa, le ofrecen al público la oportunidad de encontrar sus propios caminos dentro de nuestra historia colectiva. Tomando como punto de partida la vida y obra de María Jesús Alvarado Rivera, educadora, escritora y luchadora social feminista, Ana Correa traza conexiones históricas y afectivas entre “nuestras pequeñas luchas, que son parte de un todo”. Un viaje a Chincha, al sur de Lima, y una amistad hermosa con Natalia, dirigente campesina del poblado de El Guayabo, cuya vida está íntimamente ligada a la de María J.,



En *Ya no somos tontos*, Carla Coronado nos invita a reflexionar con el alma abierta sobre los cuerpos que son vistos como desechables en el Perú.

le permiten construir puentes entre lo individual y lo político, para “darle la vuelta al dolor” con la alegría poderosa que nace entre amigas, hermanas, madres y abuelas. Es una resistencia feminista que encuentra su linaje desde María J. hasta las nuevas generaciones de jóvenes compañeras que están llenando las calles de pañuelos verdes: Gabriella Paredes y Silvia Tomotaki acompañan a Ana Correa en un viaje entre el pasado, el presente y el futuro que convergen en escena. El fuego se convierte en cuidado solidario, y el espacio escénico, en un motor creativo para las nuevas luchas feministas.

AIRE

Carla Coronado me contaba, conversando sobre el trabajo guiado de consciencia corporal en el piso, que esta es una manera de dejarse estar, de contrarrestar el cansancio extremo de tener que estar alertas y vigilantes todo el tiempo. La posibilidad de respirar, de tomar aire, de volar como lo hizo la compañera Cristina Solier, tomó un lugar central en el Encuentro de las Yuyas. *El retablo de las maravillas*, un hermoso juego teatral de Débora Correa, abrió las puertas de la Sala de Máscaras para que el público pudiera buscar esa libertad de la niñez que tal vez estamos

olvidando entre tanto dolor y violencia. Al poder explorar, tocar las máscaras, verse en el espejo y encontrar otros rostros, otras voces y otros gestos, Débora Correa nos regaló una bocanada de aire fresco: jugar para poder continuar viviendo y luchando. En este mismo juego entre quienes somos y quienes soñamos ser, Milagros Quintana construyó una instalación interactiva enfocada en el zodíaco chino, *El Año del Conejo*. Jugando con los límites entre el arte creativo y la realidad, Milagros Quintana conversaba con quienes se sentaban con ella, estableciendo vínculos que sólo surgen cuando se sabe escuchar, para luego compartir lo que el Año del Conejo traerá para cada signo del horóscopo chino. Un futuro imaginado, construido y compartido entre todas.

Otra brisa poderosa de aire fresco vino de los trabajos en proceso de la nueva generación de mujeres de Yuyachkani: *La melancolía de las plantas*, de Gabriella Paredes, e *Indisciplinada*, de Silvia Tomotaki son muestra contundente de lo que traen a la mesa las compañeras formadas durante la llegada del nuevo milenio. Ambos trabajos emergen de la vulnerabilidad hecha fuerza, tomando la decisión de sumergirse en los universos íntimos y familiares para entender cómo llegamos a ser lo que somos. Gabriella Paredes acaricia la suavidad del encuentro con el oxígeno vital de las historias personales reflejadas en las plantas que cuida y que cuidan su memoria, mientras que Silvia Tomotaki se permite jugar entre el humor y la ironía extendidos como puentes luminosos cuando vivimos entre mundos separados por diferencias de clase y raza. Con acercamientos similares a la autoficción, que navegan lo transdisciplinario entre la performance, la música y lo poético, y la inclusión orgánica de medios audiovisuales, ambas artistas crean experiencias únicas e irrepetibles en sus diálogos personales con nuestra historia pasada y reciente. En diálogo con el trabajo colaborativo con Ana Correa en *María J*, en el cual conectan entre lo íntimo y lo político, estas compañeras entienden nuestras historias como parte de un lienzo histórico que estamos reclamando, finalmente, desde nuestras luchas.

TIERRA

Entender la Casa Yuyas como una suerte de organismo vivo invita a la idea de un territorio que contiene y define

los cuerpos que lo habitan; cuerpos que, a la vez, definen y nombran este territorio como propio. *Los andares de Maca Albornoz*, narración oral escénica de Cucha del Águila, trajo de vuelta el poder de la voz como forma de memoria colectiva. En diálogo con las primeras formas del feminismo en nuestros contextos latinoamericanos, Cucha del Águila teje una historia que se mueve en el tiempo y en el espacio: Maca Albornoz transita un mundo misógino en el que logra sobrevivir, mientras que el público camina, y sobrevive, con ella. De un modo similar, pero poniendo el cuerpo como foco y centro de su narrativa, *Territorio*, performance de Liliana Albornoz, nos recuerda que, así como el agua, está bajo asedio la tierra de donde venimos, que llevamos encima, violentada por políticas extractivistas e inhumanas. Liliana Albornoz deambula por la Casa Yuyas, convirtiéndose en un músculo activo de este organismo vivo, para plantarse como árbol o como piedra, y dejar que la tierra la cubra en vida. Pero esta lluvia de tierra vence a la muerte, y transmite su fuerza en cada puñado que Liliana comparte con diferentes personas del público, en un intercambio cómplice, humano, lleno de la ternura que tanta falta nos hace en estos tiempos.



La Maestra Ana Correa conversa con la audiencia sobre los documentos de archivo sobre los inicios del feminismo en el Perú en su nueva conferencia escénica *María J*.

Y como una personificación de la Madre Tierra, *El noticiero de la Madre Patria*, acción escénica de Rebeca Ralli, pone en escena el límite borroso entre la realidad y la ficción. Una realidad asfixiante, en la cual quien está en el poder y quien, en lugar de protegernos y empoderarnos, nos acribilla y desempodera, es una mujer. La Madre Patria de Rebeca Ralli está harta, cansada, furiosa; sus ojos nos siguen con dureza mientras nos lee noticias recientes, que duelen por lo violentas e injustas, y por lo mucho que representan a un país quebrado por dentro. Pero esta Madre Patria es tan humana como nosotras, y se ha acuerpado, se ha hecho carne para estar entre el público y hacernos ver que esa realidad dolorosa puede ser transformada. Los usos de la furia, para nuestra Madre Patria, han sido, históricamente, fuente de rebelión y resistencia. Los trabajos de memoria nos permiten reconocernos en esa furia, indignarnos por lo que le está sucediendo a nuestra tierra, a nuestras hermanas y hermanos del interior de esta Patria rota.

ÉTER

La imagen de los elementos naturales siempre conlleva la idea de una quintaesencia, indefinible, pero presente en la conjunción de las fuerzas que cada elemento pone en movimiento. La Casa Yuyas albergó también la presencia, paradójicamente etérea y material a la vez, del trabajo de archivo. Las instalaciones *Travesías: Archivos de talleres con mujeres*, exposición del Grupo Cultural Yuyachkani, y *Archivos impostores*, exposición de Karen Bernedo y Carlos Risco, invitaron al público a reflexionar sobre el trabajo teatral y performático, y el del activismo y las artes vivas en general. Esta labor que pareciera efímera, que sucede en el hacer y que se desvanece al terminar el accionar organizado, ha dejado y está dejando un legado transmitido a través de generaciones por medio de la memoria corporal, por un lado, y de los archivos documentales, por otro. Las fotografías y videos del trabajo de Yuyachkani con mujeres a través de los años actualizan el pasado en el intercambio en el presente, en cada ejercicio y cada performance compartidos durante el Encuentro. Expandiendo los conceptos del archivo y el repertorio de Diana Taylor, Yuyachkani emerge como un archivo vivo, activado en el compartir del presente. Karen Bernedo,

de modo similar, activa archivos olvidados que exploran el trabajo transformador de mujeres de la historia peruana, con un giro utópico y, por lo mismo, inspirador: estos archivos “impostores” nos muestran la historia que pudo haber sido, los caminos que pudieron sostenerse, pero no para llorar por lo no logrado, sino para imaginar lo imposible. El éter de nuestra historia son esas presencias ausentes que nos mueven desde la memoria compartida. Las Yuyas nos recordaron esta fuerza motora en la clausura del Encuentro cerrado: en el círculo final, cada compañera pudo compartir sus reflexiones sólo en lo que dura en apagarse un fósforo. Lo que pareciera un ejercicio de concisión, fue también un homenaje a Julia Varley y el Magdalena Project, la red de artistas y teatreras que por cuarenta años ha impulsado encuentros como el que las mujeres de Yuyachkani nos regalaron, uniendo todos los elementos, resistiendo categorías, juntas en nuestras diferencias.

TIEMPO DE SORORIDAD

Termino de escribir esta crónica desde el país del Norte en el que vivo desde hace ya tiempo, bajo un cielo amarillo, de olor a ceniza, debido a los vientos llenos de humo que llegan desde incendios forestales en Canadá. En medio de este escenario casi apocalíptico, recuerdo que vivir y sobrevivir entre mundos es posible en una era de conexiones transnacionales, en la que extrañamos nuestra tierra, sí, pero en la que podemos conversar diariamente o compartir a través de las redes sociales. Fue gracias a estas posibilidades virtuales que, antes del Encuentro, ya había podido ver *Pura pantalla revuelta y encierro*, acción virtual documentada de Carlina Derks y Milagros Felipe Obando, y *Preludio, ficciones del silencio*, proyección de Diana Daf Collazos, dos experiencias multidisciplinares, híbridas e intensamente políticas desde su intimidad. Creadas en medio del encierro de la pandemia, estas acciones exploran los avatares de la materialidad del cuerpo, entendiendo lo audiovisual como una invitación a una esperanza multiplicadora.

Ahora bien, los límites del cuerpo son innegables, y las despedidas y rencuentros, inevitables. Al tener un avión esperándome para regresar al norte, no pude ver cuatro trabajos que sé que fueron extraordinarios: *Astrágalo*,



El Encuentro de Mujeres Creadoras y Performáticas de Yuyachkani fue, ante todo, una celebración colectiva de sabernos vivas y listas para seguir luchando juntas.

proyecto escénico y testimonial de Anabelí Pajuelo, *Útero generacional*, obra teatral de Melina Hernández, *La última Reyna de Cerro de Pasco*, conferencia escénica de Elizabeth Lino Cornejo, y la acción de Marea Roja, colectivo que recientemente se ha convertido en el punto de convergencia de diversos grupos feministas. Marea Roja lleva música, arengas, bailes y memoria a las marchas que se están dando en todo el Perú, acuerpando los colores de la bandera nacional en sus blusas blancas y faldas rojas, y acuerpando a la vez una experiencia colectiva de ternura radical. Con el corazón hinchado de la emoción, seguí por las redes toda foto o video que pude encontrar sobre estos trabajos, pensando que no poder haberlos vistos en persona es parte una identidad transnacional, y también

resultado del deseo del Encuentro de descentrarlo todo para reimaginarlo todo, más allá de cualquier jerarquía, y de seguir trabajando hasta el próximo encuentro. Cuando estaba por irme al aeropuerto, Socorro Naveda, otra de las fuerzas organizadoras de Yuyachkani, me dijo “hemos estado tan tristes y furiosas que necesitábamos esto: estar juntas para respirar, sonreír y bailar”. Es lo que necesitábamos, es cierto, y es lo que creamos, resistiendo contra el “*manchay tiempo*”, ese tiempo del miedo que nos parecía inacabable, que incluso hoy parece tomar diferentes formas para persistir. Lo que creamos en la Casa Yuyachkani fue un tiempo distinto, un tiempo de sororidad, que nos permite atisbar lo que podemos lograr juntas. Porque el futuro será feminista o no será. ❧

Mientras tenemos voz, es una creación colectiva que revisa desde distintos puntos de vista lo que significa ser mujer en nuestro país, el Perú. ¿Qué es ser mujer en un país latinoamericano? Esa fue la pregunta de partida para comenzar el proceso creativo. Como mujer latinoamericana conozco en carne propia las dificultades que debemos atravesar para crecer y desarrollarnos en igualdad de condiciones sea cual fuere el área en lo que nos desempeñamos. Conozco también la problemática de ser mujer en un país profundamente machista y que no se reconoce como tal a pesar de los múltiples estudios que evidencian con datos, testimonios y cifras de nuestra condición.

Un ejemplo de ello es el IDSMH2023 (Índice del Desarrollo Social de la Mujer y el Hombre) en los países de América Latina, que es un estudio reciente realizado por Luis del Carpio y Beatriz Avolio para el CEMTRUM-PUCP en el que se revela que la “búsqueda de igualdad entre mujeres y hombres aún debe sostenerse con firmeza en todos los países de América Latina ya que existe una brecha favorable a los hombres sobre las mujeres en todos los países de América Latina”.¹ Es así, que hablar desde nuestro lenguaje de lo que nos rodea y nos tiene todo el sentido del mundo. El IDSMH es sólo una fuente de información que evidencia lo que ya sabemos ¿cómo no usar nuestra realidad en un montaje que nos permita denunciar, exponer, dialogar y pensar formas de resistencia, de respuesta ante eso que nos toca profundamente.

Para construir la puesta en escena, se decidió partir de la experiencia personal de cada actriz que participaría en el proyecto. Sus testimonios dialogan con propuestas escénicas como el teatro físico, coral, documental y testimonial.

Tomo la idea de testimonio de Lucero Medina,² como la elaboración de un discurso a partir de la experiencia del yo.

¹ Luis A. del Carpio y Beatrice Avolio: *Índice del Desarrollo Social de la Mujer y el Hombre en los Países de América Latina 2023*, CEMTRUM-PUCP, Lima, 2023, p. 10.

² Lucero Medina Hú: *La ficción de nuestros padres: lo político del testimonio de hijos en el teatro documental posconflicto en las obras El rumor del incendio (México) y Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé (Perú)*, Tesis de maestría. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018.

En esta experiencia de creación se valida y acompaña el testimonio de cada una de las involucradas en la puesta y se dialoga con distintas propuestas estéticas.

Esta ponencia presenta la metodología usada para el proceso de creación revisando las fases por las que transitamos.

PAZ SOCIAL Y ARTES ESCÉNICAS DESDE NUESTRA OBRA TESTIMONIAL

Comienzo la presentación vinculando el tema eje de este congreso *paz social y artes escénicas* con mi propuesta.³

Miguel Rubio, director del grupo Yuyachkani escribió en 1999 el mensaje nacional peruano por el Día Mundial del Teatro. Sus palabras son inspiradoras para cualquier creadora que necesita del arte para comunicar eso que le urge decir

Somos creadores de ficciones efímeras y por tanto urgidas de ser potentes y de estallar en el alma de nuestros espectadores. (...) Asediados por las tentaciones instantáneas y efervescentes de una modernidad que no siempre sabemos interpretar en lo que puede significar su pertinencia entre nosotros, tenemos que recuperar la libertad para crear y para desafiar al público y a nosotros mismos. (...) Una modernidad mal entendida nos invita a veces a postergar la necesidad de involucrarnos con nuestra historia y nuestro, olvidarnos del lugar donde lo realizamos, el teatro y nuestro país. Nuestro pueblo y nuestra cultura.⁴

Nosotras elegimos involucrarnos, en Latinoamérica las mujeres estamos en permanentemente en pie de lucha pues nuestra condición de mujeres nos coloca todo el tiempo en lugares de riesgo. No es posible hablar de paz social si las estadísticas de mujeres violentadas y asesinadas en mi país no dejan de crecer. Al 10 de noviembre de este año en el Perú se habían registrado cien casos de femicidios y casi 500 mujeres desaparecidas, la mayoría niñas

³ Este texto se presentó en el 5to. Congreso Iberoamericano de Teatro, celebrado en el 55 Festival Internacional de Teatro de Manizales, 2023.

⁴ Miguel Rubio Zapata: *El cuerpo ausente (performance política)*, Grupo Cultural Yuyachkani, Lima, 2006.



» Katuska Valencia Piñan

Mujeres creando. La ruta de creación de *Mientras tenemos voz*, en el Festival UANL



de cada facultad funcionan y la nuestra fue la primera en crear una Guía para la enseñanza de las artes escénicas con enfoque de género. Estamos comprometidas y abiertas a seguir mejorando. Pero la realidad está ahí. La violencia nos rodea, la sensación de miedo nos acompaña. ¿Qué hacer?

El 15 de julio del 2022 recibimos la invitación de la Universidad Autónoma de Nuevo León para participar de la 7ma. edición del Festival Internacional Universitario de Artes Escénicas-UANL, que se realizaría la primera semana de octubre de ese año. Debíamos llevar una pieza de 45 minutos a una hora de duración con una cantidad limitada de estudiantes. Al hacer la consulta a las y los docentes de la especialidad surgió la idea de crear algo *ad hoc* para la ocasión y parafraseando a Jorge Dubatti que parafraseó a Kartun... *el teatro sabe*.⁶

El teatro sabía que el momento era ese, que la ocasión era esa. Así comienza el viaje de *Mientras tengamos voz*.

o adolescentes.⁵ En la semana que estoy terminando de revisar esta ponencia recibimos desgarradoras noticias, una estudiante de 19 años fue asesinada a manos del ex enamorado dentro de su campus universitario. Dos niñas de menos de doce años obligadas a continuar embarazos productos de la violencia en sus casas. Así vivimos. Y es en este contexto de violencia permanente que convoco a cuatro estudiantes para formar parte de un proceso creativo y poder hablar de este tema que nos sobrecoge. ¿Qué es ser mujer en nuestro país? ¿Cómo lo vivimos?

⁵ Ver Gladys Pereyra Colchado: "Feminicidios: cada dos días asesinan a una mujer en un contexto de violencia de género en el Perú", *El Comercio*, 10 de noviembre 2023. <https://elcomercio.pe/peru/feminicidios-cada-dos-dias-asesinan-a-una-mujer-en-un-contexto-de-violencia-de-genero-en-el-peru-informe-mimp-violencia-contra-la-mujer-asesinatos-noticia/>

Es imposible hablar de este tema sin mencionar que dentro de nuestro campus se venían denunciando múltiples casos de acoso. Estas denuncias tuvieron mucha exposición durante la pandemia en el 2020 a través de redes sociales. Las estudiantes reclamaban sanciones para sus agresores y justicia para ellas. ¿Qué hacer? ¿Cómo trabajar desde lo que sé/sabemos para poner luz sobre la problemática? Sí, porque necesitamos darle luz, las veces que sean necesarias.

Desde mi lugar de Directora de Carrera, en el año 2021 cree un espacio virtual para hablar. Poner en palabras miedos y angustias. Con la llegada de la presencialidad el espacio de escucha y contención se cerró. Parecía que ya no era necesario. Pero dejamos la puerta abierta por si se necesitaba volver a retomarlo. La Universidad viene generando espacios de apoyo y vías de atención para atender los casos con celeridad. Las oficinas de bienestar

LA SIEMBRA

Para comenzar el proceso de creación, se realizó una audición abierta. Una convocatoria en la que podían participar estudiantes matriculados que estén en su último año de formación. Como directora del proyecto elegí trabajar con estudiantes de último año por varias razones. La primera y más importante: madurez escénica. Una estudiante en su quinto año de carrera tiene muchas más herramientas de trabajo que les da una solvencia para asumir el reto de crear una pieza en tan solo seis semanas ya que teníamos un tiempo establecido. Otra importante razón es la demanda académica de este último año. En nuestra universidad durante el último año de formación las y los estudiantes ya no tienen los cursos prácticos que

⁶ Jorge Dubatti: *El teatro sabe: la relación escena/conocimiento en once ensayos de teatro comparado*, Atuel. Buenos Aires, 2005.

son extremadamente demandantes. Hay si, otro tipo de responsabilidades que están ligadas a la investigación. El espacio de ensayo podía ser usado de investigación creación –si así lo deseaban– para sus proyectos finales que conducen al grado. La participación en el proyecto, además, les permitiría a las y los estudiantes seleccionadas presentar el tiempo de ensayo como horas de prácticas preprofesionales que son requeridas para su egreso.

El proceso de audición consistía en la interpretación libre de uno de los dos textos propuestos por el equipo de dirección. El primero, un monólogo de la obra aún no publicada *Vivir así es morir* de la joven dramaturga peruana Alejandra Vieira (que realizó el trabajo de dramaturgismo en el proceso) ELLA. Deben estar despiertas, reventándome el celular. Intentando dormir sin éxito. Mirando el reloj. Debatándose si preguntarle a alguna amiga si está conmigo.

Silencio.

(En off mientras ellas accionan con las cortinas.)

ELLA. Hoy por fin entiendo su angustia cuando tardaba en llegar a casa, el enojo con el que me reclamaban decir dónde y con quién estaba. Todas esas peleas por mí “privacidad” hoy pierden todo el sentido que pensé que tenían. No es justo. Limitar mi libertad “por seguridad.” No es justo que tengamos que vivir así... o que yo haya tenido que... morir así.

(Respira hondo. Pausa.)

No puedo dejar de pensar en ellas. Sus rostros cuando lo sepan. Las lágrimas cayendo por el rostro de mi mamá y el dolor en el alma de mi abuela, a ella que le cuesta tanto expresar lo que siente. Quisiera poder retroceder el tiempo, sobre todo para poder ahorrarles el mal rato. Ellas no tienen la culpa de nada.

(Se echa en el piso, respira hondo nuevamente.)

El segundo texto es un manifiesto inédito de Aitana Mollik que utilicé en mis clases de Actuación 2 cuando trabajamos coros escénicos:

El Perú odia a sus mujeres y sus pieles marrones y sus cabellos negros; sus polleras llenas de vida. A diferencia de sus negros, negros lo opuesto al vacío, negros de lamento por sus hijas muertas y sus madres violadas. El Perú odia a sus mujeres y no limpia la sangre de aquel piso de hotel. Deja morir a niñas en pisos de discoteca y en camilla de clínicas escondidas por defender a aquel cuyo corazón no palpita hasta la quinta semana. ¿Atraso menstrual? Llama. El Perú odia a sus mujeres y el tráfico que causa sus benditas marchas, en las cuales ellas gritan, en las cuales ellas cantan: Ni una menos, ni una menos. Calatas con los senos al aire; aquellos que nutren a nuestros hijos, aquellos que rebotan tentadores, provocativos; aquellos que son solo para la cama. Con mis hijos no te metas. El Perú odia a sus mujeres. Odia a más de las mil mujeres muertas en manos del peruano en los últimos ocho años. Odia a las siete de cada diez mujeres que fueron abusadas en sus casas. En sus propias casas. Y odia sus minifaldas y sus buzos de colegio. Y odia a la lesbiana: en sus ojos un desperdicio y odia a mi madre, a tu madre y su madre. Y odia. Y odia y acosa y abusa y viola y mata. El Perú mata a sus mujeres.

Sembramos sobre ese terreno doloroso. La intención era crear recogiendo una pulsión que está retumbando desde hace algunos años a nuestra comunidad educativa y que responde a los vientos de cambio en Latinoamérica respecto a la situación de la mujer en nuestros países y la conquista de nuestros derechos.

Con el tema como único lugar seguro, seleccionamos a cuatro estudiantes que trabajarían con nosotras por siete semanas: Sol Nacarino, Andrea Félix, Kimberly Perez y Maritza Diaz. Maravillosas actrices jóvenes con un tremendo potencial y comprometidas tanto con el trabajo como con el tema propuesto. Sus audiciones reflejaban sensibilidad, creatividad y técnica. La dirección general e idea estuvo a mi cargo y en la dramaturgia y dirección adjunta me acompañó Alejandra Viera, docente e investigadora de esta misma universidad.

Iniciamos el proceso con preguntas. Para nosotras las preguntas son semillas. Las tareas son estímulos. Por ejemplo:

¿Cómo se construyó la mujer que hay en mí?

Es un viaje a las raíces.

¿Qué significa para ti ser mujer en Lima?

Nos obliga a mirarnos y mirar nuestro entorno.

Trae un recuerdo que te haga feliz. Trae una historia que te haya cambiado la vida. Precisa revisar nuestra vida. Dar testimonio.

¿Dónde te sientes totalmente segura?

Nos ayuda a darnos cuenta de que no todo es gris sino que espacios de creación como el que estábamos generando podía darnos esperanza.

Para el registro nos dejamos ayudar por lo que nos dejó la pandemia e hicimos una especie de diario en un drive el cual todas compartían textos, imágenes, canciones, noticias y Alejandra, nuestra dramaturga, fue tejiendo todos estos elementos para encontrarle un sentido.

Cada nuevo elemento que se traía al espacio era compartido en las sesiones. Los textos leídos en voz alta, la música era bailada, las imágenes debían pasar por el cuerpo. Muchas de ellas se fueron quedando para el resultado final. Tenemos un importante registro fotográfico de cada ensayo al que podíamos volver cada vez fuera necesario.



El proceso de creación ha sido totalmente desjerarquizado, validando todo el material y tejiendo sus testimonios. Escuchando y acogiendo experiencias distintas para vernos reflejadas en la otra. Cada idea, cada situación era confrontada en la escena y llegamos a identificar, como no, lugares muy familiares. Cuatro intensas semanas donde votamos todas nuestras ideas de lo que es ser mujer en nuestro país. Dándole voz a nuestras madres, a nuestras abuelas y a nuestras amigas.

Como en todo proceso de creación sabíamos que la parte más difícil sería la selección de los momentos que quedarían en la pieza. Una de las escenas que dejamos ir fue la propuesta por Sol Nacarino en donde compartía la mujer que era hoy a través de objetos que distribuyo en el suelo de la sala de ensayos. Cada objeto era una historia, una pulsión, un estímulo y el reflejo de su paso por la vida. Sol, mujer migrante que tuvo que salir de su ciudad para hacerse actriz. Cada una de las cuatro actrices trajo abundante material. Y con este material cosechamos.

LA COSECHA

A partir de lo que fuimos descubriendo en los ensayos creamos momentos que dieron lugar a una estructura.

Mezclamos los distintos lenguajes que aparecieron en los ensayos y elegimos seis escenas.

1. Una presentación corporal de nuestra idea del nacimiento de la mujer y nuestro recorrido en el mundo en una secuencia física de 7 minutos con la música de la cantautora peruana Laura Arroyo. Para llegar a este momento trabajamos con la música propuesta por cada una de las actrices y todas coincidimos en que la música de Laura, cada vez que sonaba en los ensayos era como si ella estuviera en la sala con nosotras. Con su piano. Laura tuvo después la generosidad de ceder nos los derechos absolutos de su álbum para nuestro montaje.

2. La desopilante escena de una mujer objeto de deseo en un programa de chimento que hace y dice lo que el cliché dice que debe/ hacer decir una mujer. Inspirada –copiada– en nuestra televisión nacional. Programas que acompañaron nuestra vida, que son transversales a todas las generaciones de mujeres y que refuerzan permanente ideas del pasado: “Señito,

¿Qué ha cocinado hoy para el esposito? Chicas, les traemos la dieta de la caigua para bajar tres kilos en una semana”.

3. La mujer que se autocastiga para llegar a un ideal estético imposible. La cultura de la dieta, del cuerpo perfecto, de los ejercicios obsesivos y de trastornos alimenticios que generan una relación tóxica con nuestro cuerpo.

4. La mujer que se emancipa y se reconoce en otras mujeres para trazar un camino. Luego de haber transitado las tres primeras escenas recuperamos/ descubrimos y presentamos a un personaje histórico peruano: Clorinda Matto que nos habla desde el pasado. La primera mujer



que se atreve a hablar en sus libros de los abusos de la Iglesia Católica, de las injusticias contra la población indígena y una de las impulsoras del movimiento indigenista del Perú.

5. La mujer que sabe que pese a lo mucho que se avanza y nos empoderamos tiene/tenemos latente el miedo de amanecer muertas a manos de un ex de tu esposo, de tu novio, del hombre al que no le hiciste caso. En esta escena, recuperamos el monólogo de la audición que es actuado por las cuatro actrices con momentos corales potentes e imágenes sobrecogedoras. La escena previa recoger el testimonio de Kimberly que recuerda que a los ocho años vio la noticia de un extranjero que asesina a una joven peruana. Es una noticia que se replica como *déjà vu* desde hace muchos años. Estadísticas del horror. En la escena, una mujer se descubre muerta en la tina de un cuarto de hotel, el miedo, la rabia, el grito que se materializa en la siguiente escena.

6. Y luego... la voz que aparece en forma de grito, en forma de canción, en forma de colectivo, en forma de esperanza. Recordando a cada una de las mujeres que hemos perdido en los últimos diez años. Sabemos que son miles, en Perú, México, Colombia, Argentina, Brasil, en todo el mundo. Nuestra puesta denuncia con un grito, con una canción. Soy la hija salvaje de mi madre, sobre las piedras bailan mis pies, ni mi pelo cortaré, ni mi voz bajaré. Termina la obra reconociendo a nuestras madres y abuelas. Abrazadas y verbalizando el mundo que queremos construir.

Una pieza de 50 minutos, divertida, conmovedora, valiente. Porque habla desde las palabras de mujeres en sus veintes que no van a dejar de gritar hasta encontrar paz.

Mientras tengamos voz vamos a seguir gritando, denunciando, actuando, performando, cantando, creando, amando, pintando, jugando, resistiendo... y reinventándonos. Estamos en proceso de revisión de la pieza que ha sido seleccionada para participar en el RITU 40 en Bélgica en noviembre. Y la pregunta ¿Qué necesitamos hacer para acabar con la violencia? Nuestro corazón nos dice que necesitamos hacer más teatro. Un teatro que siga abordando temas que nos duelen para ensayar una o muchas respuestas con una voz común. ❧

Tuve la misma sensación las dos veces que vi las funciones de *Sigo Vivo*, la más reciente obra de Soy Libertad: proyecto de artes escénicas en centros penitenciarios, que surge en 2014 por iniciativa de la profesora Lorena Pastor a través del convenio institucional entre la especialidad de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Instituto Nacional Penitenciario (INPE). *Sigo vivo* es resultado de talleres con jóvenes de entre 18 y 27 años de los penales del Callao y del Castro Castro. La obra se presentó dos veces en 2023: una en el teatro Nós de la misma PUCP, y la otra función inauguró el V Seminario Internacional de Artes Escénicas “Escenarios Vitales: afectos y afectividad en el pensamiento y la práctica escénica”, también de la PUCP.

En ambas sesiones, aunque emocionada y con el llanto embargado en la garganta por innumerables razones, logré racionalizar un poco cuando me nació la pregunta: ¿Y ahora? ¿Qué sucede en el instante exactamente después del final del espectáculo, cuando los actores/prisioneros vuelven a ser esposados? ¿Y ahora? Después de dos horas compartiendo sus historias con el público, después de dos horas cantando sus propias composiciones, elaborando poéticamente sus memorias de infancia, ¿cómo suben esas personas al autobús blindado y sin ventanas para permanecer apartadas del mundo? ¿Y ahora? Después de ver a sus familiares junto a los demás espectadores. ¿Cómo no seguir con ellos a cenar en conmemoración por el espectáculo? ¿Cómo no recibir flores? En las dos funciones de *Sigo vivo* me di cuenta de lo libertarias que pueden ser las Artes Escénicas, pero al mismo tiempo tomé conciencia de sus imposibilidades y limitaciones concretas.

La dimensión pedagógica y política del proyecto salta a nuestros ojos. La potencia transformadora de este proceso artístico sobre sus sujetos y sobre la comunidad carcelaria involucrada es incuestionable. Sin embargo, la gran contradicción de este proyecto reside en el hecho de no tener el poder de desencarcelar a nadie. No puede hacer con que sus participantes sean sueltos. No puede operar la justicia, acortar el tiempo de las penas ni tocar el corazón de carceleros, jueces y policías para que abran las puertas de las celdas a la tan deseada libertad. Hacer teatro no es suficiente.

» Ana Julia Marko

Un instante de libertad parado en el aire: Desaprisionamientos poéticos en *Sigo vivo*



Paradójicamente, esta es exactamente la razón por la que proyectos de la envergadura de Soy Libertad son tan importantes. Fundados en la impotencia de resolver los problemas concretos de la realidad, operan simbólicamente en el aquí y ahora de sus participantes, invitándolos a experimentar una aventura de libertad. No se trata de la ilusión o simulacro de libertad, sino más bien de vivir la “emancipación”,¹ de todo o cualquier control sobre el cuerpo y la subjetividad. La emancipación de sistemas disciplinarios, embrutecedores (ídem) que se esfuerzan en estandarizar las existencias, homogenizándolas y hegemonizándolas. En *Sigo vivo*, quienes ocupa el escenario son quienes construyen la escena. Esas personas no son títeres de la directora artística, no están al servicio de las investigaciones estéticas de los coordinadores, profesores de la PUCP, ni mucho menos consolidan una vitrina de la buena disciplina para hacer propaganda del eficiente funcionamiento de las máquinas de corrección. Pero eso sí, los actores, autónomos en sus creaciones, fueron libres de decidir qué contar en sus relatos de juventud, qué cantar en sus raps, qué bailar en sus células escénicas, qué escribir en las cartas a sus hijos a quienes poco ven, que decirles a sus madres para que los esperen, para que los perdonen.

Con la conducción y guía del equipo pedagógico –que según Lorena Pastor, abierto a las transformaciones en el proceso, y sin ambición de enseñar nada a nadie, se relaciona de forma horizontal con los participantes–, los internos editan, eligen, y simbolizan sus vidas para ser vistas, compartidas con un público. Por ello, se les invita a enmarcar sus experiencias en una “pátina poética”.² Sin la pretensión de construir un gran espectáculo, y más bien trayendo la procesualidad de los encuentros pedagógicos para la escena, la teatralidad cumple un rol fundamental. En la elaboración de la vida y el dolor, la teatralidad es condición para una conquista simbólica y expresiva de estos jóvenes sobre su situación. Se construye conocimiento sobre el lenguaje escénico, sobre sí mismos y sobre el mundo.

¹ Ver Paulo Freyre: *A Pedagogia da autonomia*, Paz e Terra, São Paulo, 1996 y Jacques Rancière: *O mestre ignorante*, Autentica, São Paulo, 2007.

² Ileana Diéguez: *Escenarios liminales. Teatralidad, performances y política*, Atuel, Buenos Aires, 2007.

Sin necesidad de entregar grandes técnicas de un teatro consagrado y subvirtiendo la noción de talento y de quién puede o no actuar, esos actores ensayan la libertad. Desaprisionan toda su pulsión de existir hasta entonces comprimida.

Como dice José Antonio Sánchez en su investigación sobre las relaciones entre teatro y justicia, algunos procesos escénicos pueden subvertir el estigma de los cuerpos violentados, proponiendo cuerpos politizados, poéticos, activos en sus gestos y discursos. La vulnerabilidad se convierte en condición de la vida y de la creación, como ocurre en *Sigo vivo*, cuyos cuerpos que ocupan el escenario pueden ser considerados “cuerpos achorados”,³ ya que son “desafiantes e insolentes”. Esta poética de lo políticamente incorrecto permite rupturas en la sobrevaloración del cuerpo hegemónico, produciendo una imagen contra-colonial. De modo análogo, para Lorena Pastor el cuerpo es considerado un agente de la “política social que busca revertir el resistirse al orden establecido”.⁴

Una de las escenas emblemáticas del espectáculo, por ejemplo, resalta la autoestima y la identidad de esos jóvenes, que por un momento enseñan al público algo que él desconoce. Esto invierte supuestas posiciones de poder en las cuales quien está en el escenario se vuelve importante, interesante, agente y constructor de conocimientos específicos distintos a los de los espectadores en libertad. En un juego de traducción del dialecto creado dentro de la prisión, los actores muestran al público una estrategia de supervivencia: la invención de un vocabulario común no comprendido por las autoridades. Con ello, la valorización del marginado y sus formas de resistir es puesta en escena en este diccionario colectivo que amarra y reúne la identidad de esa comunidad. Estas vidas, estas lenguas, estos cuerpos son dignos de ser vistos, conocidos, compartidos, expuestos tal como son.

A la teatralidad del mal responde una teatralidad de la denuncia, que no recurre al fingimiento, sino más bien a la exposición. Son acciones que pueden nacer del

³ Javier Vaquero (Ed.): *Cuerpos Achorados*, Cornucopia, Lima, 2016.

⁴ Lorena Pastor: *Performando el self : narrativas y experiencia de un grupo de jóvenes internos e internas en el Penal Modelo Ancón II (2014-2018)*, Tesis de Doctorado en la PUCP, Lima, 2021, p. 197.

hartazgo, de la indignación o del duelo, y que hacen compatible la elaboración del dolor con la resistencia y la lucha por justicia. La teatralización del duelo es un modo de colectivización del dolor que produce la pérdida y recordatorio de la vulnerabilidad compartida; el duelo deja de ser en este caso un estado privado y melancólico para aparecer potencialmente, en términos de Butler como “generador de un sentido de comunidad política”.⁵

Parece que las artes escénicas y la prisión son instancias opuestas ya que la primera proporciona encuentro y convivio, diferente al aislamiento solitario de la celda. Hay muchos momentos en *Sigo vivo* –que reflejan el proceso pedagógico en los talleres– trabajados con gestos corales y de comunidad. El grupo es el protagonista. Los jóvenes bailan juntos, cantan juntos, se escuchan, componen imágenes grupales. Vibran con sus compañeros, experimentando un colectivo mayor que ellos mismos, sintiendo en la piel mucho más que la “socialización” y “rehabilitación” deseada por el sistema penitenciario en sus dinámicas y actividades de control masivo que sólo quieren perpetuar la lógica de “vigilar y punir”,⁶ dulcificando y domesticando esos cuerpos para que, obedientes, puedan regresar a la dicha sociedad civilizada. El proyecto Soy Libertad va a contracorriente de este plan que quiere “aniquilar la espontaneidad e imposibilitar la expresión de gestos y pensamientos”.⁷ Por lo tanto, ver *Sigo vivo* es ver un performance sobre y con la irreverencia. Un banquete de cuerpos y voces que se lucen tal cual son en su propia belleza, sin querer ser más correctos, más blancos, más eruditos. Los más de 30 jóvenes están en el escenario durante todo el espectáculo y desde el primer momento que se adentran en el espacio causan impacto por ser un enorme grupo y a la vez estar compuesto por seres tan singulares y únicos: Lorena Pastor tiene el cuidado de reservar al menos un momento para cada participante que protagoniza, performa y juega ser él mismo.

⁵ José Antonio Sánchez: *Tenéis la palabra. Apuntes sobre teatro y justicia*. La uña RoTa, Madrid. 2023, p. 72.

⁶ Michel Foucault: *Vigilar e punir, voces*, Petrópolis, 1987.

⁷ Vicente Concilio: *Teatro e prisão: dilemas da liberdade artística*, Hucitec, São Paulo, 2008.



Emerge también en estas vidas, aún jóvenes, una rendija desde la cual se mira, con esperanza, un afuera, una luz en una ciudad que buscas te albergue y a la que puedas volver. Una ciudad que no es la misma porque aquellos amigos con los que se compartió están presos o muertos, una ciudad que no es la misma porque cada uno de los jóvenes no es el mismo. Porque deciden vivir y apostar por algo diferente aun cuando lo que vean en su horizonte, en medio de su soledad, sea un rayo de luz que se cuele entre los barrotes de una celda.⁸

En la primera vez que vi *Sigo vivo*, pude presenciar la salida del autobús sin ventanas que llevaba a los artistas de esa noche de regreso a sus celdas. Pensé en las limitaciones de las artes escénicas, pero también pensé que

⁸ Website del proyecto Soy Libertad: <https://soylibertad.pucp.edu.pe/inicio>

los más de 30 jóvenes seguramente inmortalizarían esos instantes de libertad en sus corazones. No sólo se trata de que después de esta experiencia ellos se convertirían en personas mejores y consideradas más civilizadas, sino que nosotros, el público, podríamos ser mejores personas: más abiertas a recibir la poesía de un cuerpo potente, que estalla y late en el deseo de ser libre. Si el teatro no tiene la llave para abrir los barrotes de la cárcel, puede, en cambio, inventar otras puertas a otras libertades, que, aunque efímeras, paradas por un instante en el aire, *siguen vivas*: siguen vibrando por mucho tiempo en los cuerpos e imaginarios de aquellos jóvenes que experimentan, por fin, la valoración de sí mismos. “Dentro de mi corazón sentía algo que nunca iba a cambiar, pero ustedes, a través del teatro, lo cambiaron: el dolor por el amor”.⁹ ❧

⁹ *Ibíd.*

» Federica Larrain Matte y Francisco Aurelio Sánchez

Lxs *millennials* teatrales en sus procesos, discursos escénicos, artísticos y estéticos, se caracterizan por desmantelar las estructuras de poder y de violencia, e intentan conformar una “nueva escena emergente”. Nuestras y nuestros compañerxs artistas inventan utopías para poder crear y producir sus sueños en escena. Sin embargo, la historia nos da cuenta de nuestra tendencia a pisarnos la cola... En este artículo¹ hacemos un recuento de algunas utopías generadas en los últimos cinco años en Ciudad de México y Santiago de Chile por parte de lxs jóvenes nacidxs entre 1990 y 2000 dedicadxs al quehacer escénico, con el fin de preguntarnos qué estructuras de violencia son desintegradas y cuáles podríamos estar generando.

¹ Para esta publicación sintetizamos el texto de nuestra investigación original. Mantenemos los puntos y argumentos fundamentales para comprender en qué consiste nuestra hipótesis y el desarrollo de la investigación. Al final, un Linktree da acceso a la versión completa y a otras referencias consultadas.

Millennials teatrales:

violencias
desmanteladas,
utopías y
neoviencias

PARA COMENZAR MIRÁNDONOS A LOS OJOS

La violencia como concepto y forma de accionar es parte de nuestra realidad, siendo la historia tan larga y el mundo muy grande, que podríamos preguntarnos si es nuestra naturaleza. ¿Somos animales violentos? ¿Podemos dejar de serlo?

Tomemos la postura de que las personas no somos violentas, pero hemos replicado tanto esta forma de habitar el mundo que podríamos decir que lo somos. Analizaremos la violencia como una característica que no es inherente al ser humano; sino, un modo de respuesta que hemos naturalizado a lo largo de toda la Historia, transformándola en una de las primeras reacciones que encontramos para enfrentarnos a cualquier tipo de conflicto. Respaldamos el término en los estudios que realiza la guatemalteca Isabel Aguilar, asesora técnica regional en Prevención de Violencia de la Oficina Regional para América Latina y el Caribe, en los cuales afirma que "...existe una cultura de violencia cuando esta se ha internalizado en las formas de percibir y conducirse ante el mundo y, por lo tanto, en las formas de responder ante las circunstancias que este plantea".²

En la actualidad, la violencia es una forma de respuesta tan normalizada que se puede encontrar de manera ubicua en nuestras dinámicas y estructuras relacionales haciéndola parte de nuestra cultura. Su naturalización hace difícil concientizarla, más aun por su carácter sistémico e institucional, que obstaculiza un accionar efectivo en su contra. Por lo tanto, entenderemos violencia como una forma que empleamos para relacionarnos, ya sea con otras personas, con el mundo o con nosotrxs mismxs, que implica un daño o una transgresión.

El teatro no se salva de la violencia, la hemos observado en el tiempo que llevamos estudiando y trabajando en las artes escénicas complementado con el testimonio de personas de teatro y la historia del mismo. A la par, hemos notado también una creciente y urgente necesidad de generar procesos creativos que estén desvinculados de prácticas violentas, como el orden jerárquico y vertical, abusos de diferentes tipos y líneas políticas de este orden.

² Isabel Aguilar Umaña: (2009). *Apuntes sobre cultura de violencia y cultura de paz*, 2009. Ver <http://www.centropaz.com.ar/principal.htm> (Consulta: 24/07/2023).



Esto con el fin de *desmantelar violencias*; es decir un desaprendizaje de estas formas, los intentos de pronunciar el mundo desde otro lugar, la resolución de conflictos con otras habilidades de diálogo, porque, como afirma Freire: "La existencia, en tanto humana, no puede ser muda, silenciosa, [...] Existir, humanamente, es 'pronunciar' el mundo, es transformarlo. El mundo pronunciado, a su vez, retorna problematizado a los sujetos pronunciantes, exigiendo de ellos un nuevo pronunciamiento".³

Es por esta necesidad humana de pronunciarse y, para este caso, hacerlo específicamente en contra de la violencia, que creemos que el teatro puede ser una herramienta, sin perjuicio de la existencia de otras, para desaprender las prácticas que nos atraviesan históricamente.

En alguna de sus vertientes, el teatro puede ser un escenario donde la realidad sea resuelta de otra manera, al abarcar nuevas formas y valores, a través de los cuales el público puede verse reflejado, incluso ser partícipe de esa resolución y luego llevarlo a su cotidiano, como sucede con

³ Paulo Freire: *Pedagogía del oprimido*, Siglo XXI editores. Trad. Jorge Mellado, Ciudad de México, 2005, p.106.

el teatro aplicado. Sobre esto dice Moncada, desde México: "Lo que sí puede el teatro es construir un sentido de comunidad que privilegie la convergencia de intereses y necesidades".⁴ Desde Chile, se escucha el eco de Machuca, que afirma: "El arte chileno actual, debiera refundar sus formas y sus fábulas asumiendo su posición suplementaria respecto de un universo en el instante de su catastrófica expansión-implosión".⁵ Es en esta idea de refundación y convergencia de intereses y necesidades en la cual podríamos ser críticos de nuestras formas de hacer, relacionarnos y entrever lo que no miramos en el cotidiano. Sergio Rojas habla sobre esta visibilización, desde la narrativa literaria, donde encontramos un símil con el teatro:

...la escritura es la elaboración de un órgano que da a sentir aquella abrumadora cotidianidad; no es como un medio para expresar o comunicar una suerte de estado interno, consiste en la producción de una subjetividad que se entrega por entero al asco que la construye.

⁴ Luis Mario Moncada: "Teatro como vehículo para la paz". En Blog "Reliquias ideológicas" de Luis Mario Moncada, 2023, p. 1. Ver <http://reliquiasideologicas.blogspot.com/search/label/Notas%20para%20mis%20alumnos> (Consulta: 24/07/2023). Y del mismo autor *Cronología sintética. En un siglo de teatro en México*, CONACULTA, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2011.

⁵ Guillermo Machuca: *Alas de plomo. Ensayos sobre arte y violencia*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, p. 35.



No rompe con lo cotidiano, sino que lo expone en lo que tiene de invisible.⁶

De igual manera, en el teatro, al exponer la violencia, no necesariamente de forma literal, pero sí poniéndola en el lugar de lo extracotidiano, se abre una posibilidad para un impulso de desnaturalizar la violencia que lastima nuestros tejidos sociales.

Pensemos a esta posibilidad como una vía para soñar con universos diferentes e imaginar colectivamente una utopía, entendida como la explica Fernando Aguirre, según Galeano, es decir una idea, un plan, un accionar que funge como un horizonte para caminar y, posiblemente, generar un cambio.⁷ En ese sentido, utilizamos el concepto de *utopía teatral* para referirnos al accionar de aquellas agrupaciones teatrales que, a través de sus procesos creativos, buscan activamente *desmantelar violencias*, así como un discurso propio en sus maneras de crear. Nos enfocamos específicamente en los vínculos interpersonales y colectivos que construyen a lo largo de su trabajo,

⁶ Sergio Rojas: *Escribir el mal: literatura y violencia en América Latina*, Ediciones Cuadro de Tiza, Santiago de Chile, 2017, p. 24.

⁷ Jaume Barberà: Entrevista a Eduardo Galeano para el programa "Singulars" del Canal 3 Televisión de Cataluña, 2011. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=ICsnSayJABY> (Consulta: 12/10/2023)

porque en el relacionarse sucede violencia, y creemos que es a través del *desmantelamiento de violencias* en las agrupaciones teatrales que se puede generar un cambio para, después, aportar a la desnaturalización de nuestra cultura de violencia tanto en su hacer como en su relación e impacto con el público.

En esta investigación revisamos el trabajo de seis compañías teatrales *millennials* chilenas y mexicanas. El concepto *millennial* nace en la teoría generacional Howe-Strauss, que la define como la generación nacida entre 1980 y 2000, pero en la Universidad del Zulia, Venezuela, se realizó un estudio sobre el empleo de este concepto en textos académicos latinoamericanos para identificar su uso y las características que tienen las personas que consideran *millennial* para cada investigación. Asumen la propuesta de Cuesta que precisa el rango más acertado para la generación *millennial* en Latinoamérica de 1985 al 2005,⁸ y es el que consideramos para nuestro estudio, acotándolo a lxs *millennials* nacidxs entre 1990 y 2000, ya que es la muestra de personas más jóvenes que hacen teatro profesionalmente en la actualidad. Nos interesa este grupo etario, no sólo porque somos parte de él, sino porque queremos indagar en el hacer emergente, en la coherencia entre discurso y acción, y en las formas jóvenes del teatro chileno y mexicano.

¿Cómo las agrupaciones emergentes *millennials* identifican aquellas violencias e intentan desmantelarlas y no replicarlas? Con esto, ¿qué *utopías teatrales* se crean? Creemos que al desintegrar una estructura de trabajo o proceso teatral nace la necesidad de generar una forma más acorde a los parámetros de valor y principios que tenemos o que buscamos representar hoy en día, y con nuestro accionar, surgen *neoviencias*.

En ese sentido proponemos el uso del concepto de *neoviencia* como una forma de relacionarnos que nace del terreno de lo digital, la cual socializamos en nuestro cotidiano y, de igual manera, implica un daño o una transgresión hacia otrxs, el mundo o nosotrxs mismxs.

⁸ Ver A. Sáenz, F. Ganga y F. Maraño: "Representación del Millennial en Latinoamérica. Elementos preliminares que definen a una generación", *Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, Universidad de Zulia, n. 97, 2022, p. 163.

Los criterios de selección para todas las agrupaciones fueron los mismos: edad menor a 33 años de todxs lxs miembrxs, con un mínimo de dos proyectos estrenados. A partir de esa muestra, establecimos líneas comunes para discutir cómo sucede el *desmantelamiento de violencias*, qué *utopías teatrales* proponen y cómo las llevan a cabo en sus prácticas. Para terminar en concluir si hay *neoviencias* o no, y hacer la proyección de lo que podría devenir con esto en el teatro de estas dos latitudes.

MILLENNIALS TEATRALES

Nuestros acercamientos a cada una de las compañías entrevistadas para esta investigación partieron, como *millennials*, con la pregunta en redes sociales por agrupaciones teatrales conformadas por personas entre 25 y 33 años que trabajaran en Ciudad de México y Santiago de Chile. Internet hizo lo suyo y encontramos varias, de las cuales seleccionamos tres por territorio, teniendo en



cuenta la cantidad de montajes estrenados y su tiempo desarrollándolos. Así, elegimos a Colectivo Fauna Descalza, Colectiva titiritera Alas de Lagartija y Tormentaria Producciones, de México; Compañía Implicancia Teatro, Colectivo artístico Cómo se recuerda un crimen y Colectivo Anomalía, de Chile. Su participación consistió en responder una encuesta que recoge datos específicos (conformación, edad de sus integrantes, líneas de creación, motivaciones, búsquedas temáticas y escénicas), y una entrevista de una hora en la cual ahondamos en los temas planteados en la encuesta y profundizamos en las reflexiones sobre la *violencia* que reconocemos, las *utopías teatrales* que quieren realizar y las *neoviencias* que ejercemos y/o podríamos estar creando.

Definirnos como generación a partir de las descripciones de cómo cada agrupación vive el ser *millennial* es lo primero que nos interesó instalar en la conversación, para intentar entender qué rasgos nos caracterizan a la hora de desenvolvemos en el teatro.

Sin duda, ser *millennial* implica un contacto directo e íntimo con la era digital, su tecnología y las redes sociales. Por ejemplo, Cómo se recuerda un crimen inició su trabajo mediante videollamadas, "son los rostros que más veíamos en la pandemia",⁹ característica que mantienen y fortalecen para trabajar desde cualquier lugar del mundo. Por su parte, Implicancia afirma que ese contacto muy estrecho con lo digital se ve reflejado en sus procesos de creación y en sus obras: en el ritmo, en la velocidad, en la duración, en referentes y en abordar los procesos desde ser *multitasking*. Además de generar un cuestionamiento constante debido al flujo de información globalizada que circula en redes sociales, como comenta Alas de Lagartija: "hemos sido parte de movimientos virales que nos han implicado cuestionamiento".¹⁰ Anomalía dice sobre su relación con lo digital: "no nacimos con un celular en nuestra mano, pero crecimos viendo esa evolución"¹¹

⁹ Cómo se recuerda un crimen: Entrevista personal. 14 de septiembre 2023.

¹⁰ Alas de Lagartija, Colectiva titiritera: Entrevista personal. 29 de agosto 2023.

¹¹ Colectivo Anomalía: Entrevista personal. 22 de septiembre 2023.

de incorporación vital –para algunas personas–, y asumiendo “la idea constante de que hay dos mundos el real y el virtual”,¹² y es en estos dos mundos donde nuestro desarrollo como personas y creadorxs ha ido sucediendo, lo que nos ha demandado una mezcla entre los lenguajes y las leyes aprendidas en la virtualidad y la acción en la realidad. Es una combinación que seguimos descifrando y que, posiblemente, tendrá más implicaciones de las que podemos ver hoy día.

Unx *millennial* se siente joven todo el tiempo, aun cuando los ideales y las instituciones con las que creció ya no existan o no tengan la misma validez, ni el mismo peso. Somos una generación de transición entre el mundo análogo y la incorporación de medios digitales, que sueña, pero que está a la deriva, en un mar de flujos de información constantes que a veces, difícilmente, son discernibles. Abundan los diagnósticos de trastorno de identidad o de ansiedad entre nosotrxs; además de contar con una sensibilidad particular. Ser *millennial* es “ser una contradicción”.¹³

Ser *millennial* implica un cambio en la educación, en cómo fuimos educadxs y cómo educamos; por ejemplo, en los referentes que estudiamos y proponemos, cómo nos relacionamos y cómo habitamos las instituciones educativas. Vivimos varios replanteos, entre ellos, el de los géneros como categoría y la relevancia de la paridad. La visión de ser *millennial* se complejiza con el tiempo, dice Tormentaria, “¿Qué estamos haciendo para nosotres y para otros?”.¹⁴

Dentro del campo teatral, supone repensar las formas de relacionarse para que el proceso de creación de la obra no esté por encima del cuidado de los cuerpos y, a su vez, seguir manteniendo un rigor teatral. Un ejercicio constante de buscar el punto medio entre ser consciente mientras aprendemos de lo anterior, soltar las prácticas que no estimulan la creación y proponer, tomando riesgos creativos.

Con estas características, las agrupaciones crean sus modos particulares de organización, que, aunque parten de modelos existentes, buscan su propia identidad, que les



represente y con la cual se sientan pronunciadas. Por una parte, según las experiencias que nos comparten, hay grupos que tienen roles definidos, en los cuales las responsabilidades están claramente delimitadas y no han variado a lo largo de los proyectos desarrollados. Esta forma nace, en general, de personas específicas que convocan a las demás, como es el caso de Tormentaria, Implicancia y Cómo se recuerda un crimen. Consideran que esta manera trae consigo cierta verticalidad para evitar el caos, también una libertad donde cada departamento de creación trabaja simultáneamente en su área.

Por otra parte, hay agrupaciones con roles abiertos que se caracterizan más bien por una búsqueda entre todxs, coexisten diferentes voces que se articulan en su creación escénica, en la que se van conformando según los deseos específicos de cada unx y del proyecto. Aquí tenemos a Fauna Descalza, Alas de Lagartija y Anomalía.

Con respecto al nivel de compromiso de cada integrante dentro de las agrupaciones, varía si es de tipo igualitario, en el cual el proyecto es prioritario para todxs (Alas de Lagartija, Tormentaria, Cómo se recuerda un crimen, Anomalía) o equitativo, en el que cada integrante aporta lo que puede desde su realidad particular (Fauna Descalza, Implicancia).

Su forma de financiamiento es principalmente la autogestión, entendida como las mil maneras que tienen de poder conseguir recursos por sus propios medios sin tener que recurrir a su bolsillo o a un financiamiento estatal para poder sobrevivir. Es una forma de producción precarizada e inestable, a la que muchas agrupaciones han sido orilladas por la gran demanda de apoyos que las convocatorias ofrecen, la falta de educación financiera y de gestión de recursos. Esto ha significado una reivindicación del “porque quiero” a, más bien, un “porque queremos” (Fauna Descalza), que lo que no tienen, lo inventan (Alas de Lagartija), que pueden decidir qué quieren perpetuar y qué quieren cambiar (Implicancia). La autogestión, sin duda, marca una característica importante del teatro de la actualidad. Ha tomado mucha fuerza en los últimos diez años, junto a la gestación de agrupaciones. La manera de producir determina la búsqueda escénica, al no tener que rendir cuentas a un tercero, la libertad creativa y de búsqueda puede ser mayor y las características internas del grupo dejan como responsable sólo al grupo mismo, pero lo limitan demasiado en cuanto a recursos monetarios y materiales.

La única excepción es Cómo se recuerda un crimen, que utiliza exclusivamente fondos concursables para desarrollar sus creaciones y aun así de cinco postulaciones obtienen una.

A pesar de las diferentes formas de organización, todas las agrupaciones declaran buscar en el trabajo la horizontalidad, rompiendo las lógicas verticales de las antiguas compañías de teatro y generando un espacio donde todas las opiniones son tomadas en cuenta. Consideran que esta horizontalidad se da a través de la escucha y el diálogo.

Estos dos últimos conceptos nos llevaron a preguntarles por sus *utopías teatrales*. Varias inician por el deseo de construir un espacio seguro entre ellxs, generar un lugar en el mundo que tenga las características idóneas que necesitan para sus creaciones (Fauna Descalza), “un refugio creativo, una trinchera de lucha en la cual poder hacer teatro una vez salidos de la escuela” (Implicancia). Algunas respondieron que su *utopía teatral* tiene que ver con el acceso garantizado y derecho a la cultura y que para esta sociedad neoliberal el teatro fuera una necesidad psíquica, vital (Cómo se recuerda un crimen), sin condescendencia hacia el público, creando experiencias sin tener que cumplir expectativas específicas (Fauna Descalza). La propuesta de Cómo se recuerda un crimen es plantear preguntas para generar una utopía en conjunto, entre agrupaciones y espectadores. Implicancia propone un vaivén crítico, “uno hace teatro para cambiar a la sociedad, pero, antes, tenemos que cambiar hacia adentro”.

Sin embargo, vivimos en una cultura de violencia y reconocemos, a nuestro pesar, que está presente entre nosotrxs aunque busquemos desmantelarla. Pues sí, ha habido situaciones de violencia en la historia de todas las agrupaciones, dadas sobre todo por la manera de relacionarse y comunicarse. Confirman lo que Isabel Aguilar comenta, mencionado al inicio de este artículo: es un poco inevitable porque “hay mucha violencia que se normaliza y no es fácil afrontarla, sobre todo porque el trabajo viene de un lugar muy personal” (Alas de Lagartija). Son hechos que marcan un antes y un después en sus formas de relacionarse, y sólo el paso del tiempo le da claridad a una situación, y fuerza para atreverse a dialogar las conductas violentas que pueden aparecer y si persisten, ser tajantes y dividir caminos. (Tormentaria).

En los procesos de producción, tanto en México como en Chile, también el teatro es parte de la cultura de violencia, “¿qué se puede esperar si entre nosotros mismos competimos?”, dice Implicancia, refiriéndose al sistema de concurso que instauran las convocatorias para subsidios y apoyos para la creación escénica. Es necesaria una sanación de este tipo de relación, que, al no ser subsanada, al seguir relacionándonos como “candidatos de sobrevivencia” (Implicancia), no dejaremos de replicarlas.

¹² *Ibíd.*

¹³ Tormentaria Producciones: Entrevista personal. 1 de septiembre 2023.

¹⁴ *Ibíd.*

Ante estos errores y formas violentas de relación-comunicación las agrupaciones han aprendido a agudizar más su escucha y su capacidad de diálogo para abordar sus procesos creativos y –directa o indirectamente– *desmantelan violencias*. La importancia de comunicarle a tu equipo de trabajo cómo te sientes, sean amistades o no, es una idea que estuvo presente en todas las conversaciones con las agrupaciones. Por ejemplo, para los miembros de Implicancia es tan importante el momento en el que ensayan, como en el que generan lazos y fortalecen las relaciones interpersonales, lo que permite que, si sucede alguna situación incómoda, se atreven a hablar, a pronunciar las cosas con la persona o con el grupo. Anomalía nos comparte que “al principio [su comunicación] era super cortada y entorpecía el trabajo”, por lo mismo han generado sesiones para definir acuerdos sobre la escucha y el diálogo y que, como grupo, le dan un lugar y un tiempo de calidad a esos espacios. Sobre la misma línea, Tormentaria nos señala la importancia de la honestidad entre ellas, de hablar desde la ternura y unirse ante un acto de *violencia* que suceda de forma interna o externa. Fauna Descalza también nos comparte que han atravesado momentos en los que sus herramientas para comunicarse fueron insuficientes, por lo que tuvieron que inventar y generar las suyas propias, basadas en la sinceridad y el sentir. Declaran que, al formar parte de un colectivo, cada quien invierte su “capital humano ante la voracidad del planeta” por lo que se toma consciencia de la realidad de cada integrante a la hora de comunicarse y crear.

Una idea poderosa para ellxs es que se proyectan a futuro, por lo tanto, tienen que cuidarse en su presente, donde están en constante aprendizaje y desaprendizaje. Las responsabilidades personales no borronean esta delicadeza, sino al contrario, se encuentran en la escucha y toma relevancia decidir “cómo, cuándo, de qué manera comunicarnos” (Anomalía). Tienen un objetivo en común: sus proyectos escénicos, su colectivo, su teatro; ese horizonte, mencionan, “debería ser un estímulo para resolver nuestros conflictos” (Anomalía); no es para nada gratuita la enseñanza teatral que dice no trabajas sólo para ti, trabajas con y para un grupo.

El reconocimiento, la reformulación y resignificación de la *violencia* sucede en escena y en el proceso de la obra. Por un lado, la forma de trabajo de estas agrupaciones parte desde una ternura radical, concepto que plantea Tormentaria, pero que se adapta a las características propias de cada grupo. Este cuidado permite acceder a sus espacios vulnerables, que asumen y propician. La ternura no es abordada como condescendencia, sino como un lugar para abrirse y crear. Entendida en el sentido que lo hace el colectivo feminista La Pocha Nostra donde “la ternura radical es ser crítico y amoroso, al mismo tiempo / [...] es entender cómo utilizar la fuerza como una caricia”.¹⁵

¹⁵ Dani d'Emilia y Daniel B. Coleman: “Manifiesto vivo”, revista virtual *Hysteria*, 2015. Ver <https://hysteria.mx/ternura-radical-es-manifiesto-vivo-por-dani-demilia-y-daniel-bchavez/> (Consulta: 5/09/2023).

Por otro lado, en contraste a sus formas de trabajo, todos los colectivos coincidieron en que sus creaciones teatrales buscan, en primer lugar, incomodar a lxs espectadorxs. Cómo se recuerda un crimen dice “trabajamos el teatro en lo público para romper los parámetros del público”. Tormentaria, por ejemplo, busca con sus trabajos provocar hasta encontrar el límite de la confrontación, “esto va a ser incómodo, o gusta o no gusta. No te puedes quedar neutral”. En el mismo sentido, Fauna Descalza busca la “construcción de una narrativa propia a través de las problemáticas que nos atraviesan como generación”. Nos contaron que para ellxs los cambios surgen, en parte, de generar un sentimiento en la audiencia que lxs incomode y lxs invite a interrogarse; rascarles el cerebro en algún momento, como a ellxs les ha pasado con los referentes que visitan para estimularse y crear.

Pero los rescoldos se hacen presentes y, es por eso, que nos detenemos, junto con los colectivos, a reflexionar desde la autocrítica qué *neoviencias* estamos gestando o accionando y qué características tienen. Ponemos sobre la mesa de diálogo el término de *neoviencia* para abrir la



posibilidad de que algo nuevo está naciendo por nuestro actuar, pero también dejamos alerta el panorama a alguna *violencia* antigua que siga presente. La pregunta necesaria aquí es, ¿estamos generando nuevas violencias o sólo son las viejas y rancias violencias persistiendo, tal vez, de una manera más *aesthetic*,¹⁶ asumida por los ojos digitalizados? O, quizás, ¿suceden ambos fenómenos?

A continuación, nombramos ocho *neoviencias* identificadas a lo largo de las sesiones con cada agrupación: 1. obsesión por la producción; 2. esfuerzos no visibilizados; 3. artistas concursantes;¹⁷ 4. síndrome del impostor; 5. tolerancia cero; 6. trastorno de ansiedad social; 7. hipersensibles e hiperreactivos ante las violencias que ejercen otras generaciones (más grandes sobre todo); 8. “Nueva moral rizomática” (Implicancia), que entendemos como la proliferación de nuevas normas y costumbres igual de dicotómicas que devienen de las posturas políticas y sociales de la actualidad.

De ellas podemos leer que ocurren ambos fenómenos: seguimos replicando violencias de antaño y aparecen otras que podríamos considerar en nuestro término de *neoviencias*, dado que nacen de fenómenos sociales íntimamente vinculados con la virtualidad o el desarrollo de las personas en los dos mundos: el real y el digital.

Las primeras tres que se mencionan, violencias en relación con la precarización del trabajo artístico, son antiguas, ya las personas mayores a nosotrxs luchaban contra ellas; y a pesar de sus esfuerzos por nombrarlas e intentar generar acciones para contrarrestar sus efectos, siguen normalizadas y perpetuándose en algún sentido. Tan es así, que los mismos colectivos, unidos para no fomentar

¹⁶ Concepto adquirido en las redes sociales por la generación *millennials*, con el cual expresan una manera “estética” de ver y mostrar. Sobre todo modos o maneras del pasado que se traen, con otra presentación, al presente. Ver Sonia Meneses: “¿Qué es Aesthetic? El término que popularizó TikTok” <https://www.sdnoticias.com/estilo-de-vida/que-es-aesthetic-el-termino-que-popularizo-tiktok/> (Consulta: 26/09/2023)

¹⁷ El músico y compositor Jorge Martínez habla sobre las consecuencias de ser artistas concursantes. Ver: Entrevista LTPT | Jorge Martínez, 2023. <https://www.youtube.com/watch?si=950D-TaSmx-SUGlg&v=JnYYE9i2kwA&feature=youtu.be> (Consulta: 30/09/2023)

lo que se respira fuera de su círculo, no consiguen un *desmantelamiento* de estas, porque viven sus condiciones y consecuencias, sin realizar un cambio de fondo. Como mencionamos en la segunda parte, la idea del “artista concursante” ya existía desde antes del auge de la era digital, con las instituciones auspiciando proyectos nacionales, pero con la apertura de las fronteras virtuales, la posibilidad de concursar en el mundo aumentó y la competencia por los recursos se hizo global, con la promesa mañosa de poder ser “artistas del mundo”.

Las cinco *neoviencias* restantes las consideramos como novicias ya que guardan estrecha relación con el mundo digital que nuestros dedos nutren y alimentan al escroleo. Quizás los trastornos de ansiedad social, tolerancia cero o síndrome del impostor existían desde mucho antes, pero no habían sido nombrados con la fuerza que esta generación lo ha hecho y ha sido a través de redes sociales que se han masificado. Estaban invisibilizadas, normalizadas y es con *lxs millennials* que surge su pronunciamiento. A partir de la inquietud con la que iniciamos este escrito, y de nuestro temor a pisarnos la cola, podríamos decir que aquí es donde corremos el mayor riesgo, porque al desear con tanta urgencia una erradicación de la *violencia* que vivimos en nuestros países, gestamos una nueva moral que se caracteriza por la cero tolerancia, la hipersensibilidad, hiperreactividad y quizás más encasillamientos, dependiendo de la ideología que compartan.

Hay quienes negaron la existencia de *neoviencias*. En nuestra charla con Anomalía nos compartieron el pensamiento de que la violencia era transversal para todos y, como la energía, que no se crea, ni se destruye, sólo se transforma, la *violencia* seguirá entre la humanidad, aunque le inventemos más categorías para estudiarla.

PAZ: ¿PRIVILEGIO O UTOPIA?

Al inicio de este artículo nos preguntamos: ¿qué estructuras de violencia son desintegradas y cuáles podríamos estar generando?

No cabe duda, la cultura de violencia como estructura relacional se va desmantelando de a poco, las evidencias están tanto en las agrupaciones emergentes como en los intentos de nuevas políticas culturales en nuestros países. A pesar de lo que declara Anomalía, creemos que se puede renunciar a vivir con violencia, podemos trabajar para extirparla de nuestras comunidades, de nuestros grupos de trabajo, pero no podemos huir del conflicto, del desacuerdo, del encuentro con la otredad que nos demandará atender ese cruce de fuerzas con mayor sensibilidad, empatía e inteligencia. Más de dos mil años nos demuestran nuestra necesidad por vivir con el lenguaje de la violencia. Un quiebre en el tiempo es necesario.

Hemos gritado reclamos a nuestro pasado por el estado de las cosas que heredamos, les hemos escupido a la cara y en sus nombres, pero, después de eso, llegamos al punto en el que tenemos que hacernos responsables de ese reclamo en nuestro accionar, porque pasaremos la estafeta.¹⁸ Somos, “una generación de transición” (Alas de Lagartija), puente hacia el devenir de nuestras manifestaciones físicas y digitales. Estamos de acuerdo en que: “No se trata sólo de pensar el mal como la gravedad que ejerce el pasado sobre el presente, sino también de preguntarse cómo fue posible seguir viviendo después de lo tremendo”.¹⁹ Y después de eso, ¿cómo defenderemos, desde nuestra vereda, la vida de nuestras comunidades y sus derechos para que la violencia deje de aquejarnos y nos permita encaminarnos a un estado de paz, donde todas las vidas que quieran vivir sucedan sin impedimento y en plenitud de ellas mismas? Las agrupaciones se conciben como un árbol que intenta sostenerse en medio de una tormenta y se preguntan, “¿es necesario ir más allá del teatro para luchar contra la violencia que, de todas maneras, es más grande que una temporada, que una obra?” (Tormentaria).

¹⁸ Como lo hacen los atletas en una competencia de relevos.

¹⁹ Sergio Rojas: Ob. cit., p. 24.

Estos colectivos usan la violencia resignificándola en escena, ya que, como esta es normalizada en nuestro cotidiano y dentro de nuestras comunidades, ponerla en nuestros modos de representación, en el lugar de lo excepcional para mirarlo como algo no-habitual, tal vez, aporte a mirar en el cotidiano lo que no vemos de ella, verla de otra forma o –simplemente– seguir indagando en la calidad humana terrible de la que también somos capaces.

“La paz es un privilegio y para llegar a ella aún hay mucho camino que recorrer”, nos dicen las creadoras de Tormentaria, y para Anomalía “la paz es la utopía”. Nosotrxs pensamos que si es privilegio, habría que bajarlo para compartirlo y hacerlo derecho, y si es utopía, seguir caminando para cambiar el entorno a uno cada vez menos hostil, mientras intentamos llegar a ella. No para conformarnos y hacer teatro como seres desprovistos de carácter, sino para integrarnos como comunidades con los valores muy bien planteados, con los límites claros, defendiendo sus derechos y siendo críticxs de nuestro propio hacer.

Es la proyección y permanencia en el tiempo de un proyecto común, que impulsa, no a negar el conflicto, sino a solucionarlo para crear y habitar el mundo en paz. Si la ausencia de guerra no significa necesariamente paz, entonces la paz no impide la presencia de conflictos. El mismo teatro es encuentro de fuerzas que se oponen, convivio de paradojas irresolubles o de monstruos que definden sus verdades en escena.

Ahora, no nos equivoquemos, hay luchas que necesitan de la potencia de la marcha, de la presencia del grito, de la desesperación de la fuerza y la rabia para que sean atendidas, porque, como afirma Freire, “...tengo derecho de sentir rabia, de manifestarla, de tenerla como motivación

para mi pelea tal como tengo el derecho de amar, de expresar mi amor por el mundo...”²⁰

Y es con esa necesidad urgente de cambiar nuestra realidad, de mantener nuestra apertura a la otredad, a la opinión contraria, al desacuerdo, que la atendemos con escucha y diálogo.

El teatro ha brindado la fuerza para generar preguntas, poner en crisis las verdades dadas, mirarnos como humanidad en espejos sensibles y, a la marcha de nuestro hacer, encontrar un mundo donde convivan todos los mundos. El tiempo dirá. No nos queda más que seguir caminando, gestando y haciendo teatro, renunciando a algunas verdades y tener la fuerza para imaginar y defender otras. “Hasta que la dignidad se haga costumbre”.²¹ ✎

²⁰ Paulo Freire: *Pedagogía del oprimido*, ob. cit., p. 72. Ver también del mismo autor; *Pedagogía de la autonomía. Saberes necesarios para la práctica educativa*, Trad. Guillermo Palacios, Siglo XXI editores, Ciudad de México, 2012, p.72. Y Augusto Boal: *Teatro del Oprimido 1*, Trad. Graciela Schmilchuk, Nueva imagen, Ciudad de México, 1989.

²¹ Como se escuchó gritar el 25 de octubre en Santiago de Chile y todas sus regiones: <https://www.youtube.com/watch?v=v3fMwEGt-NYg>; un grito que une a toda la América Latina: <https://www.sandiegouniontribune.com/en-espanol/cultura/articulo/2022-08-19/hasta-que-la-dignidad-se-haga-costumbre-el-mantra-que-une-a-latinoamerica>.



“Todo comienza con un punto, lo siguiente es transformar”.

Lo primero en lo que pensé cuando vi la publicación en *facebook* de la Residencia Artística Pakarina, fue en la oportunidad de participar, en un trabajo inmersivo, con uno de los grupos de teatro más representativos del Ecuador: Contraelviento Teatro que, a lo largo de treintidós años ha construido una metodología de trabajo propia, a partir del estudio riguroso del oficio del actor. La residencia puso en consideración, de manera teórica y práctica, la propuesta del Comportamiento Barroco del Actor y la Escena, al tiempo que se nutrió de las culturas, las prácticas, los discursos y saberes de aquellos que asistimos a ella. A través de un proceso curatorial, se realizó la selección de los participantes de esta décima versión, y yo estaba ahí.

» María Elizabeth Sánchez

X Residencia Artística con

Es la primera vez que tengo la oportunidad de participar de una residencia artística, y se me ha invitado a escribir sobre esta experiencia. ¿Y qué es una residencia artística? Justamente una experiencia que te permite, como artista, hacer un proceso inmersivo en torno a un problema de estudio específico, en un ambiente diferente al que tradicionalmente nos encontramos y con personas diferentes. La palabra *experiencia* me resuena de manera muy particular porque, me pregunto: ¿qué es lo que realmente ha hecho que esta residencia se haya constituido en una experiencia? Parafraseando a Larrosa,¹ una experiencia es aquello que necesita ser contado o narrado, porque eso que *me* ha pasado ha dejado una huella, porque *he* transitado entre aquello que desconozco y un mundo se ha abierto a *mí* de manera sensible, y eso que *he* vivenciado ha generado un efecto en *mí*, en lo que pienso, en lo que siento, *en lo que soy*, transformándome.

¹ Jorge Larrosa: “Experiencia (y alteridad) en educación”, 2009. https://www.dgeip.edu.uy/documentos/2018/ifs/dapg/materiales/Jorge_Larrosa_Experiencia_y_alteridad.pdf



Contraelviento Teatro “Pakarina” Comportamiento Barroco del Actor y la Escena

Desde esta perspectiva, este trabajo inmersivo, con una visión técnica, estética y pedagógica, nos arropó durante doce días, del 11 al 22 de julio de 2023, durante más de ocho horas diarias de trabajo constante y riguroso, con personas de diferentes partes de Iberoamérica: Bolivia, Cuba, Argentina, Guatemala y Colombia. Se convirtió en una experiencia que ha dejado una huella en mí y en todos los que hicieron parte de ella. Las personas que compartimos el espacio escénico y el cotidiano, Juan David Medrano, Andrés Ríos, Juan Patricio Ponce, Marcelo Solares, Estefanía Gil, Eylon de León y Mariana Bedrow –no puedo dejar de mencionarlos a cada uno– nos convertimos, por un tiempo, en una tribu que asumió, con extrañeza y dificultad, pero también con escucha y honestidad, la propuesta técnica de este grupo.

Al pie del imponente volcán Cotopaxi, en la Merced del Valle de los Chillos, a cuarenta minutos de Quito, está el espacio de trabajo de Contraelviento Teatro. Allí tuvimos –como lo dirían los de Contraelviento– nuestro pequeño espacio de libertad y rebeldía; a 2.680 metros de altura sentí que tocaba el cielo con las manos.

La pulsión que movilizó mi participación tenía que ver, precisamente, con la oportunidad de compartir una experiencia, acompañada de otras personas que se estaban haciendo preguntas por el oficio del actor. A todo artista lo movilizan preguntas: la mía tenía que ver con el cuerpo y las maneras particulares en las que este se comporta en situaciones de presentación y/o representación, a propósito de las formas extendidas en las que el teatro, actualmente, se manifiesta; en este sentido, la propuesta de Contraelviento me parecía un espacio importante para indagar y reconocer un nuevo sentido del cuerpo, en una poética nueva para mí.

INICIO: LO BARROCO

Esta propuesta técnica, estética y pedagógica viene desarrollándose desde hace más de treinta años. El objetivo del grupo siempre ha sido caminar sobre sus propios pasos,

es decir, poder *construir su propia huella*, y esto sólo ha sido posible a partir de transitar por las huellas que la tradición del teatro les ha develado a través de los encuentros con los diferentes maestros como Antunes Filho, Santiago García, Eugenio Barba, entre otros.

Pero, ¿qué es el comportamiento barroco? Era la pregunta que nos hacíamos, aun teniendo en la convocatoria algunas pistas sobre ello, y siendo la posible respuesta lo que nos había impulsado a participar de la residencia. La conferencia magistral fue lo primero a lo que nos convocaron: impartida por Patricio Vallejo Aristizábal,² fundador y director de Contraelviento, nos daría las luces o las orientaciones para comprender la propuesta del comportamiento barroco del actor en la escena. Patricio parte de la concepción que tiene sobre el teatro, y del actor, como aquel que lo sostiene; su oficio, su arte, está mediado por el esfuerzo y el rigor, que lo llevan a crear algo honesto, pues para él, el actor es un guardián de lo humano.

La perspectiva de lo barroco, en esta propuesta, tiene sus cimientos en los planteamientos que hace Bolívar Echeverría sobre la conquista y colonización de América, por parte de Europa, en el siglo XVIII, tiempo en se da el clímax del período barroco en el viejo continente. Para Echeverría,³ la modernidad en Europa se sostiene en la idea de progreso y superación, produciendo así un *Ethos*, un modo de ser en permanente crisis y tensión, que se refleja en los comportamientos cotidianos.

“La realidad capitalista es un hecho histórico inevitable, del que no es posible escapar y que, por tanto, debe ser integrado en la construcción espontánea del mundo de la vida; que debe ser convertido en una segunda naturaleza por el ethos que asegura la ‘armonía’ indispensable de la existencia cotidiana”.⁴

Varias son las concepciones de lo barroco: en su acepción peyorativa, según Echavarría, significa artificioso,

² Director, dramaturgo, pedagogo e investigador teatral con más de 40 años de trayectoria. Su propuesta artística, técnica y teórica ha sido reconocida a nivel internacional por su aporte renovador al teatro latinoamericano.

³ Bolívar Echeverría: *La modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, Ciudad de México, 2000.

⁴ *Ibid.*, p. 38.

superficial, extravagante, retorcido, exagerado, por otro lado, un arte transgresor de lo clásico.

La técnica barroca de conformación del material parte de un respeto incondicional del canon clásico o tradicional, entendiendo *canon* más como un “principio generador de formas” que como un simple conjunto de reglas. “... se desencanta por las insuficiencias del mismo frente a la nueva sustancia vital a la que debe formar, y apuesta a la posibilidad de que la retroacción de ésta sobre él sea la que restaure su vigencia; de que lo antiguo se reencuentre justamente en su contrario, en lo moderno”.⁵

El surgimiento de lo barroco trae consigo un principio, que es la *crisis* como elemento fundamental: genera una tensión, en el sentido de cambiar, pero mantiene los elementos tradicionales, una ambigüedad. Transformarse, pero conservar, construir algo nuevo, teniendo como base la tradición, un sentido particular de libertad.

En el mestizaje civilizatorio y cultural que devino en la América Latina, las sociedades nativas se resistieron a la idea de superar o anular los modos de ser originarios; se integraron en medio de una constante resistencia, logrando una coexistencia de culturas. En el modo de ser latinoamericano, planteado por Echeverría, las vertientes no se anulan, los mundos europeo, amerindio y africano persisten en un constante movimiento entre las tradiciones y las transformaciones o renovaciones, por eso es compleja la idea de generar una mirada homogénea de la identidad mestiza de la América Latina.

Por tanto, la propuesta de lo barroco en la escena supone un teatro cuyo comportamiento habita la tensión, que expone sus vertientes y sus profundas tradiciones sin disolverlas, integrándolas, poniéndolas en crisis. Un teatro complejo que devino en transcultural, mestizo sustancialmente, integrador de lo diverso. Pero, sobre todo, un teatro que se hace real en el cuerpo de actores y actrices, que es el portador de la vida que se expone.

Como afirma Vallejo Aristizábal.⁶

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ El lector puede abundar sobre el tema en: Patricio Vallejo Aristizábal: “30 años de teatro Contraelviento”, *Conjunto* n. 198, enero-marzo 2021, pp. 11-15. [N. de la R.]



Los elementos expuestos anteriormente llevaron a analizar cómo esas formas de comportamiento barroco eran o podían ser integradas al comportamiento del actor en el escenario. Para ello, el grupo se planteó la necesidad de explorar, a través del entrenamiento, los elementos que están íntimamente ligados a los elementos preexpresivos del actor, pero reconociendo, en ellos, los principios del comportamiento barroco: ambigüedad-tensión-transformación.

Los actores están constantemente en tensión en el escenario, la crisis es un estado permanente. ¿Cómo interrogar el cuerpo cotidiano del actor para ponerlo en crisis? El grupo tomó como referencia el arte barroco de la escuela

quiteña,⁷ las esculturas de la época, los santos y sus representaciones les proponían la idea de un cuerpo en constante tensión, con formas extrañas que concentran su expresión en los codos y las rodillas. A partir de esos referentes se preguntaron, ¿cómo tejer los principios prexpresivos de lo barroco en un solo ejercicio? Así es como aparece un *training* prexpresivo, cuyo punto de partida fue denominado *el despertar*.

En este punto de la conferencia-conversación, aparecieron los interrogantes prácticos, pues, si bien habíamos acudido a una contextualización teórica, filosófica y conceptual sobre el comportamiento barroco, apenas empezaríamos a comprenderlo en nuestro cuerpo. Así, el siguiente paso fue ir a la acción y empezar a pasar, buscar e indagar, en nuestro cuerpo toda esa información.

DESARROLLO: EL CUERPO BARROCO

Quisiera anotar que tuvimos una provocación antes de llegar a la Residencia, pues se nos pidió traer preparada una improvisación de cinco minutos que contuviera acciones, cantos, danzas, textos, objetos y vestuario, a partir de las palabras:

⁷ La Escuela Quiteña tiene su origen en la escuela de Artes y Oficios "San Juan Evangelista". Fundada en 1551 por los sacerdotes franciscanos Fray Jodoco Ricke y Fray Pedro Gocial, se transformaría, posteriormente, en el Colegio San Andrés que funciona hasta hoy. Allí se formaron los primeros artistas y artesanos de la época. Se destacó el aprendizaje de la pintura y escultura que fueron más adelante muy bien desarrollados, hasta alcanzar fama mundial. La Escuela Quiteña abarca el período de producción artística comprendido entre los siglos XVI y XIX, siendo el siglo XVIII considerado como el "Siglo de Oro", debido a la alta calidad de obras producidas, así como la aparición de talentosos artistas. "Las obras de esta escuela se caracterizan por tener una combinación y adaptación de rasgos europeos e indigenistas, donde se llegan a reflejar todos los estilos imperantes en cada época: renacentista y manierista. Esta escuela tuvo múltiples influencias, además de la española contó con influencias flamencas, moriscas e italianas, las cuales unido a la tradición indo-americana, le brindan una particularidad especial, ya que el resultado es mestizo". <https://elyex.com/escuela-quitena-arte-barroco-caracteristicas-y-obras/>



"Por aquellos que partieron
Por aquellos que se quedaron
Las ocas salvajes retornan".

Haiku de Natsume Soseki (1867-1916)

Esta primera provocación presuponía una manera particular de poner a consideración, con los demás, el mundo íntimo, evocativo e imaginativo de cada uno de los participantes, y el cómo esa apuesta particular iba a irse fundiendo con el trabajo técnico y creativo que desarrollaríamos en los días siguientes.

Las próximas jornadas fueron de mucho trabajo, exploración, investigación en nosotros mismos, hasta llevar los cuerpos al máximo de nuestras capacidades físicas y mentales, a partir del despertar; sería el momento de buscar en nuestro cuerpo *lo barroco*. Esto consiste en poner el cuerpo en estado creativo, a partir de habitar doce principios prexpresivos que se encuentran distribuidos en cuatro grandes categorías:

Presencia

- Cuerpo amplificado.
- Desplazamiento del cuerpo desde el centro.
- Equilibrios precarios, danza de oposiciones.
- Mirada.

Movimiento

- Amplitud.
- Ritmo.
- Energía.

Espacio

- Niveles.
- Esculturas (sostener).

Expresión

- Codos y rodillas.
- Coloraturas (dedos, cuello, muñecas, tobillos).
- Máscara facial.

El viaje hacia el interior de nuestro despertar estuvo guiado por la maestra Verónica Falconí,⁸ actriz de Contrael viento Teatro; ella fue la encargada de llevarnos por

⁸ Actriz y directora de la Escuela de Contrael viento, con 28 años de trayectoria teatral. Además de su trabajo creativo y pedagógico, ha desarrollado un intenso trabajo de producción y divulgación del teatro. Sus personajes le han merecido premios y reconocimientos en eventos teatrales. Es miembro de la Red Internacional de Mujeres Creadoras Magdalena Proyect desde 2011.

el camino del *training*, confrontándonos constantemente, a través de sus provocaciones, indicaciones y preguntas que nos hacían entender cómo la presencia, la expresión y el movimiento se tejen con el mundo íntimo del actor, y cómo el cuerpo se va moviendo en la medida de sus propias necesidades. En este sentido, el despertar se convirtió en un momento vivo, en el cual no había nada premeditado, algo que ponía en crisis mis preconceptos, me sacaba de mis lugares comunes y me ponía en tensión constante. ¿Cómo podría la crisis trasladarse al cuerpo?

El camino de lo barroco implica un comportamiento diferente, nuevo; poner cuerpo y mente en tensión, para modelar, ampliar y dilatar; es como andar sobre arenas movedizas y exponer las contradicciones que te habitan en cada respiración, en cada impulso, que ponen en crisis el cuerpo y sus posibilidades rítmicas, sonoras, un cuerpo abierto. Una frase de Kandinsky resonó en mí: el cuerpo, como ese punto puesto en el espacio, listo para escribir o dibujar en él. Ese gran punto, que luego se transformaba en una infinidad de posibilidades, confiando siempre en nuestra sensibilidad, en nuestra intuición y dejándonos sorprender a cada paso, cambiando de direcciones

y escapando a nuestras certezas físicas y vocales. Un cuerpo barroco es un cuerpo que no es previsible, que no es reconocible en primera instancia, pues se hace extraño frente a los cánones estéticos preestablecidos; en cierta medida genera, a mi juicio, una determinada estilización del cuerpo.

Con el transcurso del tiempo y de afianzar el despertar, íbamos asimilando nuevas consignas para el trabajo y la creación. A partir de las exploraciones hechas con los doce principios preexpresivos, debíamos integrar cada vez consignas nuevas, pero no era una integración sin ningún tipo de valor, por el contrario, el propósito explícito era el de perturbar aquello que se iba fijando, pervertirlo para transformarlo en algo nuevo:

- Seleccionar 3 acciones (en lo abstracto).
- Seleccionar 3 acciones (en lo imaginario).
- Seleccionar 3 acciones (en lo concreto).
- Seleccionar 3 esculturas (barroco).

Teniendo como base estas secuencias de acciones se iban integrando, progresivamente, nuevas consignas, que permitían la creación de frases, indicaciones tales como *aplaudir en determinado momento*, una carcajada, un texto,

una canción, un desplazamiento particular; integrar un objeto, integrar una prenda de vestuario, etc., movilizaban aquello que se iba creando, hasta llegar a una partitura que, constantemente, se transformaba y estaba siempre dispuesta para ser intervenida por un otro.

De manera alterna al trabajo del despertar y la aplicación de los principios preexpresivos, tuvimos la oportunidad de ampliar esta propuesta con la actriz María Belén Bonilla,⁹ quien compartió con nosotros su trabajo sobre *la voz desde de lo barroco*.¹⁰ Con ella pudimos desarrollar diferentes ejercicios que integraban el ritmo, el canto y el movimiento, desde la premisa de “darle a la voz un cuerpo y un cuerpo a la voz”, nos enfrentamos a la dificultad que implica cantar cuando lo hacemos desde una perspectiva clásica, tal como se entiende el canto canónico, y no como

⁹ Actriz y música académica. Se integró al grupo Contraelviento desde muy joven y ha gestado un proceso muy personal sobre el trabajo vocal y corporal desde la perspectiva de lo barroco.

¹⁰ Ver María Belén Bonilla: “El crujir de la zarza ardiente en el desierto. Reflexiones sobre la exploración del campo sonoro para la escena”, *Conjunto* n. 199, abril-junio 2021, pp. 50-52. [N. de la R.]

la posibilidad de expresar una acción tan natural, que está implícita en nosotros y en cada cultura, de manera tácita. Las canciones o textos, que cada uno aportaba, durante el laboratorio, fueron materiales que estuvieron en constante tensión, para traspasar la frontera que suele generarse entre la voz y el canto.

Finalmente, con todos los materiales que surgieron de los laboratorios creativos orientados por Verónica, y otras veces por Patricio, se construyó una partitura personal que involucraba las acciones físicas y las acciones vocales. Este tejido dramático actoral acudía a la intuición, en un inicio a la abstracción, imágenes o acciones que provenían de los impulsos, de lo primero que surgía; no obstante, con el tiempo se transformaron y permitieron a los actores construir una trama, con un sentido estético y poético.

FINAL: LA DRAMATURGIA DE LA ESCENA

Hasta aquí habíamos recorrido un camino muy intenso, de confrontaciones con nuestras propias resistencias, de interrogarnos sobre *las estéticas* en las que estábamos acostumbrados a transitar, y permitir que surgiera y se expresara, en nuestro cuerpo, una nueva. *El despertar* también sufría transformaciones, no era el mismo del comienzo: contenía nuevas tramas de sentido, muy íntimos, que hacían que la ansiedad por el resultado se fuera disipando. Me hacía comprender que los principios, por los cuales estábamos atravesando, eran principios que se sostienen en la base del actor, independientemente de su destino final; de allí que se puedan desprender diversas estéticas, sin que necesariamente sean barrocas.

Como era de esperarse, nos invitaron a compartir la improvisación que cada uno había preparado, a partir de la provocadora frase; sin embargo, esa propuesta había sufrido a su vez una transformación pues, claramente, estaba atravesada por todo lo que hasta el momento habíamos reconocido, y requería ser reelaborado. Las propuestas de cada participante ampliaron las posibilidades de sentido que en un inicio había considerado, y las maneras en las que cada recurso utilizado aparecía, potenciaban los impulsos primarios con los que había surgido.

Los últimos días de la Residencia estuvieron enfocados en afinar, con precisión, la dramaturgia que cada uno



María Elizabeth Sánchez

X Residencia Artística con Contraelviento Teatro “Pakarina”. Comportamiento Barroco del Actor y la Escena

había construido, para ser tejida con las de los demás. En este momento del trabajo apareció la figura del director, Patricio Vallejo Aristizábal, quien, estimulado por nuestras partituras físicas y vocales, y lo concretado a partir de la improvisación que cada uno había traído, empezaba a tejer. La incipiente dramaturgia se sustentaba en un principio elemental, que todo colectivo requiere, y es la confianza mutua, la generosidad de cada uno en ese dar y recibir. Esta nueva provocación hacía que las partituras individuales, al cruzarse con las de otros, se transformarían otra vez, y aparecieran diversos sentidos. Nuevamente, el sentido de crisis-ambigüedad-transformación se puso en juego y, lo que podría ser la semilla de un posible espectáculo, empezó a aflorar.

Como resultado de todo este proceso surgió la muestra escénica final, que tuvo por nombre *Los campos asfódelos*, una propuesta que estuvo integrada por todos los que participamos en la Residencia, y el acompañamiento, siempre generoso, de las actrices del grupo Contraelviento, Verónica Falconí y María Belén Bonilla, así como la asesoría de la diseñadora de vestuario, Sara Constante, quien nos ayudó a complementar, de manera muy acertada, la propuesta visual del trabajo.

LA VIDA COMUNITARIA

Tuvimos la oportunidad de compartir alimentos y conversar con diferentes artistas del sector de La Merced, entre ellos, el pintor Henry Gualpa, discípulo del reconocido artista Gonzalo Endara,¹¹ quien nos recibió en su estudio y pudimos apreciar el estilo característico de la pintura de Endara; al danzante Álvaro Ushiña, quien realiza un trabajo artesanal de construcción de máscaras y vestuario de diablo cada año, en semana santa, una fecha muy importante para la comunidad, pues salen cientos de diablos a provocar a los feligreses, turistas y religiosos, en una especie de carnaval. Nos pusimos sus máscaras, salimos a la calle,

¹¹ Destacado pintor y escultor ecuatoriano de mediados del siglo XX. En su estilo se destaca la geografía ecuatoriana, brillantes colores, motivos surrealistas como la lluvia, las campanas y las esferas, una mezcla entre lo real y lo fantástico que le mereció el reconocimiento como realismo mágico. https://es.wikipedia.org/wiki/Gonzalo_Endara

en medio de la noche, a sentir, por unos breves instantes, su peso, su tradición. Este contacto con la comunidad potencia y da fuerza a nuestra presencia escénica: en nuestro interior habitan ellos, abriéndose paso en cada acción simbólica que nuestro cuerpo realiza en la escena.

También tuvimos la oportunidad de recorrer el Centro Histórico de Quito y sus hermosas calles, llenas de historias e imágenes barrocas; la Universidad Central, donde Contraelviento presentó la obra *La canción del sicomoro*, con dramaturgia y dirección de Patricio Vallejo Aristizábal, inspirada en un poema de Juan Monsalve y en personajes de Shakespeare, con la actuación de Verónica Falconí y María Belén Bonilla, obra que, de un modo profundamente poético, técnico y estético, abraza la tragedia de Shakespeare, *Otelo*, desde la perspectiva de Desdémona.

Otro espacio de intercambio pedagógico, que atesoró, fue la demostración *Cuando llueve en el páramo*,

de Verónica Falconí: develadora de la intimidad del oficio de una actriz, a través de desmenuzar la construcción de su personaje de La madre de *La Flor de la Chukirawa*, con la propuesta del comportamiento barroco. Aquí pude entender, cómo el entrenamiento riguroso y constante potencia la dramaturgia del actor. En palabras de Verónica: “Una actriz necesita un territorio para realizar su existencia”. Esa labor, casi que artesanal, en la que el entrenamiento se convierte en el territorio de la creación.

El compartir cotidiano durante la residencia nos permitió acercarnos a las historias de vida de cada uno de los participantes, y reconocer, no sólo aspectos artísticos, sino también políticos y económicos de sus respectivos lugares; en la hermandad, en el cotorreo constante del día a día, podíamos entender los materiales escénicos con los que cada artista “dramaturgiaba”

en el espacio de trabajo; podíamos oler el mar de Cuba, y entender la *maldita* circunstancia de tener el agua por todas partes; saborear la chichita de la señora chichera de Bolivia, danzar el Sanjuanero de Colombia; cantar “Cae el palo, la tierra tiembla aaaaaa” de Argentina, o decir que “Alzo en alto mi vuelo, como el ave que emigra” desde Guatemala.

Las noches de cantos y tambores frente al fuego, y el compartir con diferentes artistas del territorio, cruzaron nuestros caminos: nos volvimos tribu en la niebla espesa y, a través del llamado de la memoria viva de nuestros cuerpos, esta se fue disipando como un grito, hasta dejar ver el paisaje.¹² ❧

¹² Los interesados en acceder a la infografía de la Residencia pueden consultar: <https://n9.cl/d49rp>



» Vivian Martínez Tabares

La edición XXXII del Festival Mujeres en Escena por la Paz, que organiza la Corporación Colombiana de Teatro cada año contra viento y marea, y con Patricia Ariza y Carolina Ramírez al frente, una vez más marcó pauta al abrir un espacio singular que han ido fraguando con el tiempo, para favorecer la interrelación entre artistas, técnicas e investigadoras teatrales que participan con sus creaciones y activistas feministas, representantes de organizaciones y lideresas sociales, según el propósito explícito de visibilizar y debatir constructivamente cuestiones relacionadas con las mujeres en el contexto actual.

Fiel a su nombre y a sus objetivos expresos de contribuir a la paz de Colombia y el mundo, el Festival, celebrado entre el 4 y el 13 de agosto de 2023, proyectó múltiples

aproximaciones al tema. De un lado, a través de la programación artística, con 85 obras teatrales vistas en 95 funciones, a cargo de 82 grupos llegados de diversas regiones del país –Armenia, Barranquilla, Bogotá, Boyacá, Chía, Cundinamarca, Duitama, Santiago de Cali, Medellín, Oicatá, Rionegro, San Juan de Pasto, Sogamoso, Valledupar, Villa de Leyva y Villavicencio– y, cada vez más abierto al mundo, con colectivos visitantes de otros catorce países –Argentina, Brasil, Canadá, Chile, Cuba, Ecuador, España, los Estados Unidos, Italia, México, Perú, Portugal, la República Dominicana y Venezuela–; en total, más de quinientos artistas en acción. Y además, en fértil interlocución con la creación, por medio de intercambios reflexivos tan diversos que abarcan lo profesional, lo sociocultural y lo político, al reunir dramaturgas a debatir acerca de la memoria y organizar un recital de poetas; al analizar el ejercicio de la política teatral desde los núcleos grupales, con un formidable panel sobre la creación colectiva hoy, en el que intervinieron experimentadas actrices

del Teatro La Candelaria y otras directoras que la practican; un encuentro internacional sobre la incidencia del arte y la cultura en la paz de Colombia y el mundo; el diálogo entre teatristas de Venezuela y Colombia, en concordancia con la importancia de las relaciones culturales recién restablecidas, que involucran a dos naciones hermanas en la historia y en manifestaciones artísticas comunes, y que tomó en cuenta la necesidad de articular verdaderos y regulares intercambios, luego de etapas difíciles.

Dentro de esa perspectiva, se promovieron además otras maneras de pensar la escena con presentaciones de libros y revistas de teatro, y hubo un segmento pedagógico con talleres de diversas disciplinas. Y como colofón el Festival abrió sus salas a una amplia representación de mujeres activistas, lideresas sociales, profesionales de diversas disciplinas y funcionarias en ejercicio, para discutir los derechos de las mujeres, los avances y los desafíos en relación con el proceso de cambios que vive el país, la lucha contra

la violencia y todo tipo de discriminación, que fueron analizados a lo largo de toda una jornada en el XIII Encuentro Polifónico “Mujeres y Paz: los Saberes de la Paz”.

La conciencia del papel del teatro en la sociedad y el compromiso con la paz y la justicia de la fundadora y principal gestora del Festival, la directora, dramaturga, actriz y activista Patricia Ariza, ha consolidado a lo largo de los años esa cualidad transdisciplinaria del evento y su capacidad para erigirse, con madurez y horizontalidad ejemplares, en una tribuna de reconocimiento y reivindicaciones feministas y humanas en general. Organizado por un valioso equipo, en Mujeres en Escena por la Paz, el arte, la cultura y la política se alían en un proyecto emancipador, que se propone alcanzar la participación activa de mujeres de todo el país y que no excluye en modo alguno la presencia masculina, sobre la base de la defensa de principios similares de equidad.

Ese es su sello y lo que le acerca a amplios y diversos sectores del público.

Mujeres en Escena

UNA VEZ MÁS Y SIEMPRE RENOVADO



MUJERES SOBRE LA ESCENA: CONVIVIO EMANCIPADOR

Es imposible abarcar todo el teatro en cartelera por su simultaneidad, pero cada día pueden apreciarse varios espectáculos en las tardes y noches. Comparto notas y valoraciones de una parte de mi recorrido personal, siempre motivador.

Cedí mi lugar a nuevos espectadores para que disfrutaran un montaje ya conocido y ya emblemático del Teatro La Candelaria: *Camilo*, creado en el 2015 por Ariza con la divisa de que cada uno de los actores asume al personaje protagónico, alternativamente en función de la acción escénica, y en el ejercicio cabal del ideario de Camilo Torres, desde su condición de sociólogo, sacerdote y guerrillero, asumida por la agrupación por encima de la discriminación religiosa para el oficio del sacerdocio por las mujeres, y con mayor alcance que el interés de recuento biográfico o simple homenaje, más enfocado hacia subrayar la vigencia y utilidad de su impronta en los tiempos actuales. La función fue apoyada por la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura de Colombia, como parte de las numerosas alianzas que desde el teatro se emprenden por y para la paz. Desde su estreno se han remplazado actores fallecidos como Francisco Pacho Martínez y Fernando Mendoza Piyó. El actual montaje rezuma mucha fuerza juvenil con actores nuevos.

Tampoco repetí por semejantes razones *Antígonas*, *tribunal de mujeres* ni *Guadalupe años sin cuenta*, ambas de Tramaluna Teatro, pero hasta mí llegaron los ecos de su vitalidad a través del impacto en nuevos espectadores, que entendieron mejor las circunstancias políticas atravesadas por Colombia en las últimas décadas y disfrutaron del modo de traducirlas a la poesía de la escena.

Como país invitado, la República Bolivariana de Venezuela tuvo sólida presencia con dos espectáculos: Uno, la pieza de danza teatro *Frutos extraños*, a cargo de Amaká Colectiva. Con dramaturgia de Indira Carpio Olivo y Oriana Orozco, y bajo la dirección de Marcela Lunar, ocho cuadros ponen al desnudo la violencia que se ejerce contra las mujeres en distintos contextos familiares y sociales, en diálogo con la poesía del cuerpo y la belleza plástica de las formas y el color. La crudeza de gestos y movimientos coexiste con un hermoso diseño de vestuario, con fluidas piezas en blanco, y el sentido minimalista concentra la acción en el intercambio entre las mujeres y con una mesa rectangular de madera que explotan al máximo y de la cual –encima, debajo o al lado–, extraen infinitos sentidos a sus composiciones y despiertan emociones duraderas.

La segunda obra venezolana fue *Turba*, con dramaturgia de Jericó Montilla en versión libre de la novela *Humus*, de Fabianne Kannon. La propia Jericó dirige a un equipo

de notables actrices negras: Maria Tellis, Randimar Guevara, Andrea Pedrón, Merlin Pirela, Katherinne León y Estefany Polo, y juntas representan pasajes del avatar de seis mujeres esclavas que deciden lanzarse al mar desde un barco negrero en busca de su libertad. Apresadas por otro barco y convertidas en esclavas sexuales, recrean momentos de violencia y horror, de nostalgia y fuerza; la partitura coral alterna con momentos individuales y se refuerza el valor de la memoria, para construir el imaginario de una herencia cultural y humana.

La argentina Melina Hernández presentó *Útero generacional*, dirigida por la peruana Ana Correa, actriz de Yuyachkani. De estirpe autorreferencial, el montaje repasa episodios de cuatro generaciones de mujeres de la familia de la intérprete, hasta la propia protagonista, y la participación de cada una en las luchas feministas de su país: desde los empeños por conquistar el voto femenino, la búsqueda de los desaparecidos de la dictadura militar, el derecho al divorcio y a la interrupción voluntaria del embarazo. Con escasos recursos –una valija con algunos objetos que luego cuelga de una tendedera– y a partir del protagonismo de su cuerpo, la actriz encarna a sus mujeres y sus respectivas experiencias, sin soslayar el lado íntimo y singular de cada una.

Una grata sorpresa fue conocer a la actriz y payasa Lily Curcio, del grupo Seres de Luz Teatro, de Campinas,

Brasil, y disfrutar de su entrañable *Pedazos de mí*, con dramaturgia suya y dirección de Ana Cristina Colla, miembro del grupo LUME. Luego de que la actriz nos recibiera moviéndose por la platea, sube al tablado para articular un proceso de transformación, en el cual la narrativa de su azarosa vida va hilando personajes diversos que nos llevan de la risa al llanto a través de diversas técnicas: manipulación de muñecos y objetos, mimo corporal y clown, siempre con un grado de verdad que revela el sólido sedimento técnico. Lily Curcio, de origen argentino y graduada de Antropología biológica, sufrió violencia doméstica al grado que fue despojada y alejada de sus pequeños hijos, lo que compensó viajando para fortalecerse como mujer a través del arte, y de un maestro al otro se convirtió en la artista madura que pudo recuperar a sus hijos veinte años después.¹

¹ En triste y súbito desenlace, la payasa, actriz, titiritera, directora, antropóloga etnopsiquiatra y co-fundadora del grupo Seres de Luz Teatro, falleció el 7 de noviembre de 2023, apenas llegada a Medellín para impartir un taller. Antes, en julio, se había presentado también con *Pedazos de mí* y *Spaghetti* en el XXVIII Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble, de El Carmen de Viboral, y en la Muestra Internacional de Teatro sin Fronteras, organizada por la Corporación Cultural Nuestra Gente, de Medellín. Ver los obituarios de Entreactos.



Carola Martínez Bandera dirigió al Teatro La Hora 25, de Medellín, en *Cassandra “voces desde las tablas... desde las butacas”*, a la vez que ella misma protagoniza esa lectura escénica del mito, creada a partir de la novela de Christa Wolf, de textos de *La Teogonía* de Hesiodo, *Las Troyanas*, de Eurípides, poemas de Walt Whitman y Andrea Cote y frases de Francisco de Roux. En el remontaje de la puesta creada en 2020 en pandemia, el personaje clásico les sirve a cuatro actrices para recorrer búsquedas personales junto con pérdidas, dolor, melancolía y tristeza, con la guerra como referente dual. Apelan a la paz y sueñan con ella desde un despliegue físico y danzario de alta intensidad dramática.

Otra aproximación al legado clásico marcó la presencia de la escena cubana con *Aquiles frente al espejo*, unipersonal de Dorian Díaz de Villegas, bajo la dirección de Roxana Pineda, ambos del Teatro La Rosa. Dos generaciones y dos miradas comprometidas con el rol del arte en su perspectiva crítica frente a la realidad se aúnan en este trabajo, que dialoga con la contemporaneidad y valora el papel de un joven guerrero en el quehacer de cada día frente al mundo. Heredero de las investigaciones derivadas de la antropología teatral, con pocos y hermosos elementos de la mejor estirpe artesanal y llevando su fisicalidad a tope, el actor construye una partitura sugerente y limpia que apunta a lo existencial y a lo social.

Chiara Vighetto, actriz portuguesa, rindió homenaje con su labor a un pasado marcante para ella. *Hasta pronto... historia de mujeres partisanas* canta al rol femenino en las luchas y en la rebeldía antifascista contra la ocupación Alemana en Italia. Sin vestuario teatral, la actriz emplea una silla y el contenido de un antiguo maletín de cuero, para evocar acciones de mujeres reales y distintas, unas fuertes, otras soñadoras, y todas resistentes contra la opresión, luego de recoger testimonios vivos. Entre otras, refiere a Paola Sibille, que a sus actuales 83 años le contó experiencias adolescentes. Así rinde un sencillo homenaje a heroínas olvidadas y pondera una memoria necesaria.

El Festival abrió un espacio artístico complementario al taller impartido por Gabriela Céspedes acerca de la técnica del lambe lambe. Firmado con el sello de su grupo, Gabriela Clavo y Canela la artista ofreció *Gato negro*, una experiencia individual para fisgonear durante 4 minutos y 12 segundos a través de un pequeño agujero en un ambiente íntimo y lleno de magia contenido dentro de una caja. Con la actriz, una decena de participantes al taller compartieron sus propias historias y construcciones de retablos durante toda una jornada.

El jardín de las delicias, con dramaturgia de Pilar Restrepo Mejía y dirección de Nasly Sánchez Suárez y Johan Philip Moreno, del Teatro La Máscara, de Cali, continúa

la línea de un grupo enfocado a tratar los conflictos femeninos y la dramaturgia con perspectiva de género desde hace décadas. *El jardín...* denuncia la violencia sexual de que son víctimas mujeres y niñas, lo que fue un método de imponer el terror dentro del conflicto armado, ejercido por todos los actores, legales e ilegales, según expone la agrupación. Momentos poéticos y musicales junto con otros de crudo realismo recrean las circunstancias cotidianas de taras sociales naturalizadas por la guerra, en las que las mujeres son las principales víctimas de los actos, tantos como de las consecuencias y culpas con las cuales quedan marcadas.

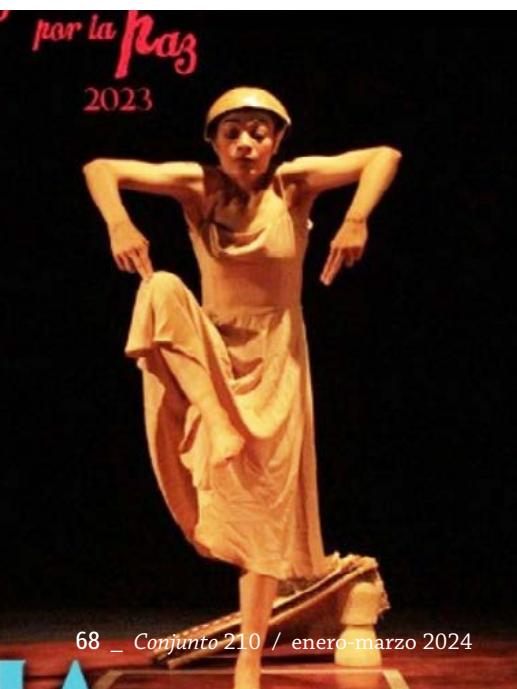
Desde un lenguaje más concentrado y en solitario, la actriz Carolina Rodríguez González, de Maderos Teatro, de Valledupar, acompañada por música en vivo, recrea en *Un canto para Sororia* una fábula de aventura juvenil, desobediencia, descubrimientos y sacrificio como tributo, con la joven indígena Oropéndola como protagonista. La trama de la pieza, con dramaturgia del barranquillero Leonardo Aldana de Hoyos y dirección de Deiler Arzuaga, es una suerte de parábola enaltecedora, que se emparenta dramáticamente con un acto real de brutal salvajismo, perpetrado en alguna vereda cercana al sitio donde radica el grupo de teatro. Como en un ritual sagrado, ancestral y a la vez cercano, durante 45 minutos la actriz presenta a la vez que narra en *off*, y su cuerpo

entrenado se mueve y se dilata en un mínimo espacio en restallante expresividad.

Tenía pendiente de algún festival anterior mi encuentro con *Salida al sol, camino a la paz*, la puesta con dramaturgia y dirección de Patricia Ariza que incorpora textos de William Ospina, Piedad Bonnett y Carlos Satizábal, con música de Nicolás Uribe ejecutada en vivo por un pequeño conjunto, y con un elenco numeroso y multidisciplinario –el lenguaje articula teatro con fragmentos de obras previas, danza, canto lírico y popular, audiovisuales y *mapping*, y suma al elenco profesional a actrices de dedicación no sistemática, víctimas y/o familiares de víctimas de la violencia–. Me impresionó ver la gran sala del Teatro Jorge Eliécer Gaitán llena a tope y el entusiasmo de un público popular que acudió en apoyo del discurso artístico construido a propuesta de la Comisión de la Verdad, en hermoso tributo a las miles de víctimas y soñando un futuro de esperanza.²

Quiero resaltar otros montajes realizados por directores. *Fascinación Mariana*, con dramaturgia y dirección del profesor e investigador Sandro Romero Rey, propone un experimento al recuperar la novela romántica *María*, de Jorge Isaac y vertebrarla con fragmentos de imágenes

² Puede verse íntegro en <https://www.comisiondelaverdad.co/salida-al-sol-camino-la-paz>



de la película extraviada *María* (1922), de los españoles Alfredo del Diestro y Máximo Calvo –proyectados en una pared lateral de la sala–, con la representación viva en un ambiente doméstico de cierta opulencia en penumbra. El juego con el “gótico tropical”, transforma el amor en delirio y puede llevar al crimen.

Críspulo Torres, al frente de un elenco de su grupo Tecal, en doble rol de autor y director, se enfocó hacia el pasado y las gestas independentistas para visibilizar acciones de algunas mujeres notables, ausentes sin embargo del relato oficial y de los libros de historia. Las actividades colaborativas y los riesgos corridos por Casilda Zafra, Simona Amaya, Estefanía Amaya y Juanita, heroínas anónimas de la gesta libertaria, componen los fragmentos de *Las invisibles*, un montaje que apela a sentimientos patrióticos.

Blanca Nieves. *El embrujo de la manzana*, escrito por Juan David Toro y Cristóbal Peláez y codirigido por el segundo con Diego Sánchez, es un hilarante musical con el cual Matacandelas desacraliza el cuento original infantil para satirizar con humor, de todas las gamas y hasta el negro, vicios como la avaricia, el maltrato infantil y la discriminación. Protagonizado por Tatiana Restrepo Castaño y Margarita Betancur, acompañadas por los actores y actrices-músicos del colectivo, la actualización del texto de los Hermanos Grimm fue juego y regocijo para espectadores de todas las edades.

MUJERES EN FORO: DIÁLOGOS EN CLAVE DE SORORIDAD

El XIII Encuentro Polifónico Mujeres y Paz: los Saberes de la Paz, celebrado en el Teatro La Candelaria Santiago García, el 12 de agosto, se trazó como objetivo “reflexionar sobre los compromisos, prioridades y retos que tenemos para movilizar desde los territorios las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales que queremos y necesitamos las mujeres”. Ese propósito se materializa desde una conciencia femenina del ejercicio del poder para superar siglos de inequidad, discriminación y violencia y desmontar el patriarcado, en articulación orgánica con los cambios políticos proyectados y esperados del Gobierno del Cambio.

Para ello, allí estuvieron representantes de las cinco escuelas de mujeres fundadas por la Corporación Colombiana de Teatro en su sede y en diferentes lugares del territorio nacional –Escuela de Bogotá, Escuela El Totumo Encantado, de Necoclí, Antioquia; Escuela Palma de Vino, de Galeras, Sucre; Escuela Estrellas de Betania, de Cali y Escuela de Creadoras Salamandra, de Cali–, para estimular la creatividad a través del arte y favorecer el liderazgo de las mujeres en todos las esferas de la vida social, y también acudieron mujeres defensoras de los Derechos Humanos y miembros de numerosas organizaciones femininas actuantes en Colombia; representantes de organismos estatales, organizaciones no gubernamentales y

organismos internacionales desde sus cargos como directivas o especialistas.

Luego de las palabras de bienvenida de la anfitriona, Rosiris Murillo, de Mujeres Espejo de Cartagena, creó con otras compañeras una hermosa mandala con pétalos de flores multicolores, al tiempo que convocó a participantes de las regiones a encender velas como conexión simbólica con la vida y a usar el poder de la palabra invocando valores preciados.

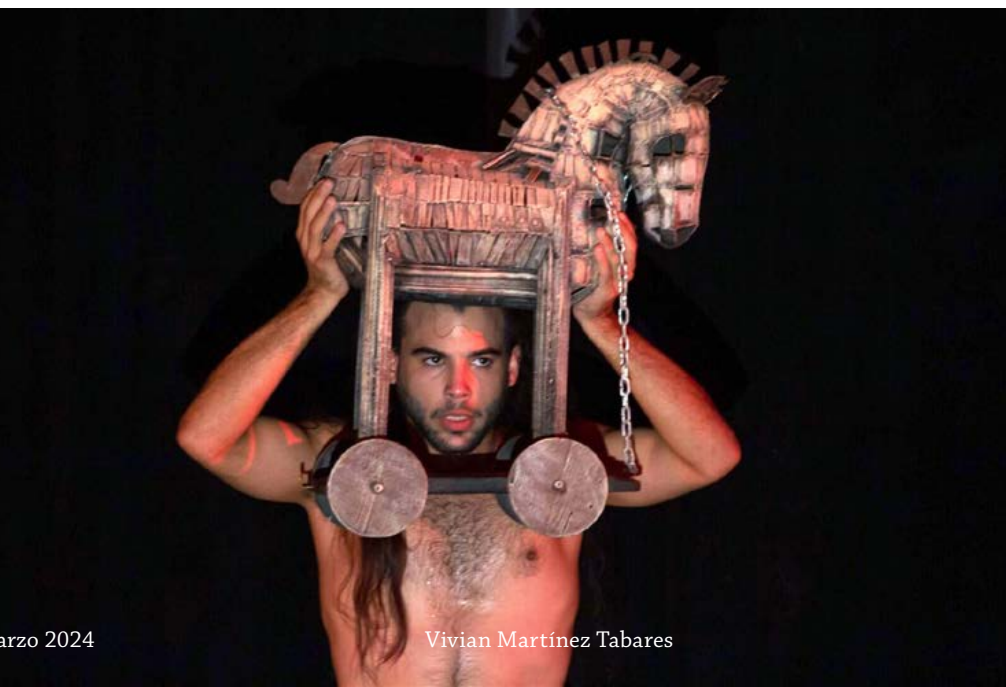
Cuatro paneles de integración multidisciplinaria dieron voz a unas cuarenta mujeres como ponentes o interlocutoras desde la platea. El detonante fueron preguntas acerca de qué y cómo ha cambiado la vida de las mujeres colombianas con el Gobierno del Cambio, cuáles han sido los retos que se ha propuesto y cómo ha sido la participación de las mujeres en alcanzarlos, así como si se han cumplido o no las expectativas planteadas en el Encuentro Polifónico de 2022. También se abordó el contexto global y la incidencia en y de los acuerdos internacionales, con la necesidad del ejercicio de una política exterior feminista; el comportamiento de la violencia sexual y estructural y cómo las guerras, la geopolítica y los conflictos nos atraviesan como mujeres; el daño al medio ambiente, la crisis climática y el alto riesgo que vive el planeta, debido al consumo indiscriminado de algunos materiales y la necesidad de una vida que no esté basada en los extractivismos,

entre otros temas. Se condenó el bloqueo del Gobierno de los Estados Unidos contra Cuba, y Patricia Ariza propuso crear una Red de Mujeres dentro de la Red de Intelectuales En Defensa de la Humanidad.

Entre uno y otro panel, a tono con el espíritu polifónico, casi un centenar de mujeres intervinieron en danzas y escenas de teatro, performances, bullerengues y canciones latinoamericanas, y las invitadas de Venezuela, Cuba y otros países saludaron al evento.

Conscientes del valor de la memoria y de difundir lo ocurrido más allá de las transmisiones en vivo, los organizadores del Festival Mujeres en Escena por la Paz editarán una memoria sobre lo ocurrido.

El debate de ideas que propone el teatro se hermanó al debate sobre infinitas dimensiones de la vida. Fue como una fiesta interminable y sin límites para su propagación.



Vivian Martínez Tabares



Una vez más y siempre renovado, Mujeres en Escena por la Paz

Del 14 al 26 de agosto de 2023 la dramaturga colombiana Carolina Vivas celebró la nueva edición del Encuentro Iberoamericano de Dramaturgia de Bogotá, un espacio cuya tradición comienza a fundarse con mayor fuerza en este país y cuyos ecos empiezan a sentirse por el mundo. Con más de una veintena de maestros internacionales, el Encuentro es no sólo un gran referente a nivel nacional sino que sus repercusiones cada vez son más grandes y sus ecos vuelan hasta otros países.

Tengo una historia, una gran historia, la estoy escribiendo, pero a menudo me quedo frente al escritorio pensando en cómo seguir. Todo está ahí, la llevo dentro de mí, la historia me persigue, pero no puedo continuar, no sé cómo hacerlo. Esta pequeña reflexión me acompaña desde hace casi una década y cada día la escucho con más frecuencia entre colegas y alumnos que intentan con esfuerzo decodificar recuerdos, ordenar ideas, reconstruir reflexiones en torno a su vida y la que los rodea, una tarea difícil, pero sin lugar a duda, oportuna hoy, ayer, hace diez años, hace cien o mil.

Por el mes de agosto de cada año, Bogotá se vuelve letras que nacen para ser dichas, por esos días, como

» Carlos Moisés Ballesteros P.


cada año, el proyecto pedagógico Punto Cadeneta Punto, organizado por el grupo de Umbral Teatro, desarrolla el encuentro iberoamericano de dramaturgia y autores de todo el país vienen para encontrarse y discutir en torno a la creación dramática, sus poéticas y sus metodologías de trabajo. Este evento que, cada edición, invita a los más reconocidos autores internacionales de la escena dramática mundial con el fin de abrir espacios de acceso libre para formar a las nuevas y no tan nuevas generaciones de escritores para la escena colombiana, se ha ido ganando un lugar no sólo en Colombia por su alto impacto, sino que su resonancia es cada vez cuenta con mayor reputación a nivel mundial. En palabras del dramaturgo argentino Mauricio Kartun, Punto Cadeneta Punto es “Único en el mundo, hasta donde conozco. Gestionado con amor. Y con asistencia de mucha dramaturgia joven, talentosa y activa. Nadie debería perderse”.

Colombia, cómo todo país latinoamericano, ha saltado históricamente sin el orden europeo con el que suelen marcarse las líneas de tiempo. Por procesos de carácter social, cultural, filosófico, político y desde luego literario, Latinoamérica ha ido adelantándose o retrasando etapas que, en otras orillas, parecían tener un orden causal que aquí pareciera no tener importancia; vamos a la modernidad, regresamos al Medioevo (¡vaya si nos pasa!) o nos ponemos a la vanguardia. Nuestro proceso ha estado siempre trazado por ese combate permanente entre ser y no ser occidental, entre el mestizaje y el arraigo ancestral y tradicional que nos quería ser despojado. Así mismo, hay que reconocer nuestras etapas con la escritura en el teatro, un vaivén que, cada tanto produce una efervescencia impetuosa como la que, en el inicio de este siglo, nos mantiene de nuevo conectados al escritorio, a la palabra y, en consecuencia, al texto.

Si debemos reconocer en este siglo un responsable de la proliferación de la escritura dramática en Colombia, hay un nombre que nadie podría dejar de mencionar; Carolina Vivas, dramaturga colombiana con más de cuarenta años de trabajo artístico y uno de los pilares más importantes de la formación en escritura para el teatro colombiano contemporáneo.

Punto Cadeneta Punto (PCP), su espacio de formación e investigación en dramaturgia, durante más de diez años lleva abriendo plataformas de encuentro para los protagonistas de una labor que antaño se considerara solitaria; la dramaturgia. “PCP, es sin duda uno de los encuentros más importantes de Latinoamérica” afirma Amaranta Osorio, una de las autoras invitadas a la edición 2023, de quien pudimos asistir no sólo a la lectura dramática de su texto *Carne* sino que también tuvimos la oportunidad de verla compartiendo sus poéticas de trabajo alrededor del objeto y la coralidad.

En este espacio, reconocidos maestros como el maestro español Jose Sanchis Sinisterra, el catalán Sergi Belbel, la chilena Soledad Lagos, entre muchos otros grandes



PUNTO
CADENETA
PUNTO,
BOGOTÁ
EN CLAVE
DE
DRAMATURGIA



autores, han circulado compartiendo metodologías de trabajo, textos inéditos y desde luego sus propios sueños y miedos sobre el proceso de creación. Con ello, este espacio ha permitido el surgimiento de una generación atrevida, pero cada vez más rica en su ejecución técnica del ejercicio de la dramaturgia (¡Vaya si nos hacía falta!). Autores de importante reconocimiento nacional como William Guevara Quiroz, María Adelaida Palacio, Jesús Eduardo Domínguez o Margarita Arboleda, han sido parte de los diferentes procesos de formación de este espacio que cada año viene a recordarnos lo esencial de la educación permanente y cómo consecuencia, han sido productores de una nueva dramaturgia que narra nuestros acontecimientos desde orillas mucho más complejas y sensibles. Autores que, con los años, han marcado una generación y una línea de identidad en nuestro teatro nacional, con vastos trabajos que prometen seguir removiendo las bases de una sociedad, a todas luces, adolescente (¡Celebrémoslo!) y que desde luego son producto de un “mestizaje”, por llamarlo de algún modo, de formas, métodos, procesos históricos y miradas, que se encuentran por dos o tres semanas, en la ciudad de Bogotá.

En el año 2023 se llevó a cabo una de las ediciones más especiales de los últimos tiempos de este proyecto, que contó con la participación de destacados maestros de la escena internacional, como el investigador español de la escena mundial, el maestro José Luis García Barrientos, el dramaturgo franco-uruguayo Sergio Blanco, el autor argentino Mauricio Kartun, uno de los pilares del teatro y la dramaturgia argentina, entre otros autores. El panel de maestros escritores que hacen parte de la vasta parrilla de eventos del encuentro va desde talleres con una asistencia que supera las doscientas personas, pasando por

lecturas dramáticas y conversatorios abiertos al público en general. Diego Aruamburo, escritor boliviano que acompañó esa edición, afirma que:

Cada esfuerzo que se hace por fortalecer la producción intelectual, artística, científica de una cultura, de un país, de una comunidad es fundamental. Mas aún en este tiempo en el que todo se está relativizando, pareciera que estamos entrando en un campo en el que los comentarios y las opiniones valen tanto como los hechos, entonces, los aprendizajes, el pensamiento y el rigor son fundamentales como respuesta. Y en este sentido, la tarea que Carolina con este encuentro es muy importante, porque sabemos de estas carencias, pero saberlo no es lo mismo que hacerse cargo de adelantar esta tarea titánica.

PCP lleva ya dieciséis ediciones locales y cinco iberoamericanas, su expansión ha sido posible gracias a la unión mancomunada de esfuerzos de toda clase, tanto públicos como privados, a la congregación de diferentes autores y autoras, que se suman para brindar una mano desde la gestión y la organización y que hoy por hoy construyen un espacio sólido de formación y encuentro con maestros de enorme relevancia para maestros en constante transformación.

La palabra maestro, reflexionaba hace algunos años, tiene y tendrá en muchas culturas un sentido tan sólido que aquellas que se permitan conservar algunas raíces

tradicionales podrán estar mejor preparadas para la revolución de los tiempos. Hoy que hemos aprendido a mirar la vida por las ventanas de nuestros ordenadores parece que esta pequeña premisa cobra mayor importancia. El mundo es otro, las catastróficas condiciones que nos han llevado, entre otras cosas, a vivir el encierro, a cerrar nuestros espacios sociales y de perder a diario amigos y familiares, nos invitan a pensar de nuevo el mundo que habitamos y para el que creamos. Crear incluso, ha tenido que modificar sus medios; necesitamos adaptarnos, pero también necesitamos aprender a retener nuestras raíces. Por ello, espacios como este encuentro iberoamericano de dramaturgia son importantes para reconocer a pesar de la distancia, a los grandes maestros. Resulta trascendental para no perder el faro de nuestro devenir, sabemos que muchas cosas ya no volverán a ser lo mismo, es deber del tiempo ir mudando de piel, y el nuestro, apropiarnos de aquello que no debe dejar de permanecer con nosotros.

Carolina Vivas, directora y fundadora de este espacio ha mantenido este espacio de formación al margen de la comunidad académica. Pese a que ha contado con maestros de universidades, también es cierto que su organización no

busca que se estructuren sus metodologías y conocimientos en rótulos académicos o de investigación científica, lo cual, desde una perspectiva tradicional, permite habitar las diferentes experiencias con una libertad metodológica y de discurso en constante apertura y flexibilidad a sus invitados nacionales e internacionales. Sus búsquedas han ido construyendo tradición en el país y han permitido la construcción de este espacio cuyas bases de formación recuperan lo artesanal mientras se permiten un dialogo permanente con las vanguardias contemporáneas y los discursos más actuales de la creación dramaturgica en el mundo. Aquí, no sólo se trata de asistir a una serie de talleres y lecturas, sino que se congrega a la dramaturgia desde diferentes latitudes, los autores cenar con muchos de sus estudiantes, estos les acompañan a conocer la ciudad, la compañía construye lazos más allá de la poética misma de la creación.

En la vieja Italia del Renacimiento, cuando el pintor requería de una educación concreta se iba a vivir y a trabajar con el maestro para recibirla. Sólo a través de esta invasión del pintor a la intimidad del maestro y a su hacer, era posible desarrollar no sólo las técnicas y los procedimientos sino un particular estilo de vida dedicado a la producción artística y/o artesanal. No se trata únicamente de cómo el herrero enseña a fundir el hierro, no es trabajar el hierro; es trabajar al hombre detrás de la herramienta.

Es cierto que los tiempos van cambiando, ese es su deber. Es cierto también que la evolución contribuye a la aparición de muchos fenómenos sociales que modifican el hacer y la conducta humana. Pero ante el vértigo de la vida, tener raíces es resistirse, no al cambio sino a la vida en superficie.

Cuando miro hacia atrás, aprecio que la formación en ese escenario ubicado en el Centro Comercial Los Ángeles, en pleno centro de Bogotá, me dio a mí y a muchos otros herramientas y valor para entender que contar el mundo es tarea de todos. Más de trescientos autores a lo largo y ancho de Colombia han fortalecido su quehacer a través de este programa, que desde su inicio se ha impartido de forma gratuita. En el mundo, con seguridad, hay cientos de proyectos que se resisten a desaparecer: Punto Cadeneta Punto es uno de ellos. Es puro teatro para aprender a narrar nuestro tiempo. 🎭



La guerra está tocando muchas puertas hace muchos años. Extrañamente las ciudades no sienten la guerra de poblaciones víctimas de bombardeos o de cilindros bombas o de atentados o de miedo en las calles (no el miedo de la delincuencia común, sino el miedo de la guerra). En nuestras ciudades no se vive tanto eso, con excepciones, claro. Nosotros no hemos vivido lo de Ucrania o Gaza en este momento, o Siria, o lo que se vivió en Sarajevo o en Bosnia Herzegovina.

La reflexión en voz alta la hace Fabio Rubiano, creador y director del Teatro Petra, cuya obra *Una banda sonora* subió el telón del 55 Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia, realizado del 20 al 28 de octubre de 2023.

El montaje de Petra, con un ruidaje reconocible de violencia urbana, anunciaba así una semana de diálogos en escena en torno a “las poéticas y políticas por la paz social”, tal era el lema de esta edición en torno al cual se procuraba examinar una vez más las distintas formas expresivas del teatro latinoamericano y la poetización de estos fenómenos que cruzan el acontecer social, económico y político de la región latinoamericana.

La 55 edición del festival más longevo de Latinoamérica reunió durante nueve días una treintena de espectáculos procedentes de Argentina, Colombia, Costa Rica, Chile, Portugal, México, la República Democrática del Congo, Uruguay y Galicia, región de España invitada de honor a esta edición.

Junto con la reflexión por la paz social, la 55 edición apostó por los lenguajes contemporáneos con los que se expresa el teatro hoy, a través de un amplio espectro de prácticas escénicas que se realizan en el continente latinoamericano, y en Galicia, y que se ofrecieron al público mediante géneros y estilos tan diversos como el drama, la comedia negra, la performance dancística y audiovisual, el teatro físico, el circo contemporáneo, la animación de objetos, la música en escena y los títeres.

El festival, fundado en 1968 y reconocido por ser la plataforma fundacional de otros festivales en la región latinoamericana, conserva desde su origen ese carácter de encuentro y diálogo permanente entre los creadores y el público. Al hilo de esa tradición se llevó a cabo, de



Junio en el '93, Teatro Arena

» Wilson Escobar Ramírez

55 Festival Internacional de Teatro de Manizales

La paz cobra vigencia en las tablas

manera paralela a la presentación de los espectáculos en las principales salas y plazas de la ciudad, el 5º Congreso Iberoamericano de Teatro, un espacio académico que reunió a 64 investigadores, productores y creadores de toda la región, para reflexionar en torno a ese eje central.

LA BANDA SONORA DE LA VIOLENCIA

Y es que, como lo sabe advertir Olíver Poivre d'Arvor: “Si hay un lugar en el mundo donde el arte del teatro y su práctica juegan a diario una función política, social y cultural relevante, ese lugar es Latinoamérica”.¹ En virtud a ese compromiso inalienable con la realidad, la función inaugural de esta edición dejó ver el primer guiño de denuncia de las violencias que compartimos en las grandes ciudades latinoamericanas con el estreno de *La banda sonora* del Teatro Petra. De creación colectiva, el montaje nos sumerge en la tensión cotidiana que vive una familia disfuncional en un centro urbano agobiado por las balaceras entre bandas delincuenciales, bombas del terrorismo y el caos propio del tráfico turbio e incontrolado de una urbe con profundas brechas sociales. En su permanente indagación

¹ Citado por Ileana Dieguez: *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, política*, Paso de Gato, Ciudad de México. 2014.



Una banda sonora, Teatro Petra

en los lenguajes de la escena, Rubiano prescinde de la carga textual característica de su ya larga obra y aboca al público a un frenético ritmo de efectos visuales y sonoros (el acompañamiento musical está a cargo de dos músicos de “La 33”, una reconocida orquesta colombiana de salsa). Todo un arsenal de recursos de la escena que van estructurando desde afuera, a veces acompañando con su atmósfera, otras veces ilustrando las acciones, una narrativa fragmentada en torno a la espera, la sorpresa, los alegatos propios de unos seres en tensión permanente.

La propuesta de Petra bien pudiera tener su antecedente en *Tráfico pesado*, un montaje del Teatro La Candelaria estrenado en 1994 y en el que el actor dramaturgo Fernando Peñuela explora desde el minimalismo escénico el fenómeno de la violencia urbana, el temor y el terror que despierta en una micro sociedad. En *La banda sonora* la escena tiene una fuerte carga plástica que si bien conecta al público con su lenguaje expresivo de imágenes y sonidos, la narrativa queda en un segundo plano y en una nebulosa que le hace perder ritmo.

También en clave de sonidos recaló en esta edición *Congo, Jazz Band*, de Hassan Kouyaté, con un grupo de músicos actores que narran con desparpajo y en clave de tragicomedia las atrocidades del colonialismo europeo en este país africano durante los siglos XIX y XX. Para hacerlo, los seis músicos que conforman *Jazz Band* apelan al formato del musical con sus toques congoleños, e intercalan su show con una extensa entrevista periodística *in situ* y en tono caricaturesco, que pone en el banquillo al genicida Leopoldo II, rey de Bélgica, para dar cuenta de su megalómano capricho que lo llevó a apropiarse de un territorio ochenta veces más grande que su país y en cuya salvaje empresa se provocaron más de cinco millones de víctimas.



Congo, Jazz Band. Fotos: Lina Isabel Castaño

No hay en esta obra concesión de taquilla, pese al formato musical que anuncia la riquísima tradición cultural de las músicas africanas; este sólo sirve de base, o de cortinilla, para narrar la historia de la colonización del Congo, desde el genocidio perpetrado, pasando por la creación del Congo Belga, iniciado el siglo XX, con empresas explotadoras de minerales, enfermedades devastadoras y perpetradores de crímenes de lesa humanidad, hasta la recreación de la figura de Patrice Lumumba, el líder independentista asesinado y por cuya muerte fue juzgado el Estado belga.

Congo Jazz Band dejó el sabor cultural de un montaje a medio camino entre el musical festivo, casi ritual, y la narración oral tan propia de las tradiciones africanas en torno al fuego abrazador.

Al hilo de estas narrativas sobre las poéticas de la violencia y la paz, la compañía colombiana Regia Colectivo subió a escena *Quién es Margarita León, o el lugar al que pertenecemos*, una propuesta testimonial sobre el genocidio de la Unión Patriótica, un partido político de izquierda que reunió a excombatientes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), que creyeron en un mundo posible desde la civilidad, pero que a poco tiempo de su reintegración fue exterminado casi en su totalidad. Se habla de más de cinco mil víctimas de este genocidio político.

Resultado del proyecto *Cicatrizar*, en el que dramaturgos colombianos y españoles exploraron las posibilidades del teatro para sanar heridas de los conflictos de guerra y violencia que han padecido ambos países, la obra centra su dramática en la búsqueda por la identidad, a través de la decisión de una joven de 25 años de regresar a su país para reconstruir la memoria de su madre, a la que perdió cuando tenía 7 años. Un drama contemporáneo, dirigido por María Adelaida Palacio, sin mayores pretensiones estilísticas y sí con mucha carga emocional sobre un pasaje de la reciente historia de Colombia que se resiste a dar vuelta de página.



Wilson Escobar Ramírez



Quién es Margarita León, Regia Colectivo

55 Festival Internacional de Teatro de Manizales. La paz cobra vigencia en las tablas

Las narrativas sobre la violencia en Colombia han marcado el trasegar del teatro de este país en más de medio siglo, y en los años recientes, tras la firma de los Acuerdos de Paz en 2016, han aflorado con más claridad los hechos, las víctimas y los victimarios que han protagonizado el conflicto. Justamente, a partir de la abundante información que han arrojado los informes de la Justicia Especial para la Paz (JEP), un tribunal creado en el marco de los acuerdos, la compañía colombiana La Maldita Vanidad puso el foco en los jóvenes de la comunidad homosexual, víctimas poco visibles del conflicto en territorios controlados por los grupos paramilitares (la inmensa mayoría de víctimas sexuales fueron mujeres).

A través de la mirada de Saul, de su madre, la profesora de la escuela, el amigo, el vecino y el fantasma, el dramaturgo y director Jorge Hugo Marín nos aproxima, en su acostumbrado tono naturalista, a las atmósferas de espera y de contención que se derivan de las violaciones, presiones y amenazas que sufre el joven y que le obligan a huir de su pueblo. Con una escenografía minimalista (tan solo un puñado de sillas plásticas que resultan poco atractivas bajo la luz escénica), en *Esta cabeza mía que no se puede callar* el grupo apuesta por la fuerza expresiva actoral, sobre la que descansa este fresco hiperrealista, cuyo valor simbólico reside más en la denuncia de una sociedad hipócrita y llena de prejuicios, que en el duro testimonio del miedo y el rencor derivado del accionar violento.

ESCENA DIVERSA

En la edición 54 realizada en octubre de 2022, el festival reunió un dossier de obras centrado en la diversidad (de género, de pensamiento, de cultura, de estéticas y poéticas...), y en la 55 edición este horizonte volvió a aparecer no sólo como continuidad de aquella muestra, sino como una línea curatorial que responde a la preocupación misma de la escena contemporánea.

En el segundo día de programación la experimentada compañía mexicana Teatro Arena subió a escena *Junio en el '93*, una pieza escrita por Luis Mario Moncada, dirigida por Martín Acosta e interpretada por Mel Fuentes, Miguel Jiménez, Baruch Valdés y Medín Villatoro.

Esta cabeza mía que no se puede callar, La Maldita Vanidad



La obra, una de las más aclamadas de la escena mexicana en los últimos dos años, se construye a partir de la autobiografía del desaparecido actor Alejandro Reyes, quien padeció los rigores del VIH y enfrentó los estereotipos físicos, dada su preferencia sexual, en el teatro mexicano y en la esfera social de su época. La escritura dramática de Moncada registra, con exquisita narrativa, el íntimo viaje que emprende el actor en búsqueda de su identidad y de sus sueños, mientras hace parte de un grupo de teatro marginal que se enfrenta al proceso de montaje de un texto del poeta y dramaturgo japonés Yukio Mishima.

Todo un pretexto metateatral para dar cuenta de la ardiente pasión amorosa y del sufrimiento íntimo, en tanto la puesta en escena, marcada por una luz tenue y gris, algunos objetos y espacios físicos bien delimitados y en constante transformación, se erige como un susurro artístico sensible y profundo, que llega al patio de butacas como un imán del que es difícil desprenderse.

Aplaudida con la calidez de un público familiarizado con los lenguajes experimentales y rupturistas, donde aflora el juego natural y la entrega plena del actor, *Junio en el '93* fue adquiriendo, con el pasar de los días y de los montajes, ese agradable sabor que dejan las pequeñas joyas artísticas en la memoria colectiva.

A su turno y con un marcado acento en la mirada y la sensibilidad femeninas, el Teatro La Máscara, de la ciudad de Cali, subió a escena en el auditorio de la Universidad Nacional el montaje *Lobas*, una puesta (¿en cuerpo?) a través de la cual el colectivo de mujeres propone una experiencia donde el sentido de lo salvaje transita el escenario circular dispuesto bajo una carpa. Allí es llevado el espectador, descalzo, para asistir a una suerte de ritual de iniciación y de transformación de tres mujeres que aparecen ante sus ojos desde la oscuridad plena, simulando lo profundo de una cueva.



Lobas, Teatro La Máscara

El dispositivo creado por Susana Uribe, su directora, no puede ser mejor empleado, con recurso e imaginación: el espectador está confinado y hacinado en ese espacio circular, y durante varios minutos es sometido a un silencio incómodo, en el que sólo se escucha la respiración contenida de los asistentes y de las propias actrices que, sabe, están allí habitando la escena. La irrupción de sus voces, aún sin cuerpo visible, darán cuenta, minutos más tarde, de una terapia en pleno tiempo de pandemia para una de ellas que sufre ataques de ansiedad. Sabremos, entonces, que son tres actrices cansadas de la actuación, pero que están abocadas a su oficio de actuar y deben asumir el reto de una obra que está en construcción. Se adentran pues a un juego metateatral, de presentar y representar, de entrar y salir del personaje, en una construcción en abismo del que también el espectador hará parte, y no sólo con su mirada.

Isabel Dávila, Diana Trujillo y Susana Uribe, saben extraer poesía escénica del ensayo *Mujeres que corren con los lobos* de la psicoanalista junguiana Clarissa Pinkola Estés, y firman la dramaturgia en colectivo, para luego subirse a escena con la seguridad de quien ha creado su personaje, le ha dado una textualidad rica en poesía y dramatismo, le ha puesto su gestualidad y su riqueza expresiva; pero también suben a escena el juego íntimo de tres actrices que se comunican en la subtextualidad de lo creado, que ponen en el espacio dramático más que el cuerpo actoral, sus propias experiencias de vida, sus miradas –en plural– de mujeres entregadas al oficio de actuar, de bailar, de narrarse en escena.

En poco más de una hora, las actrices se entrelazan en un juego convocante de continentes y contenidos, a través del cual develan un pliegue de formas corporales, a veces tiernas, a veces agrestes, y logran con un rotundo despliegue de energía, crear ese ambiente perturbador y liberador del nacimiento de la mujer salvaje. *Lobas* construyó una experiencia única, de teatro inmersivo, de contacto cercano, y ese carácter la hace una obra necesaria en estos tiempos donde el cuerpo del espectador, ya mediado, aún se resiste a la proximidad.

De mujeres “salvajes” también nos habló *Las cautivas*, una propuesta del grupo argentino Teatro Futuro, del premiado dramaturgo y director Mariano Tenconi Blanco.

Tenconi nos transporta al mito fundacional de la Argentina, pero con una mirada otra donde la ficción desmitifica, desdramatiza, pone acentos en la figura y en el papel trascendental de la mujer, y donde el humor transita con la libertad que potencia la ironía y el sarcasmo.

La narrativa de *Las cautivas* convoca al público en tono de fábula: “A mediados del siglo XIX, un malón irrumpe en una boda y secuestra a la novia, una joven mujer francesa llamada Celine. Ya entre la tribu, en pleno festín, Celine será salvada por un inesperado protector: una india llamada Rosalina”, se lee en el programa de mano. Y para recalcar ese en apariencia inofensivo drama, el dispositivo escénico se asegura de exponer la filigrana artesanal de los pocos objetos que acompañan a las dos actrices; todo allí pareciera hecho con la inocencia primera del teatro de colegio, sumado al tono recitativo de algunos pasajes de los monólogos que alternan los personajes.

Pero detrás de este relato de aventuras, que transcurre por la extensa pampa, hay un trasunto de ficción que propone una mirada distanciada y deformada de la tradicional admiración de la colonización francesa y la negación indigenista latinoamericana. Distantes en el lenguaje, en la cultura y en la posición social que les corresponde, Rosalina y Celine tensarán esos hilos fronterizos y buscarán la proximidad en sus soledades, temores, desafíos y, finalmente, en sus impulsos de naturaleza civilizadamente salvaje.

Pese a las disculpas que presentó el maestro Tenconi Blanco en la antesala de aquella única función en el Teatro Los Fundadores, dadas las fallas técnicas que se presentaron en el proceso de montaje, el público pronto olvidó (o no detectó) aquellas imperfecciones advertidas y se dejó abrazar por la exquisita y recursiva interpretación de Laura Paredes y Lorena Vega, tanto como por el acompañamiento musical en vivo de Ian Shifres, el hombre orquesta que ejecuta varios instrumentos que ambientan, acentúan, anticipan, remarcan y hasta rectifican, con gracilidad y buen sentido del humor, las acciones dramáticas.



Constante, Comedia Nacional

DE HONORES Y OTRAS CONSTANTES

Como es tradición, el festival tiene un país o región invitada de honor en cada edición. Para este año, el teatro de Galicia, España, llegó con una selecta muestra que permitió acercarnos al biopic de la exitosa actriz María Casares, exiliada en tiempos de la Guerra Civil Española; a la tragedia “biodegradable” que viven dos científicos apicultores en el ocaso del planeta; a la lucha de tres hermanos por cortar el cordón umbilical que los ata al pasado, o al divertido encuentro de una orquesta de músicos con un grupo de malabaristas.





Diversa en poéticas, en abordajes temáticos y en formas expresivas, la escena gallega brilló con *Continente María*, un espectáculo a medio camino entre el musical y el drama monologal, que recrea el legado vital y escénico de la actriz María Casares, quien fue obligada al exilio en Francia, donde triunfó sobre los escenarios e hizo del teatro su propia patria. Un fluido relato que parte del texto de la uruguaya Marianella Morena, y cobra vida en la vibrante actriz Melania Cruz, premio Cultura Gallega 2022 de Artes Escénicas, quien ofrece con gran recursividad dramática (actúa, canta, baila, interactúa con la imagen digital y con los objetos escénicos), una visión integral de la actriz y del tiempo que le tocó vivir.



Frankenstein, Viajeinmóvil

Más allá del variopinto dossier gallego y de los ejes ya reseñados, la muestra oficial permitió hacer un seguimiento a la obra de agrupaciones y creadores iberoamericanos que han dejado huella en el festival.

De tal suerte, el regreso de Gabriel Calderón y la Comedia Nacional con su última obra, *Constante*, reafirmó la potencia creadora del llamado “*enfant terrible*” de la escena uruguaya, y del rigor actoral que exhibe en cada una de sus obras; todo un deleite de disrupción espacial y temporal que exigió la inteligencia y la creatividad misma del público.

La compañía Do Chapitó, de Portugal, regresó con su acostumbrado lenguaje físico-visual y su irreverente revisión de los clásicos, para exhibir la desenfadada y cómica visión de la tragedia de *Antígona*. También, con su depurado lenguaje físico, la meticulosidad del artesano y la precisión del relojero, Jaime Lorca y su compañía Viajeinmóvil, de Chile, conmovió con su visión humana, demasiado humana, de un *Frankenstein* que se muestra cercano y, por tanto, terrorífico.

Como se dijo arriba, la programación de espectáculos estuvo acompañada por la reflexión teórica, académica e investigativa del 5º Congreso Iberoamericano de Teatro, cuya temática central abordó las artes escénicas, poéticas y políticas por la paz social, con ponencias centrales y mesas de trabajo presenciales y virtuales que construyeron el diálogo necesario en torno a las tensiones, búsquedas, visiones estético-poéticas, pedagogías, insurgencias y emergencias artísticas, que se registran en todo el ámbito iberoamericano. Una reflexión coral y diversa liderada por la Escuela Internacional de Esperadores de Iberoamérica y el Caribe (EIEIC) y el mismo festival, que desde ahora está convocando a su sexta edición centrada esta vez en “Cuerpos y corporalidades: sociedad, género, naturaleza, tecnología”, del 3 al 6 de septiembre de 2024.

Aunque con una presencia menor del teatro callejero y de espacios abiertos (hace ya más de una década la organización renunció al vibrante desfile inaugural), el festival configuró en esta edición una muestra de gran calidad artística, a través de la cual ofreció un registro de tendencias, lenguajes y poéticas de la región iberoamericana. Cuando se habla de festivales necesarios, el de Manizales sigue testimoniando, más de medio siglo después, su vigencia poética y política. 🗨️

Del 11 al 19 de noviembre, la capital cubana volvió a ser espacio para el disfrute del arte escénico en el recién finalizado XX Festival de Teatro de La Habana. Con la aspiración de que este evento se complemente e interactúe con el Festival de Teatro de Camagüey con el cual alterna y, como en la pasada edición del certamen camagüeyano no pudieron coincidir algunos grupos debido a problemas energéticos que hace varios meses afronta Cuba, la cita habanera hizo posible nuevamente el recuento. Fue una oportunidad muy valiosa de que los teatristas mostraran el estado actual de su creación, con apoyo de un público receptivo y exigente. Luego de la edición de 2021, virtual por causa de la pandemia, el encuentro retomó su carácter presencial. Pese a que las dificultades energéticas continúan, las salas y otros espacios alternativos recibieron a un público ávido de ser cómplice de la experiencia viva del teatro.

» Yeline López González y Aimelys Díaz Rodríguez

Dedicado al importante actor de teatro, cine y televisión Sergio Corrieri, la cita presentó una programación con poca presencia de compañías de alto peso de otras latitudes. Ejemplo de ello fueron las propuestas de España y Francia, con creaciones que no suscitaron mucha admiración en el público.

De la nación gala llegaron *Zoom Dada* del grupo Theatre Bascule y *Antígona: ¡otra vez tengo ganas de pegarle a alguien!* de Pitouch Company –pese a que sus integrantes no son de origen francés–. El primero de los títulos pudo verse en el Teatro Martí, en la inauguración, tras la intervención de la Premio Nacional de Teatro 2003, Verónica Lynn. La querida actriz cubana tuvo a su cargo la lectura de las palabras del director de Teatro El Público Carlos Díaz, en alusión al devenir del festival:

Quienes tenemos ya cierta edad, recordamos su primera celebración en enero de 1980, fue en aquel momento algo más que una muestra de espectáculos cubanos. Surgió para honrar a nuestros grandes nombres de la escena, a los que venían desde el teatro de arte de los años 40 y 50 y para reconocer el talento de los maestros indiscutibles que en aquel momento estaban en pleno esplendor de sus trayectorias. Fue también elemento que marcó en nuestro calendario al 22 de enero como Día del Teatro Cubano, recordando así los hechos del Teatro Villanueva ocurridos en 1869. Así nació este festival que perdura hoy, sobrepasando momentos de crisis, de abundancia, de conflictos y de nuevas interrogantes no sólo para el mundo de la escena.¹

¹ Palabras de bienvenida del director de Teatro El Público, Carlos Díaz, Premio Nacional de Teatro 2015.

XX Festival de Teatro de La Habana: Inventario de dos espectadoras

Mientras el cielo se esconde. Foto: Abel Carmenate

Acto seguido se presentó *Zoom Dada*, en la cual dos bailarines de hip-hop “hablan” del escenario, del movimiento y del cuerpo. Esta fue su primera vez en Cuba, con el reto de presentar un espectáculo sin texto, que articula expresiones artísticas como la pantomima, el baile, los malabares, la danza vertical, y que atrajo la atención del público.

Muchas personas llegaron a la sala Tito Junco, del Centro Cultural Bertolt Brecht con expectativas de ver una versión contemporánea de la tragedia griega de Sófocles. La relectura de Pitouch Company del mito de Antígona muestra una acción performática con poca solidez conceptual, pues el vínculo esencial que debe establecerse entre los artistas y los espectadores no fue el adecuado. Entre los elementos que incidieron estuvieron la poca visibilidad y organización en la sala.

JUEGOS TEATRALES EN ESCENA

En 1968 Sergio Corrieri fundó el Teatro Escambray, un grupo que continúa vivo, marcado por la confluencia de diversas generaciones, circunstancia reflejada en *Gelatina*, el montaje presentado en el Café Teatro Bertolt Brecht.

Bajo la guía de Rafael González, tres personajes entablan un duelo de ideas, sentimientos y actitudes en torno al sentido del teatro. Dos profesores de diferentes edades y un joven que aspira a estudiar actuación discurren en torno a diversas actitudes y situaciones sobre lo que debe ser un actor. La escena se torna lúdica entre referentes como la representación de *Hamlet*, las pruebas que el alumno debe vencer como “estar en un tanque de gelatina y tratar de salir de él usando cuerpo e imaginación”, o el juego escénico con una sogá, metáfora de las barreras que otras generaciones les imponen y que debe superar.

Los tres actores sostienen el equilibrio en la escena con sus caracterizaciones, aunque a veces rozan la caricatura. Un ejemplo es la caracterización del maestro mayor, que siempre lleva un libro bajo el brazo, y el otro, que manifiesta su homosexualidad con gestos estereotipados. Los deseos de estos personajes se comparten y confrontan y surgen temas como la emigración, la ausencia de referentes y la visión de la juventud sobre la sociedad.

El festival ratificó que el juego del teatro dentro del teatro resulta un recurso muy trabajado en la escena. Además de *Gelatina*, otros montajes lo utilizan en su

estructura dramática como *Ya es la hora*, del colectivo santiaguero A Dos Manos, presentado en la sala Hubert de Blanck. Dagoberto Gáinza –Premio Nacional de Teatro–, Nancy Campos y Karina Alcina interpretan la pieza que presenta a una actriz, que a punto de salir al escenario es sorprendida por una visitante que debe llevarla al “más allá” a cualquier precio.

La obra recrea en tono farsesco el trabajo con fuentes textuales como el cuento del narrador cubano Onelio Jorge Cardoso “Francisca y la muerte” y el clásico *Romeo y Julieta*. Matizada por el humor, la fragmentación escénica resulta eje de la puesta por las situaciones absurdas que se presentan; sin embargo, a veces se observan costuras de escenas, susceptibles a ser trabajadas, lo que afecta la recepción y atenta con el nivel estético.

En la propia sala, Andy Gamboa, de Costa Rica, presentó *Autopsia de una sirena*, espectáculo que tiene su raíz en *Memoria de Pichón*, dedicado especialmente a su padre, un hombre alcohólico y agresor con esporádicos gestos de dulzura. *Memoria...* fue presentado en La Habana y Matanzas como parte del programa de Mayo Teatral 2022.²

En *Autopsia...* la luz es tenue, y una figura exageradamente femenina, con un colorido vestido, cabellos largos

² Con *Memoria de Pichón* el actor fue reconocido con el Premio a Mejor Actuación Masculina en el Festival del Monólogo Latinoamericano de Cienfuegos.



Autopsia de una sirena.

Foto: Maité Fernández

Yeline López González y Aimelys Díaz Rodríguez

y tacones altos, avanza por uno de los pasillos a la vez que canta “La vida en rosa”, versión en español del antológico tema de Edith Piaff, hasta llegar al escenario. Descubrimos a la sirena, que comienza su momento de improvisación e interacción con el público, mientras conversa y repasa algunos detalles “organizativos” de la velada. Así, entre bromas y espontáneos gritos de “¡Ay, loca!” poco a poco, el actor relata la cruel historia de su hermana transexual. Si *Memoria de Pichón* traza el vínculo de Andy con su padre, *Autopsia...*, evoca teatralmente a su hermano William Gamboa Arguedas, víctima del rechazo social y de la violencia paterna.



Pan para la fe.

Foto: VMT.

XX Festival de Teatro de La Habana: Inventario de dos espectadoras

Desde su fisicalidad, el actor realiza una excelente caracterización no sólo de su hermano sino también de su madre, sus abuelas y su padre. Es notorio cómo en el transcurso de la historia, a partir de la modulación vocal y los cambios de postura, con el uso de diferentes vestuarios, Andy transita por diversos roles para presentar la historia. A través de la voz del padre, el dolor se une a la nostalgia con el recuerdo del hermano, ahogado en la playa de Manuel Antonio. Al cierre, luego de pedir que no haya aplausos, se proyectan al fondo imágenes de su familia. Esperemos poder ver en La Habana *Señor de señores*, tercera parte de la triada.

Otro excelente unipersonal fue *Pan para la fe*, del colectivo guantanamero Teatro de la Totalidad, muestra del talento actoral de Fermín Francel. El actor habla a los espectadores y cuenta su trayectoria artística. Como en *Gelatina*, también se parodian las pruebas de actuación como mecanismos que pueden obstaculizar el desempeño artístico de un joven. Apoyado por la música en vivo y los efectos sonoros de Geordany Carcasés, director artístico y general de la puesta, Francel realza su misión en la escena como un “acto altruista de compartir lo que se tiene”. La fe en el público es su motor para continuar haciendo teatro. Con excelente dominio de la escena, muestra cómo con escasos elementos, puede lograrse una propuesta de enorme teatralidad. El actor modula la voz y trabaja la máscara facial para caracterizar diversos personajes. Dueño de un cuerpo dúctil, transita de un personaje a otro en un viaje de autoconocimiento del actor-personaje. “Sólo cuido lo que soy pues lo que soy es lo que tengo”, canta frente a un micrófono.

DEL TEATRO DE FIGURAS

El teatro de títeres tuvo variada representación. Resulta una ganancia que la sede de Teatro La Proa se haya sumado a la jornada teatral. La primera obra presentada allí fue *Carnaval*, estreno reciente de Teatro de las Estaciones. Numerosos seguidores del colectivo matancero llegaron hasta el espacio pequeño y acogedor. En explosión de colores y formas, a través de la mirada lúcida e inconfundible del diseñador Zenén Calero, Premio Nacional de Teatro, la obra une la música clásica a movimientos del ballet y personajes de la Comedia del Arte.

Catalogada por su director, el Premio Nacional de Teatro Rubén Darío Salazar, como “fantasía de amor para actores y figuras en tiempos solitarios”, *Carnaval* manifiesta el triunfo de la virtud por encima de la avaricia y el odio. Personajes tipos surgidos en el siglo XVI: Colombina y Arlequín, los eternos enamorados, Pierrot, el pretendiente rico no correspondido y Don Pantalón, el ambicioso padre de Colombina, protagonizan el hermoso cuadro, acompañado por la suite musical “El carnaval de los animales”, obra maestra creada por el francés Camille Saint-Saens. Composiciones de Gabriel Fauré, Félix Mendelssohn y Robert Schumann también se escuchan entre la danza. Creada como parte de los festejos por el aniversario 29 de la agrupación, la puesta interpretada por Arlettis Cazorla, Yadier Durán, Iván García y el propio Rubén, resulta un canto de felicidad a la vida.

Otro montaje visto en la sede de Teatro La Proa fue *El príncipe feliz*, de la agrupación española Búho Teatro y Maravillas. Inspirados en el cuento de Oscar Wilde, Jesualdo Díaz, Juan Luis Clavijo y la cantaora Carmela recrean la historia del príncipe que tras la muerte y convertido en una estatua dorada cubierta con piedras preciosas, se percata de la miseria de su pueblo y trata de ayudarlo con el apoyo de una golondrina.

Entre tonos sepías de luz la escena recrea un parque detenido en el tiempo. Allí confluyen diversos espacios, el de los basureros y el de la bailarina de flamenco que, en varios momentos de la acción, baila y narra cantando lo sucedido, aunque debería trabajarse más la inserción del flamenco en la pieza como símbolo de la identidad española.

Carnaval. Foto: Jorge Luis Baños



De modo irónico, *El príncipe feliz* critica la miseria material y espiritual de la humanidad. En el montaje hay un trabajo objetual con elementos de la vida cotidiana como escobas y bastidores para bordar. Se emplea la manipulación titiritera, recurso que debería explorarse más, sólo utilizado en una de las escenas con hermosos títeres de varilla. El barroquismo caracteriza el diseño escénico del montaje, y quizás debiera valorarse la eliminación de algunos objetos sin función en la escena, como el practicable vertical del fondo, que es un obstáculo para la acción.

Teatro La Proa presentó su estreno más reciente, *Amelia sueña mariposas* con texto de Erduyn Maza y dirección de Erduyn y Arneldy Cejas. La historia de una niña que tiene el poder de que todo lo que pinta cobre vida y sus contradicciones con el medio dan pie a la crítica al consumismo de la sociedad contemporánea y al despotismo de los gobernantes. El carácter intermedial atraviesa la escena, con la proyección de numerosas imágenes sobre un telón de fondo. Mediante un excelente diseño, se manifiesta la lucha entre el bien y el mal, entre la bondad de Amelia y la crueldad del ambicioso legislador. Es relevante la manipulación titiritera, con grandes muñecos que desafían a los actores.

Once años han pasado de que Abya Yala presentara *Vacío*, en Mayo Teatral. Esta vez, en la sede de La Proa, el grupo costarricense bajo la guía de Roxana Ávila y David Korish, llegó con *Las cosas como son*, que alza la voz por la inclusión de las personas sordomudas. A partir del libro *Veo una voz*, Ávila y Korish concibieron el montaje para el cual realizaron un trabajo previo del equipo con sordos e hijos de sordos, con el objetivo de metaforizar en danza y cantos el lenguaje de señas costarricense (lesco).

Mediante el cuerpo, la voz y los gestos de cinco actrices en escena, se cuenta la historia desde la niñez a la adultez de Violeta, sordomuda hija de padres sordomudos que ha sido víctima de la violencia por esa discapacidad. Debe someterse a entrenamientos con sonidos sin poder utilizar las manos, y acoplarse a la sociedad oyente.

Programada en el catálogo como teatro familiar, en realidad el espectáculo se dirige al público adulto como una vía para hacer pensar en la inclusión de las personas sordomudas. Frases como “no puedo sentirme sola” y “creo en mí” son parte del proceso de resiliencia del personaje.



Las cosas como son. Foto Erduyn Maza

Las actrices bailan, cantan con la melodía del piano y emplean elementos proyectados al fondo y la manipulación titiritera como apoyo a la narración de Violeta. *Las cosas como son* transita entre el silencio y el lenguaje de señas, la expresividad del rostro y las manos de las actrices. “Mi cuerpo es mi voz y mis manos canción”, cantan y el golpe de los pies en el tabloncillo resuena en cada espectador.

El teatro de figuras también es protagonista en *Aventuras del soldado desconocido*, de Teatro La Salamandra y Retablos. A partir de varias fuentes, entre ellas la novela homónima de Pablo de la Torriente Brau, Christian Medina, Ederlys Rodríguez y Mario David Cárdenas, conforman una excelente parodia sobre la guerra. Presentado en la Sala Adolfo Llauradó, el montaje cuenta las peripecias de Heliodomiro del Sol, un soldado cubano que muere en el campo de batalla poco antes de que termine la I Guerra Mundial. Quiere cambiar su suerte y volver a su vida disipada en su tierra natal de Santiago de Cuba, para ello deberá idear una estrategia infalible.

Vuelve la muerte como uno de los temas principales de la obra de Christian Medina. El artista reafirma su talento

para crear mecanismos titiriteros y muñecos que evocan cinematografías como la de Tim Burton en el dibujo de atmósferas lúgubres y el tránsito del mundo de los vivos al de los muertos. El ingenio de Medina y Ederlys se aprecia en el manejo de los elementos teatrales en una escena donde todo parece posible.

Otra excelente propuesta dirigida a toda la familia fue *Clowncierto*, de Teatro Tuyo, espectáculo que gira en torno a las barreras que debe trascender el grupo de musicdown para hacer un espectáculo: lidiar con conflictos interpersonales, superar la individualidad y crecerse ante problemáticas técnicas y artísticas que atañen a las rutinas teatrales.

Un grupo de musicdown busca un lugar para ofrecer su concierto compuesto por un repertorio de géneros musicales universales, y para lograrlo, tendrá que sortear diferentes obstáculos. “En un mundo cada vez más inmerso en la individualidad, que arrastra muchas veces un egoísmo



Aventuras del soldado desconocido. Foto: VMT

desmedido, seguir apostando por la creación colectiva en torno a una idea, un camino, un sueño, serán siempre mi impulso para no renunciar nunca a buscar el lugar donde ofrecer el *Clowncierto*”.³

Clowncierto



OTRAS PROPUESTAS LATINOAMERICANAS

Manuel Santos Iñurrieta con Los internacionales Teatro Ensemble de Argentina, se presentó después de habernos encantado con su *Eléctrico Carlos Marx* en el 2019 en el XVIII Festival de Teatro de La Habana.

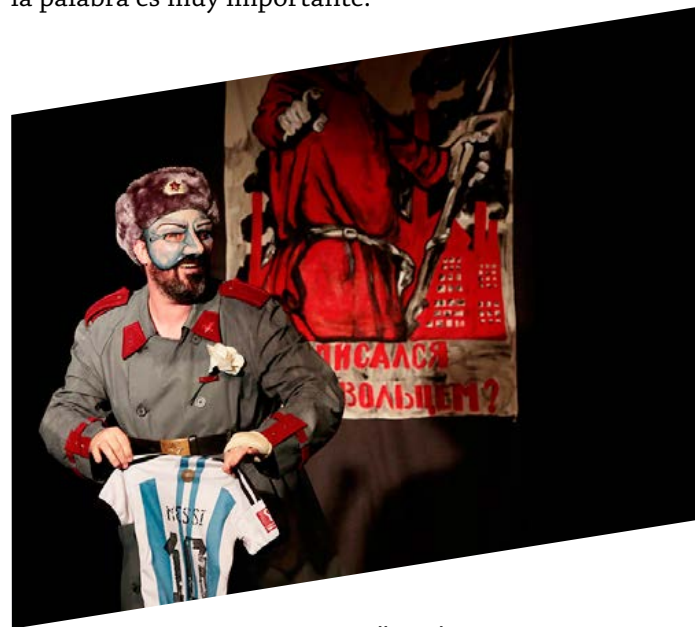
Esta vez trajo *Stalingrado con amor*, monólogo de humor poético-político, el trabajo más reciente de su agrupación, y nos presentó un personaje que se encuentra en medio de la Batalla de Stalingrado horas antes de que se produzca la contraofensiva soviética. Herido, conforme avanza la obra su estado empeora; mientras tanto, con mucho humor poético y político, incita a la reflexión y al pensamiento desde el compromiso social.

La obra exige una escucha activa y una entrega total del otro lado del escenario, pues su protagonista mantiene durante casi una hora un ritmo dinámico y con palabras

³ Palabras de Ernesto Parra en Yelaine Martínez Herrera: “Clowncierto, estreno hoy de Teatro Tuyo”, *Periódico 26*, 6 de abril de 2023.

en ráfaga. El texto ofrece diferentes aristas y posibilidades de abordaje, que le permiten tanto a aquellos que no conocen de la Batalla de Stalingrado o para aquellos que sí, acceder por diferentes caminos a la obra, extraerle distintas lecturas y aprovechar el espectáculo desde diferentes perspectivas, a partir de la deconstrucción del discurso oficial y las posiciones críticas.

De Colombia pudo verse Radio Escénica, con *Mientras el cielo se esconde*, pieza innovadora que, dirigida por Felipe Álvarez Hoyos, entrelaza el teatro y el radioteatro para contar una trama rica en paisajes sonoros y en la que la palabra es muy importante.



Stalingrado con amor. Foto: Jorge Luis Baño

La historia, aunque de ficción, se centra en las voces de las mujeres que han sido afectadas por el conflicto colombiano: una fotoreportera con doce fotos, unas veladas, borrosas y otras nítidas, retrata cruelmente la realidad de cuatro jóvenes y unas madres que, optimistas, respiran vida entre tanta desesperanza.

La pieza es una oda a las 6402 víctimas de asesinatos amparados por una política perversa en Colombia, la de los llamados “falsos positivos”, aquellos que fueron ejecutados extrajudicialmente, resultado de una guerra que nunca debió existir, y se hace entre micrófonos que captan los sonidos de apoyo como estímulo para los espectadores.

De Molière y otros demonios. Foto: Maité Fdez



MUJER Y ESCENA

Otra línea a destacar en este FTH es la presencia femenina en la dirección de puestas en escena, así como obras con eje principal en las cuestiones de género en un contexto machista.

Claro ejemplo es el del Estudio Teatral Macubá con *De Molière y otros demonios*, con la que el grupo mantiene firme sus líneas de trabajo, ligadas a la racialidad, los males sociales y la cultura popular. La pieza cuenta con la colaboración de Nieves Laferté a cargo del diseño de vestuario y escenografía. Según Fátima Patterson, la obra es un pretexto para mostrar los defectos que afloran entre los seres humanos ante las grandes crisis.

De Santiago de Cuba también llegó el Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra, con un ejercicio en el que se habla de *Hamlet*, pero esta vez, el foco de atención abandona el sitio común del príncipe que enloquece tras el asesinato del padre y sus consecuencias, y se centra en la voz de su prometida, Ofelia.

El grupo hace uso del mito de la mujer vulnerable, carente de aspiraciones y sumisa, para conectar a Ofelias de todos los tiempos. La vocación documental de la puesta se traduce en la construcción de una historia a partir de la biografía familiar de cada actuante, que permite el juego entre realidad y ficción, como forma de denuncia al poder patriarcal sistémico que las oprime.

Siguiendo la línea de las directoras, La Franja Teatral presentó *Padre nuestro*, versión para la escena de la novela *Karakter*, del neerlandés Ferdinand Bordewijk.

Bajo la dirección de Agnieszka Hernández, un grupo de jóvenes actores y músicos lanza un duro mensaje contra la violencia de género, expone una mirada descarnada al abuso contra mujeres y niñas, a la vez que apuesta decididamente a favor de la vida.

La historia de una niña nacida de una relación extramatrimonial, menospreciada por el hombre que la engendró, cautivo él de sus propios esquemas arcaicos de masculinidad, criada por una madre agobiada por la fuerte carga de la maternidad, es hilo conductor de la puesta, presentada en la sala Tito Junco.

Una heroína trágica, bayamesa desgraciadamente desconocida por muchos, es la protagonista de la puesta de Argos Teatro: *Bayamesa. Réquiem por María Luisa Milanés*, texto de Abel González Melo, ganador del Premio Casa de las Américas 2020. Bajo la dirección de Yailín Coppola, el montaje contiene recursos que nos mantienen alertas y expectantes en el transcurso de la función. Las pausas para regresar a los ensayos, con el teatro dentro del teatro, estimulan las ansias del público por saber qué sucederá con la poeta. Su fuerza reside en los jóvenes actores en escena, capaces de reorganizar el espectáculo, confrontando en la voz del autor, la biografía de la joven, para llenar zonas aun no exploradas o vacíos de su vida.

De alguna manera, también la mirada femenina atraviesa otros montajes del encuentro como el unipersonal del grupo santalareño Teatro La Rosa *Aquiles frente al espejo*, bajo la dirección de Roxana Pineda e interpretado por Dorian Díaz de Villegas, quien la articula con una mirada a la masculinidad canónica también desde sí mismo; *El diario de Ana Frank. Apnea del tiempo*, dirigido por Miguel Abreu con Ludi Teatro, con rescritura de Agnieszka Hernández Díaz; *FK, fantasía sobre Frida Kahlo*, del colectivo pinareño Teatro de la Utopía dirigido por Reinaldo León con la actuación de Yuliet Montes, y *Favez*, monólogo dirigido por el actor Alberto Corona e interpretado por la joven Liliana Lam bajo el manto de Argos Teatro.

OTRAS MIRADAS A LA ESCENA CUBANA

La Nave Oficio de Isla presentó dos trabajos, *Asesinato en la mansión Haversham*, en coproducción con el Centro Promotor del Humor y apoyo de la plataforma escénica

Y la Nave va, y *Luz*. El estudiante de Teatología, Ledier Alonso Cabrera, bajo la perspectiva de teatro dentro del teatro, re-crea la Sociedad An(*)ónima de Drama, y nos hace testigos de una enredada trama con cuanta situación inesperada y accidental pueda tener lugar en una representación teatral: actores olvidadizos, una jefa de escena bastante torpe, piezas de la escenografía mal posicionadas y un sinfín de adversidades que van *in crescendo* y hacen la tarde de los espectadores.

En la misma locación se presentó *Luz* –pieza ya vista en Mayo Teatral 2022– con un elenco nuevo en su mayoría, para regalarnos sesenta minutos inspirados en poemas de Sigfredo Ariel, como tributo a su obra poética, pictórica y musicográfica. La propuesta, que nunca decepciona, integra poesía y música, y cuenta con una dinámica cautivadora mientras fusiona los boleros cubanos más reconocidos con innovadores sonidos realizados por un DJ e interpretaciones de teatralidad diferente.

La sala El Sótano acogió *Frijoles colorados*, a cargo de las compañías Mefisto Teatro y Trotamundos. Con texto de Cristina Rebull, la puesta emplea los recursos del teatro del absurdo y conduce al público por una historia que envuelve a una pareja de ancianos, Matilde (Verónica Lynn) y Federico (Jorge Luis de Cabo). A medida que transcurre la

Aquiles frente al espejo. Foto: Abel Carmentate



acción, los personajes evidencian haber olvidado la relación que los une y, mientras intentan ablandar unos frijoles colorados, descubren un posible vínculo entre ellos. Pasan de una relación fraterna al matrimonio, luego a ser supuestos pacientes de un psiquiátrico y, por último, madre e hijo. Sin duda alguna es necesario destacar la actuación de Lynn, quien cumplió 92 años en mayo y demuestra con maestría su talento y sus años de experiencia como actriz.

JÓVENES EN ESCENA

Los jóvenes tuvieron un alto protagonismo. La historia de Alicia tras el conejo blanco volvió a ser eje de una obra escénica cubana. Hace algunos años Teatro de las Estaciones trabajó la narración de Lewis Carrol en *Alicia en busca del conejo blanco*, y ahora Teatro Andante retoma el clásico como trasfondo para contar el proceso de graduación de tres jóvenes de la academia de actuación en *¿Por qué Alicia?*

Como en *Gelatina* y en *Pan para la fe*, surge el cuestionamiento ante la realidad de los jóvenes, esta vez en las tres Alicias caracterizadas por Roselys del Carmen León, Lara Alejandra Ante y Laura Julia Figueredo. ¿Cuántos sueños pueden tenerse en la juventud? ¿Cómo alcanzarlos? Son cuestiones que maneja Juan González Fiffe para conformar el montaje. El mundo onírico se mezcla con lo real para que las Alicias persigan sus sueños.

Uno de los mayores aciertos de la pieza es su excelente diseño escénico y de vestuario. El colectivo granmense recrea diversos escenarios donde habitan criaturas de fantasía como el conejo blanco, el sombrerero, la oruga azul, el gato de Cheshire, el lirón y la reina de corazones, algunos de los cuales recuerdan el animado de Disney de 1951. *¿Por qué Alicia?* propone un juego teatral en el que, pese al carácter universal de la historia, se defiende lo identitario como forma de mantener al teatro vivo.

Impulso Teatro presentó *La excepción y la regla*, con un elenco integrado en su mayoría por actores jóvenes, excepto el maestro Carlos Pérez Peña. El texto de Brecht nos enfrenta a una expedición, emprendida por un codicioso comerciante con un guía y un cargador que ha sido contratado, para atravesar el inhóspito desierto, con la necesidad de llegar al destino antes que sus competidores, lo que llevará al límite a los protagonistas y hará brotar las diferencias sociales entre ellos.

Yeline López González y Aimelys Díaz Rodríguez

Esta representación fue creada por Alexis Díaz de Villegas,⁴ ahora bajo la dirección de Linda Soriano y con asesoría de Osvaldo Cano, quienes retoman la lógica brechtiana y componen para el público un paisaje de contradicciones humanas que nos aleja del simple entretenimiento sin renunciar a él, más bien proponiendo un ejercicio de (auto)reflexión.

Al escenario de la sala Raquel Revuelta llegó el proyecto matancero *I Want Teatro*, con *I Want*, liderado por María Laura Germán. Acostumbrados a ver a María Laura como actriz, ahora la apreciamos como autora y directora de un montaje íntimo que cala en los recuerdos de la infancia. Nuevamente los jóvenes son protagonistas y aparecen dos muchachas en un pequeño espacio dividido. Quienes conocen las historias clásicas de L. Frank Baum y de Astrid Lindgren, reconocen los personajes por los elementos: el perro Toto –con doble sentido de alusión sexual– de Dorothy Gale, y por el vestuario: dos trenzas rojas y las medias de colores de Pippa Mediaslargas. El mundo mágico sirve a estas dos heroínas del imaginario infantil para cuestionarse sobre el verdadero hogar y su identidad.

En una relectura de historias clásicas como *El maravilloso mago de Oz*, *Pippa Mediaslargas*, *Peter Pan* y *Harry Potter*, la obra cuestiona estereotipos de la niñez y la disfuncionalidad familiar. Temas como la sexualización de las niñas, la pérdida del hogar y el desamparo, son tratados en el montaje mediante el diálogo entre pasado y presente. Las actrices Sonia María Cobos y Arlettis Cazorla dominan los pequeños espacios donde crean minuciosas cadenas de acciones. Con haces de luz proyectados en sus rostros, los personajes construyen microuniversos en los que manipulan cuquitas,⁵ barbies, maquetas de casas y juegan “inocentemente” con un imaginario del que tornan cómplices a los espectadores. Así sueñan un hogar feliz. Con gran capacidad de autogestión, en cada función, *I Want* recauda fondos para hogares de niños sin amparo filial.

⁴ El destacado actor y director falleció el 24 de junio de 2022 a la edad de 56 años.

⁵ Muñecas de papel con varios vestuarios que en los años 60-90 se publicaban en la contratapa de la revista *Mujeres* para que las niñas las recortaran y jugaran con ellas.

Los jóvenes también protagonizan *La zapatera prodigiosa*, que en el festival cumplió 150 funciones. Bajo la guía de Carlos Díaz, Teatro El Público regresó a la dramaturgia y al lirismo de Lorca, y revisitó un texto con aclamado montaje de Berta Martínez y Teatro Estudio en los años 80.

El desparpajo y el sentido carnalesco, propios de la poética de Carlos Díaz, se despliegan en la poesía de la zapatera que lucha por defender sus deseos frente a la monotonía de la realidad. Nacido como ejercicio de graduación de los jóvenes actores, el montaje maneja múltiples referentes culturales de nuestra identidad, desde la gestualidad de los intérpretes hasta el empleo de canciones tradicionales cubanas, o guiños con temas del reguetón o *trap* contemporáneos. Díaz desacraliza símbolos y les da nuevo sentido. Amparado por la fiesta y la risa, el espectáculo maneja la textualidad para acentuar el discurso de género que plantea el original.



I Want. Foto: Jorge Luis Baños

En escena se reúnen intérpretes con experiencia como Yanier Palmero, quien realiza una excelente caracterización del zapatero y Sergio Gutiérrez, como el alcalde, con diversas actrices que relevan a la zapatera en el transcurso de la obra. Las referencias trascienden los textos de Lorca, y Palmero cita a Abilio Estévez: “Me duele el brazo

de tanto decir adiós”, en un momento marcado por el enorme éxodo de jóvenes.

En el escenario del Trianón, previo a la última función de *La zapatera prodigiosa*, Lillitsy Hernández Oliva, presidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, leyó las palabras de clausura del festival y anunció la próxima edición en 2025, dedicada a la gran actriz Raquel Revuelta Planas en ocasión de su centenario a celebrarse el 14 de noviembre, y al discurso femenino como eje temático. “El teatro volverá a ser plaza para la mirada antihegemónica”, afirmó Hernández Oliva.

Variedad de puestas en escena, presentaciones en espacios alternativos, talleres con maestros internacionales, exposiciones, presentaciones de libros y revistas –como el número 208-209 de *Conjunto*–, y un evento teórico, formaron parte de un programa que mostró el esfuerzo

porque el festival se mantenga vivo. Estadísticas del CNAE,⁶ recogen la afluencia de público durante la fiesta teatral. Un elemento que da cuenta de que el teatro sigue siendo ágora de ideas, ámbito propicio para dialogar. ❧

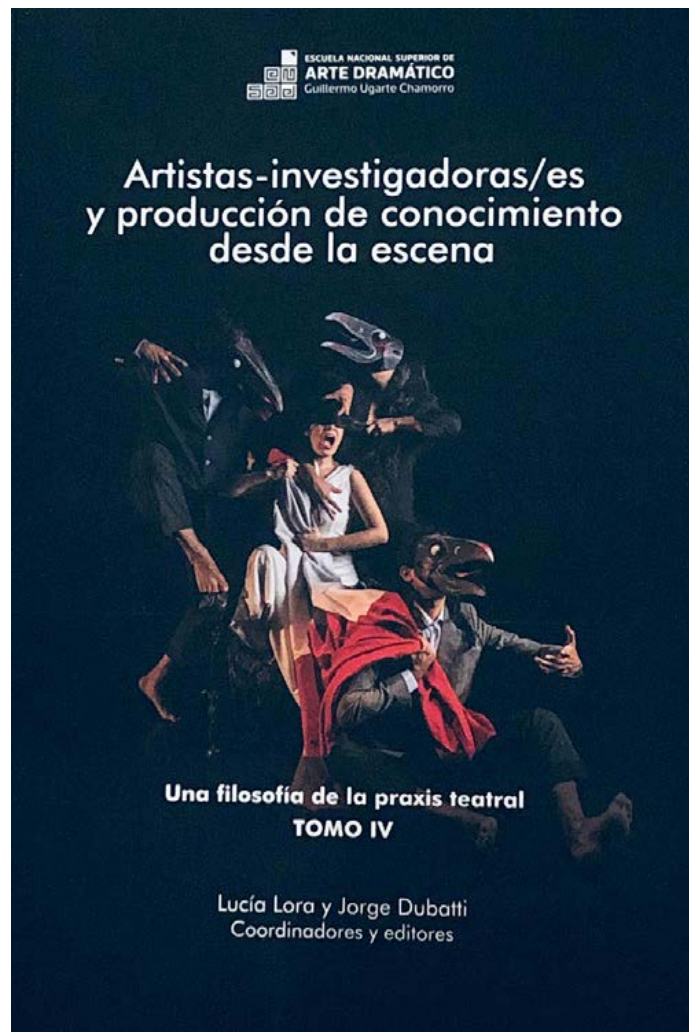
⁶ Según información de Erich Cartaya, especialista de promoción del CNAE, unas 11325 personas asistieron a los teatros.



Mientras el cielo se esconde. Foto: Abel Carmentate

Innovación en el pensamiento teatral ibero- americano

» María Natacha Koss



Reseñamos aquí el cuarto volumen de la serie *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*,¹ resultado de la colaboración académica e investigativa entre la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” y el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Desde 2019, merced a este convenio entre Argentina y Perú, se viene trabajando en un desarrollo teatrológico, en pos de una innovación del pensamiento iberoamericano.

La propuesta, decolonial en su origen, tiene como objetivo desarrollar un nuevo discurso científico y/o ensayístico sobre el teatro a partir del reconocimiento del saber específico que la praxis genera. Y esto es porque el arte reconoce su singularidad tanto en el hacer, como en la producción de saberes y teorías. Pero además, hay una relación intrínseca entre estos conocimientos con la docencia y la capacitación en el arte. Si bien es cierto que nadie puede enseñar a otro a ser artista, también es verdad que en el plano de la formación se transmiten técnicas y saberes que pueden ser aprovechados para la realización del arte. Asimismo, y retomando las propuestas de la Filosofía del Teatro, se reconoce a los artistas como productores de saberes y conocimientos, como intelectuales específicos que desarrollan un pensamiento singular, excepcional, que solamente los/las artistas pueden producir. Sucede que desde y en la praxis, se genera un conocimiento específico, un “pensamiento teatral” (como lo llama Jorge Dubatti) que se remonta a los orígenes del teatro occidental. Baste recordar que nuestro primer texto teórico, a diferencia de lo que comúnmente se cree, no es la *Poética* de Aristóteles sino *Sobre el coro* de Sófocles. Que conservemos y difundamos el primero, pero que tengamos sólo fragmentos del segundo, habla más de la mirada de Occidente sobre los artistas y la validez de su pensamiento (en contraposición a los filósofos y estetas) que a los valores intrínsecos de los textos.

¹ *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Jorge Dubatti y Lucía Lora (Coordinadores y editores), t. IV, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro, Lima, 2023, 668 pp.

Que el “teatro piensa” es algo que vienen sosteniendo desde Alan Badiou hasta Mauricio Kartun desde hace más de dos décadas.

Finalmente, autores como Jorge Dubatti o Mieke Bal afirman que el pensamiento sobre el arte se encarna, implícitamente, en las prácticas, es decir, los textos y los espectáculos, tanto en su estructura como en su dinámica de trabajo y su concepción. Por lo tanto, es posible evidenciar dichos saberes en las producciones teatrales y en todas sus series paralelas de textos (paratextos, metatextos, etcétera.)

En el tomo que aquí reseñamos podemos encontrar un gran abanico de territorios, problemas y abordajes que comprenden los fenómenos anteriormente mencionados. Lejos de pretender una mirada homogeneizante, los editores abogan por un empoderamiento de los territorios.

Tenemos entonces a Ximena Arroyo Seminario y Yasmín Loayza Juárez (Lima, Perú) quienes, desde su rol de artistas-investigadoras, nos acercan a la praxis de la Asociación de Artistas Aficionados y, a partir de allí, a sus ideas y su trayectoria. A Ernesto Barraza Eléspuru (Lima, Perú), quien a modo de diario de creación, reflexiona sobre el proceso de su obra *Transgeneracional*, escrita junto a Diego Otero Oyague a partir de los procedimientos de las nuevas dramaturgias de lo real (muy especialmente los del teatro testimonial).

En el extremo sur del hemisferio, Alba Burgos Almaraz (Neuquén, Argentina) nos acerca a través de un ensayo, que es al mismo tiempo un escrito científico y un escrito poético, la experiencia creativa del performance y su proceso de enseñanza. Desde la zona cuyana Daiana Calabrese y Patricia de la Torre (respectivamente San Luis y Mendoza, Argentina), analizan la liminalidad entre rito, festividad social y teatro en la Fiesta de la Vendimia, trasmutando el clásico pensamiento sobre el carnaval medieval a una zona de experiencia americana. Germán Casella (La Plata, Argentina) se centra en la investigación sobre teatralidades para infancias y juventudes desde perspectivas de género y epistemologías feministas.

Cruzando el Atlántico, José Manuel Castanheira (Lisboa, Portugal) explora los vínculos entre arquitectura y escenografía, a través de la dimensión corporal que comparten la ciudad y el teatro. Jorge Dubatti (Buenos Aires, Argentina) desarrolla una investigación sobre los espectadores

desde la concepción fenomenológica, nutriéndose de la experiencia de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires y de la Red Internacional de Escuelas de Espectadores (REDIEE). María Milagros Esquivel Roca (Lima, Perú) reflexiona, como artista-investigadora, sobre la relación entre lo doméstico y lo cotidiano en vínculo con el cuerpo poético y el cuerpo real, desde una perspectiva que busca repensar el concepto de lo femenino.

Mateus Fávero, con su doble pertenencia (São Paulo, Brasil y Santiago de Chile) recupera preguntas disparadoras de su tesis de maestría, que funcionan como punto de clivaje del volumen. ¿Toda creación artística es una investigación? ¿Son las artes y las ciencias opuestas o complementarias? ¿Las artes generan conocimiento? Entre otros, estos cuestionamientos se explicitan a mitad del libro como una forma de recapitular las preguntas implícitas que dan vida al volumen.

Estefanía Ferraro Pettignano (Mendoza, Argentina) nos trae nuevamente a la región cuyana para poner en primer lugar la importancia que tiene el poder investigar la propia práctica artística. Nancy Franco Rendón y Felipe Cárdenas Támara (Bogotá, Colombia) reflexionan sobre la relevancia de la experiencia del teatro escolar tanto para artistas como para espectadores. Alejandro González Puche (Cali, Colombia) cambia el eje investigativo hacia el plano de la dirección, su formación y su praxis específica. Irma Hermoso “Luna” (San Luis Potosí, México) recurre al lenguaje epistolar para producir pensamiento alrededor del teatro y la salud.

Nora Huerta (Ciudad de México) trae al volumen reflexiones sobre la risa a partir de su propia experiencia como parte del grupo de cabaret Las Reinas Chulas. Lucía Lora (Lima, Perú) amplía el panorama proponiendo una mirada sobre las relaciones entre las artes escénicas, la esfera pública y la cultura en general, atravesadas por la subjetividad social. Juan Mayorga (Madrid, España) y Germán Brignone (Córdoba, Argentina) proponen cavilar sobre el teatro en formato entrevista, articulando teoría y praxis escénica. Lucero Millán (Managua, Nicaragua) aborda el problema del teatro político y su recursividad social, desde una concepción nuestroamericanista. Júlia Morena Costa (Bahia, Brasil) vuelve al pensamiento sobre

las dramaturgias de lo real en la escena latinoamericana contemporánea.

Carina Moreno (Lima, Perú) apela también a una poética epistolar para narrar lo sucedido con las artes escénicas en su ciudad en los años de la pandemia (2020-2022) y su necesaria reinención. Lorena Pastor Rubio (Lima, Perú) reflexiona sobre las relaciones entre teatro y cárcel, a partir de las experiencias de primera mano con jóvenes internos del Establecimiento Penitenciario Miguel Castro Castro (San Juan de Lurigancho, Lima) y del Establecimiento Penitenciario del Callao, realizadas durante 2021-2023. Damián Pérez Mezzadra (Montevideo, Uruguay) se vuelca hacia el análisis micropoético para trabajar con el objeto escénico “La Quimera” del grupo uruguayo performático Moxhelis, en el espectáculo *Las Expediciones* (1993-1994). Héctor Ponce de la Fuente (Santiago de Chile) se extiende hacia la macropoética, al proponer una lectura sobre dos realizaciones escénicas recientes (mayo y junio de 2022) en Santiago de Chile las cuales, según el autor, buscaban promover aproximaciones críticas sobre el pasado inmediato nacional, en relación con la memoria de los 50 años del Golpe Militar.

Cambiando nuevamente el eje, Antonio Prieto Stambaugh (Xalapa, México) propone realizar un ejercicio autorreflexivo sobre el investigador como ente liminoide que trabaja entre la teoría y la práctica, entre lo conceptual y lo corporal, y cuya escritura puede ser performativa. Teresa Ralli (Lima, Perú), integrante del grupo Yuyachkani, vuelve a poner el centro en el rol de la actriz-creadora, recordando el proceso de una puesta de principios del siglo XXI. María Fernanda Ríos Almela (Ciudad de México) suma las reflexiones sobre el papel de la gestión cultural dentro de la investigación y producción de las puestas en escena contemporáneas, muy especialmente en los montajes danzarios.

Julissa Rivera (Santo Domingo, República Dominicana) se centra en las dudas de los artistas ante la posibilidad de investigar y la necesidad de empoderamiento que deviene de esa disyuntiva. Juan Rolón (Río Negro, Argentina) parece darle la razón al escribir sobre la vida y la muerte a partir de anotaciones tomadas en el ejercicio de la estatua viviente. Miguel Rubio Zapata (Lima, Perú), gran referente también del Yuyachkani, nos hace una “visita guiada” a *Sin título-técnica mixta* (2004), permitiéndonos

conocer los secretos de su creación y desarrollo. Nora Salgado (Ciudad de México) se centra en la memoria de los cuerpos a través de las relaciones entre danza y ciudad. Cuerpo físico y cuerpo social se encuentran y cuestionan a partir de esta particular mirada fenomenológica.

Analola Santana (New Hampshire, Estados Unidos) y Claudio Valdés Kuri (Ciudad de México) ponen el acento en los imaginarios sociales, el autoconcepto y sus consecuentes resultados en la producción de ficciones. Alfonso Santistevan (Lima, Perú) retoma esta problemática al centrarse en la historización y el análisis de la voluntad de crear un teatro nacional peruano a mediados del siglo XX, como proyecto modernizador del país. Carlos Schmidt F. (San José, Costa Rica) da un paso más en este mismo sentido, al vincular el archivo social al problema del teatro, recordando las bases de la Fundación Memoria de las Artes Escénicas (MAE).

Javier Swedzky (Provincia de Buenos Aires, Argentina) propone un manifiesto, poética explícita del “Teatro Choto” que retoma la tradición de la vanguardia teatral de principios del siglo XX, en la elaboración de redes conceptuales. Al mismo tiempo, nos brinda una reflexión sobre su propia trayectoria que permite establecer los vínculos con el pensamiento grupal. Rafael Spregelburd y Jorge Dubatti (Ciudad de Buenos Aires, Argentina) apelan al formato entrevista para proponer una reflexión en torno al tipo de conocimiento específico que el teatro brinda.

Y, finalmente, Carlos Valdez Espinoza y Jorge Villanueva (Lima, Perú) vuelven a centrarse en el ángulo de la micropoética. El primero, al retomar el análisis sobre dos experiencias performáticas vinculadas a la representación del cuerpo de Manco Cápac, personaje histórico determinante de los dos mitos fundacionales del Tahuantinsuyo. El segundo, al repensar el concepto de intertextualidad para analizar el proceso creativo de *Ataduras/reinos prestados*, proyecto escénico 2016-2018 del Grupo de Teatro Ópalo.

Como vemos en esta ajustadísima descripción (siguiendo estrictamente el orden del índice), el volumen trabaja sobre una serie de principios que podríamos sintetizar en los siguientes puntos:

- jerarquizar el pensamiento sobre el artista-investigador, a la vez que problematizar el pensamiento científico sobre las artes.

- dar prioridad, valorizar y difundir la rica tradición del pensamiento iberoamericano, a partir de las experiencias y desarrollos territoriales específicos.

- no homogeneizar las reflexiones, favoreciendo la multiplicidad epistemológica, bibliográfica, teórica y metodológica.

- como consecuencia casi lógica de lo anterior, se desprende la necesidad de proponer nuevas teorías.

- considerar en el mismo nivel de relevancia el pensamiento surgido del campo universitario y de la experiencia artística.

- admitir y valorizar distintos tipos de escritura (ensayo, epístola, entrevista, diario de bitácora, monografía académica, relato de experiencias, etc.) reconociendo en cada una de ellas un conocimiento específico.

- vincular los conocimientos con los espacios de formación (especialmente formación superior), cultura, sociedad y generación de saberes.

- finalmente, concientizar y empoderar a estudiantes y docentes sobre su condición de artistas-investigadoras/es e investigadoras/es participativas/os.

Dubatti y Lora –en tanto responsables de la colección– vienen, a través de esta serie, visibilizando y difundiendo sistemáticamente la tarea investigativa. Entre los tres tomos anteriores (publicados en 2020, 2021 y 2022) se incluían 62 escritos de artistas-investigadores (y sus múltiples combinaciones) de 16 países diferentes, prioritariamente –aunque no exclusivamente– americanos. El presente volumen suma 37 escritos nuevos que vuelven a poner en evidencia lo abarcador del proyecto general. La virtud entonces de este libro consiste al mismo tiempo en proponer respuestas relativas y provisionarias, a la vez que estimula nuevas preguntas que sigan incitando el pensamiento teatrológico.

Para cerrar, queremos destacar que los 4 libros con sus 99 escritos pueden conseguirse en papel, pero también pueden descargarse gratuitamente de <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/> sorteando el gran problema del pensamiento latinoamericano: la distribución.

Festejamos entonces el proyecto en su conjunto y ponderamos el trabajo abierto y colaborativo que se evidencia en el tomo que aquí reseñamos. ❧

ÚLTIMAS PUBLICACIONES RECIBIDAS



Percy Encinas Carranza: *Entre fuegos. Dramaturgia peruana del período de subversión armada y antisubversión*, Fondo Editorial ENSAD, Lima, 2022, 172 pp.

Bajo la mirada lúcida del crítico e investigador argentino Jorge Dubatti, encargado del prólogo y el académico peruano-estadunidense Luis A. Ramos-García con un estudio crítico, el presente volumen indaga en los sistemas del teatro peruano que convergen y dialogan en diversas territorialidades del país andino. Encinas, especialista en teatro, literatura y neuroeducación, toma como premisa el concepto de heterogeneidad propuesto por Antonio Cornejo Polar en los estudios literarios, y lo extrapola al teatro peruano como un medio de valorar su diversidad.

El también director teatral y dramaturgo Percy Encinas, elige el periodo del conflicto armado interno del Perú que renombra como periodo de subversión armada y antisubversión y analiza un contexto teatral generado por esa etapa, a partir de piezas como *Contrael viento*, de Yuyachkani y *Pequeños héroes*, de Alfonso Santistevan. En ese sentido, indaga en la repercusión de ambos montajes y cómo ello los ha mantenido en el tiempo.

Derivada de la tesis presentada por el autor para obtener el título profesional de Licenciado en Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 2011, llamada *Tipificación de*

la macropoética dramática del Conflicto Armado Interno, esta investigación ahonda en la memoria como eje de la creación dramática. De acuerdo al investigador argentino Dubatti, "este estudio invita a un diálogo de cartografías con otros teatros, no solo latinoamericanos, porque aporta información rigurosamente sistematizada a un mapa que excede las fronteras nacionales del Perú". Su libro ofrece un amplio estudio de los teatros peruanos, pluralidad destacada por el autor. Mediante un eficiente manejo de estudios teóricos diversos, Encinas problematiza la producción teatral de la región. Entre fuegos... contribuye a repensar los vínculos entre arte y universidad y a sentar nuevas bases para un giro epistemológico que reconoce la capacidad del arte como producción de un conocimiento específico. Encinas mezcla su conocimiento científico con sus saberes artísticos y asiste a los acontecimientos que analiza, entrevista, rastrea documentos y objetos, produce archivos y conforma un volumen que responde a nuevos desafíos de la teatrología de componer una filosofía de la praxis escénica desde sus múltiples ángulos. El autor delinea sistemas que permiten describir y luego comprender la vasta producción de grupos y artistas activos en su territorio. Entre fuegos... resulta un excelente modelo de investigación teatral y es material idóneo para estudiosos de la escena latinoamericana.



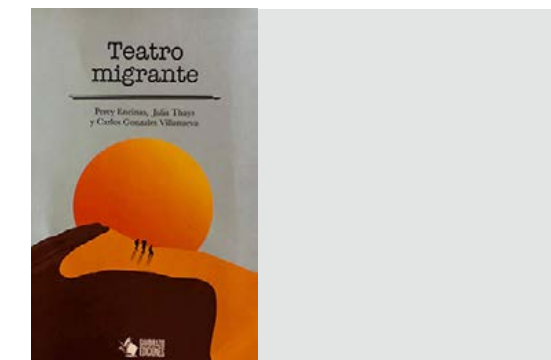
Celeste Viale, Mateo Chiarella y Gino Luque (Eds.): *Apuntes sobre la dirección teatral. Una mirada al trabajo de dirección de Jorge Chiarella Krüger*, PUCP, Especialidad de Teatro, Lima, 2023, 238 pp.

Sobre el destacado director peruano Jorge Chiarella Krüger, *Coco* para sus allegados trata este libro. Estructurado en cuatro partes, la primera, titulada "Sistematizando", compila tres materiales publicados por él que versan sobre el oficio del director teatral. La segunda, "Construyendo", reúne la crónica de su encuentro con Peter Brook en 1980; impresiones sobre la labor de Ariane Mnouchkine y el Théâtre du Soleil, vista en París en 1986; notas para los programas de mano de una creación colectiva del grupo Telba y de varios montajes de Alondra Grupo de Teatro y el prolífico dramaturgo Jorge Rivera Saavedra, quien lo fundara el 1981 con el propio director y con Celeste Viale. A diferentes estimaciones sobre Chiarella dadas por intelectuales contemporáneos suyos se dedica la tercera parte, "Validando", y en ella aparecen textos del dramaturgo Alfonso Latorre, del crítico ecuatoriano Santiago Rivadeneira Aguirre, del sociólogo y crítico cultural peruano Roberto Miró Quesada, del poeta y crítico literario Ricardo González Vigil, del actor, director, dramaturgo, promotor, investigador y pedagogo Ernesto Ráez, del poeta y periodista Winston Orrillo, del periodista Gerald Romuald, y del profesor Gino Luque.

La propia voz del protagonista aparece en el último segmento, titulado "Respondiendo", con diez entrevistas concedidas por Chiarella para distintos medios de prensa y publicaciones culturales de su país.

El tomo se completa con una cronología artístico cultural que recorre los 78 años de vida de Jorge Chiarella Krüger y un dossier fotográfico con imágenes de algunas de sus principales puestas en escena.

El conjunto recoge sus reflexiones teóricas acerca del trabajo con el texto, la dirección de actores y la conformación de una puesta en escena, lo que da cuenta de una figura entrañable de las tablas peruanas.



Percy Encinas, Julia Thays y Carlos González Villanueva: *Teatro migrante*, Gambirazio Ediciones, Lima, 2023, 160 pp.

Este libro, que su editorial valora como novedoso al ofrecer aproximaciones al teatro actual del Perú y a su impacto como motivador para la escritura de otras piezas, contiene cinco obras breves: *Caminantes* y *Noche de brujas*, de Percy Encinas; *El hombre y el río* y *Rutas circulares*, de Carlos Gonzales Villanueva, y *Duo domo* y *El zumbido de la mosca de la fruta*, de Julia Thays. Las enlaza un conjunto de elementos comunes, pautados por sus autores para esta edición: la escenificación de situaciones ligadas a la

migración o al desplazamiento forzoso de sus personajes, ambos temas de alta incidencia en el contexto peruano, latinoamericano y mundial contemporáneo. Las distinguen, en cambio, particularidades en la elección y el abordaje del tema específico de cada una, la forma de composición de sus tramas y el empleo del lenguaje por sus personajes.

En su rol de introductor, el profesor Percy Encinas presenta a manera de guía metodológica, estas y otras características como "Orientaciones para poner en escena este libro", el cual se ha concebido como un instrumento de utilidad para ofrecer a nuevas generaciones de estudiantes de teatro un material con el cual pueden trabajar durante el proceso de aprendizaje artístico, con la aclaración de que se trata de una forma de teatro, usual pero no la única, en la cual se suceden dos fases: la escritura del texto dramático y la del texto de la representación. Para ello, cada obra se acompaña de resúmenes argumentales, identificación de temas principales y secundarios, enumeración de sus valores dramáticos y una guía metodológica, también dirigida a los docentes con sugerencias de herramientas para sus montajes.

Se trata de un valioso ejercicio colectivo y de un generoso aporte de tres dramaturgos profesionales con vistas a estimular la creación y a propiciar al joven relevo una base artística y técnica para emprender el camino hacia la profesión.



Pablo García Gámez: *Querer ser: tres piezas queer*, The Hispanic/ Latino Cultural Center of New York, Inc, Nueva York, 2022, 105 pp.

El presente volumen brinda al lector tres textos dramáticos del autor venezolano estadounidense: *Noche tan linda* (2012), *Busca-la-vida* (2018) y *Las mártiras* (2019). Con situaciones argumentales diferentes, las tres obras evidencian el manejo del autor problematiza en torno la política, el poder y lo queer, utilizados como ejes para la construcción de sus personajes. El académico Antonio César Morón, autor del prólogo titulado "Del ser al querer ser. La política, el poder, lo queer en el teatro de Pablo García Gámez", se pregunta cómo se relacionan los diversos conceptos de familia con la política; la necesidad de establecer una identidad con el poder; y la presencia de personajes queer con lo queer.

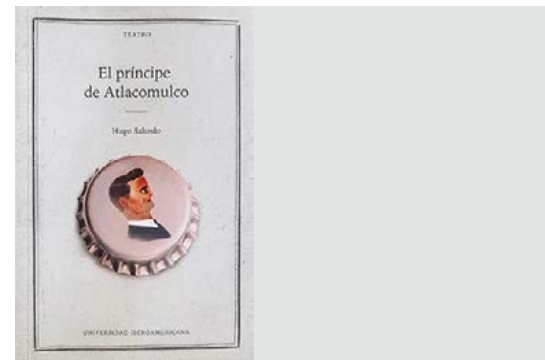
Pablo García Gámez se centra en la noción de lo queer, y transforma este elemento en un espacio de resistencia y de reivindicación de derechos. De esta manera, la presencia de personajes con una identidad queer en sus obras "conecta directamente con la expresión aguda del dolor y la resistencia activa de algunos seres humanos ante la injusticia".

César Morón plantea que la dramaturgia de Gámez transita del ser al querer ser. De esta manera, *Noche tan linda* –texto publicado en la revista *Conjunto* n. 175– a través de veintinueve fragmentos presentados en temporalidades y

espacios diferentes, retrata la vida de Macario-Camelia Margarita, quien desea convertirse en una estrella de la interpretación como La Lupe, al mismo tiempo que debe luchar por ser respetada.

En el caso de *Busca-la-vida*, en veintisiete escenas se desarrolla esta obra que parte desde el Centro de detención de adultos, de los que se esconden en la frontera entre México y los Estados Unidos. Lo ilegal adquiere una complejidad de matices contextuales que marcarán el texto. Gámez eleva la tensión del espacio político y expresa la violencia del poder institucional en la historia del niño Marino, que ha sido separado de su madre y trasladado a la corte judicial donde será juzgado por una voz en off deshumanizada, que sólo se dirigirá hacia él en inglés.

Un cementerio es el espacio principal donde se desarrolla la acción de *Las mártiras*, texto en el que la memoria resulta una herramienta mediante la cual lo queer puede reparar la injusticia del mundo. El volumen es ideal para directores escénicos y estudiosos de la escena latina en los Estados Unidos.



Hugo Salcedo: *El príncipe de Atacomulco*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2023, 96 pp.

Licenciado en Letras por la Universidad de Guadalajara, profesor en la Escuela de Humanidades de la Universidad Autónoma

de Baja California y doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid, en este volumen Hugo Salcedo brinda al lector una pieza que en tono de farsa resulta una profunda crítica a la realidad política de México.

De acuerdo con la nota introductoria, *El príncipe de Atacomulco* "critica la inoperatividad gubernamental erigida como una oxidada maquinaria institucional manipulada por mentes enfermas e incapaces. Mediante el hábil uso de diversos recursos del teatro, la pieza inventa un edificio de podredumbre, metáfora del país en descomposición, donde se pretende recuperar una lucidez inalcanzable. La obra recorre instantes mentales del patético e insulso protagonista que ha sido elegido por su grey para ocupar el máximo podio, en un viaje que tiene todo de esperpento".

Ocho personajes representan esta historia que maneja el recurso del teatro dentro del teatro para descubrir mecanismos de la maquinaria social. Miembro del jurado del Premio Literario Casa de las Américas en el año 2007, Salcedo explora diversos elementos del lenguaje (espacios en blanco entre frases, empleo de gráficos, flechas, palabras dentro de recuadros) o el uso del spanglish recreado en la canción entonada por el personaje de Quique en la escena 15. También debe señalarse el tratamiento y la construcción de personajes que resultan caricaturas de figuras de la política nacional. El Grupo Atacomulco resulta una agrupación de políticos mexicanos miembros del PRI (Partido Revolucionario Institucional) con su campo de acción en el Estado de México. Estructurada en dieciséis escenas más unas notas finales referidas a documentos citados, la pieza muestra un discurso en el cual el intertexto resulta esencial. Ejemplos de ello son la inclusión de una función de *Dur@ de follar*. Entremés cuir, que se anuncia desde la imagen del cartel de la obra o la escena de un acto circense protagonizado por un conejo.

El príncipe de Atacomulco constituye un texto ideal para directores y estudiosos del teatro interesados en la escena latinoamericana. Salcedo es autor de medio centenar de títulos para teatro y de un amplio número de artículos y ensayos, algunas de sus piezas se han traducido, transmitido para radio, publicado y/o representado en inglés, francés y alemán. Su obra ha sido motivo de análisis por investigadores en diversas instituciones educativas, tanto mexicanas como de otros países.



Liliana Alzate Cuervo: *Otras voces: teatralidades originarias*, Universidad Santiago de Cali, Cali, 2022, 172 pp.

La maestra, creadora e investigadora colombiana Liliana Alzate Cuervo presenta con este libro las voces amerindias y afrodescendientes en el teatro, como resultado de la Beca en Investigación en Literatura Comparada 2020-2021 del Ministerio de Cultura en alianza con el Instituto Caro y Cuervo de Colombia.

La investigación presenta una interpretación de las "otras voces", aquellas que no se consagran en la oficialidad, ni se reconoce en la práctica artística su dimensión histórica. La autora, de la mano de maestros del teatro como Santiago García y Enrique Buenaventura, se propone un recorrido por la connotación del

mestizaje, la raza y la modernidad. Además, reconoce pensadores colombianos como Rogelio Velásquez Murillo y Manuel Zapata Olivella, poco citados por la historia oficial, para así ofrecer una sedimentación teórica más acertada a partir de la cual abordar las teatralidades.

En un segundo momento, el libro plantea otra hermenéutica como propuesta de método de investigación, que alineará las claves de lectura para la interpretación del corpus, y, en un tercer momento, se proponen tres pliegues de categorización para el análisis: oralidad, clásicos y les mayores, y se entretienen en el texto algunos de los ecos actuales de la escena en Colombia.

De esta forma, esta indagación le permite a la autora poner en práctica dispositivos de análisis que develan niveles de representación lejos de los lugares de enunciación de la supuesta modernidad, a partir del uso oral dramático en las teatralidades vivas para luego develar, en autores que se enmarcan en la estructura clásica (XIX y XX), linajes amerindios y africanos invisibilizados por la historia oficial.

Por último, la investigación pone en evidencia cómo muchas de las obras de hoy se alimentan de las narrativas de las otras voces, y construyen representaciones únicas de una teatralidad propia.

Así, lo que se desea con este tipo de lectura es desempolvar las otras voces de las custodias de las grandes bibliotecas, algunas nunca reseñadas ni llevadas a la escena, y visibilizar sus temas y protagonistas (indios o afro y mestizos) para ir más allá de las "fronteras" de la palabra a interpretar y de esta manera apreciar la dramaturgia que compone la historia no contada del teatro.



Leonardo Azparren Giménez: *Román Chalbaud: Poética de la marginalidad*, PublicArte Digital, Caracas, 2022, 204 pp.

"Nosotros, en un pedazo de Latinoamérica (...) nosotros y el público que no viene, nosotros y la cultura que no se toma en serio, nosotros y la impotencia, nosotros con los bolsillos vacíos, llenos de proyectos que nadie se atreve a patrocinar (...) El telón se seguirá alzando. Quieran o no quieran. Malo o bueno. Aquí estamos. Detrás del telón. Pero el telón se alza".

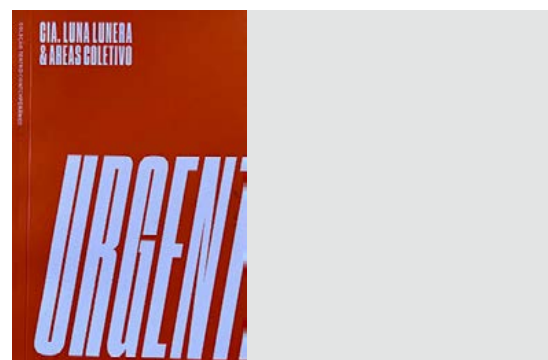
Estas son las palabras de Román Chalbaud en *Nosotros y el teatro*, con fecha en 1964, que aparecen en las páginas iniciales del presente libro de Leonardo Azparren Giménez, crítico venezolano, especialista en teatro venezolano y griego y estudioso de la obra del dramaturgo y director de cine y televisión Román Chalbaud, fallecido en Caracas el pasado mes de septiembre.

Valorado por Azparren Giménez como el autor que "mejor ha comprendido y representado a Caracas", en estas páginas se escriben, analizan y se reúnen textos que sirven como hilo conductor para acercarnos a la obra realizada por Chalbaud, una obra que, según el propio Azparren, es consistente y se desarrolla en una época llena de transformaciones en su Venezuela natal.

Aquí, Azparren Giménez disecciona muchos de los textos de Chalbaud en busca de todas aquellas

claves que permitan a los lectores entender su proceso creativo, un proceso que estuvo acompañado de una depuración del lenguaje, despojado poco a poco de adjetivaciones innecesarias para, por lo tanto, perfilar imágenes dramáticas cada vez más universales. En palabras del propio Azparren, Chalbaud, con una identidad local innegable, consiguió que su lenguaje marcara distancia con el localismo costumbrista tradicional que intentaba sobrevivir cuando escribió su primera obra.

De esta forma, nos encontramos con una recopilación de escritos que muestran una gran capacidad de observación y análisis, y contribuyen a una visión particular de un sector marginado de la sociedad en el que se encuentra la inspiración constante para la creación artística.



Compañía Luna Lunera & Areas Coletivo: *Urgente*, Coleção Teatro Contemporâneo, Editora Javali, Belo Horizonte, 2021, 160 pp.

La publicación de este libro fue la acción con la cual la Compañía Luna Lunera, de Minas Gerais, Brasil, decidió celebrar sus primeros veinte años de trabajo, en medio del aislamiento pandémico e imposibilitados de encontrarse con sus espectadores. La agrupación fundada por Cláudia Corrêa, Cláudio Dias, Fafá Rennó, Fernanda Kahal, José Walter Albinati, Marcelo

Souza e Silva y Odilon Esteves, se ha destacado en la escena teatral de su ciudad y del Brasil desde su primer trabajo profesional, *Perdoame por Me Traíres* (2001). Su trayectoria está marcada por la investigación continua, que se concreta en espectáculos creados a partir de fuentes diversas, como noticias de la prensa, testimonio de los actores y textos narrativos. Es responsable de relevantes puestas en escena como *Aquellos dos* (XXX) aclamada en numerosos festivales latinoamericanos; *Prazer* (Premio Shell 2013) *E Ainda Assim se Levantar* (2023), entre otras.

Urgente recoge el texto del montaje estrenado en 2016 bajo la dirección de Maria Silvia Siqueira Campos y Miwa Yanagizawa, la ficha técnica y dos textos reflexivos del profesor e investigador Jean-Luc Moriceau y del antropólogo social Sérgio Gomes. Se trata de una obra escrita a partir de los cuerpos de los actores del colectivo y de sus urgencias, una pieza polifónica escrita por Areas Coletivo (Camila Márdila, Liliane Rovaris, Siqueira y Yanagizawa). El tiempo y el uso alienante que hacemos de él subyace como motivo recurrente en el contexto del mundo acelerado en el que vivimos.

Como afirma en el prefacio el equipo autoral, *Urgente* revuelve cosas enterradas en una dramaturgia nacida como de una excavación, para revivir afectos y memorias.



Sergio de Carvalho: *Companhia do Latão. Três peças*, Temporal, Sao Paulo, 2019, 176 pp., 232 pp., 144 pp., respectivamente.

Más que un libro esta es una carpeta que contiene tres, con las obras *Os que ficam* (*Los que quedan*), *O pão e a pedra* (*El pan y la piedra*), y *Lugar Nenhum* (*Ningún lugar*), de la autoría del director de la brasileña Compañía del Latón, también dramaturgo, profesor e investigador. Las piezas forman parte del repertorio del destacado grupo, fieles a su vocación por abordar, a través de un teatro dialéctico, problemáticas de la realidad social de su país.

Los que quedan, escrita en 2015, dialoga con Augusto Boal y el teatro dentro del teatro. Un grupo de actores ensaya *Revolución en América del Sur*, de Boal, en los años 70, durante uno de los momentos más duros de la represión dictatorial. Fragmentos de la pieza y de la autobiografía del creador del Teatro del Oprimido, *Hamlet o el hijo del panadero*, son la base para una discusión sobre la censura, la violencia, la necesidad de sobrevivencia económica y la resistencia cultural contra los intereses del capital.

El pan y la piedra, de 2016, parte de un hecho real: la huelga de una importante fábrica de construcción automotriz durante setenta días ocurrida en 1979, así como el proceso de aprendizaje político de los trabajadores que, con diversos grados de conciencia social, se ven involucrados en esa acción de lucha

contra la opresión patronal y policial. La trama recrea el enfrentamiento entre los principales agentes de aquel momento histórico: el "nuevo sindicalismo", la Iglesia católica progresista y el movimiento estudiantil de izquierda.

El tercer libro recoge la obra *Ningún lugar*, escrita en 2018 para celebrar los primeros veinte años del Latón. También contextualizada en la dictadura, toma como pauta los diarios de trabajo y varias piezas de Chéjov, para detrás de una aparente inacción explorar las contradicciones y la parálisis de una parte de la intelectualidad brasileña frente a los cambios históricos vividos por Brasil. En el contexto de una familia que celebra el cumpleaños de un joven, *Ningún lugar* propone una reflexión de largo alcance, al examinar contradicciones que atraviesa la sociedad brasileña desde el período colonial ligados a diferencias de clase, al racismo, la violencia institucional y la naturalización del exterminio de poblaciones periféricas, negras e indígenas.

Los libros contienen materiales valorativos sobre los procesos de creación, fichas de estreno, partituras musicales e imágenes de las puestas en escena que documentan parte de la significativa trayectoria de la Compañía del Latón.



Teatro, Sociedade e Criação Cênica [Textos escolhidos], Mórula Editorial, Rio de Janeiro, 2021, 168 pp.

Los investigadores teatrales brasileños André Carreira, Ivan Delmanto y Stephan Baumgartel son los responsables de esta edición, respaldada por CAPES (entidad de coordinación de perfeccionamiento del personal al nivel superior) y el Programa de Posgraduación en Artes Escénicas de la Universidad Estadual de Santa Catarina. El libro reúne ocho textos traducidos al portugués desde otras lenguas y referidos a la línea de investigación relacionada con la tríada que le da título, con el objetivo de que sirvan a los estudiantes de esa Universidad interesados en la temática, pero también a otros especialistas, para confrontarse con ellos.

En la solapa se aclara que más allá de la impresión que pueda producir el origen de los textos referenciales, supuestos como parte de un pensamiento en el cual predominan las epistemologías "del Norte", es útil aclarar que los materiales firmados por la rusa Keti Chukhrov, el español Manuel Delgado, la argentina Lola Banfi, los estadounidenses Jill Lane, Martin Puchner y los alemanes Nikolaus Müller, Hans-Thies Lehmann y Gerda Poschmann justamente avanzan por otros derroteros, a contramano de las corrientes nacidas del pensamiento capitalista burgués de Europa y los Estados Unidos. "Son textos que buscan minar la

naturalización de ese pensamiento y evidenciarlo como un juego de fuerzas relacional en la cual entran tanto afirmativas como subversivas". También su relevancia está en ser "gestos subversivos o disidentes, que constituyen desvíos, muchas veces aún no claramente captados –o capturados– por la razón hegemónica".

Es de resaltar la validez del tomo como detonante para nuevos debates estimulados por estos referentes. 📖

COLOMBIA-BRASIL De Lispector a Caicedo

Reproducimos una entrevista a un joven dramaturgo y director colombiano, responsable del estreno de *Aturdir*, de Clarice Lispector.

Felipe Caicedo, el rostro de las nuevas narrativas del teatro antioqueño

Con la obra *Aturdir*, el director se consolidó como uno de los dramaturgos con mayor proyección internacional.

Aturdir es una obra sobre el peso de la vida: una mujer se despierta temprano, va al trabajo, va al mercado, va al gimnasio, regresa a casa. El día siguiente es una copia de este, con leves modificaciones. Y así hasta el cansancio, hasta el agotamiento. Esa misma mujer lleva en sí las heridas de la infancia, de la domesticación que la hizo una persona. Una máscara. *Aturdir* cierra con una frase que le dice a los asistentes que el verdadero combate está afuera del teatro, en eso que llamamos vida cotidiana.

Por esta obra Felipe Caicedo recibió el Premio Platea a Dirección. Además, la obra recibió el Platea a Obra del año. Estos dos reconocimientos hicieron de Caicedo uno de los referentes de las nuevas dramaturgias paisas y un artista con proyección en la región y en el país. *El Colombiano* conversó con él de las reflexiones que sostienen a *Aturdir* y de las vías que abre el teatro postdramático a los creadores locales.

Aturdir recibió cuatro Premios Platea...

"Sí, estos premios son también una celebración del primer año de *Aturdir*, que fue una beca de creación teatral del Ministerio de Cultura de 2022. Entonces, cerramos este primer ciclo de *Aturdir* con estos reconocimientos que hizo el sector teatral de la ciudad. También con la obra estuvimos en el Festival Internacional de la Máscara, en el Festival Mujeres en Escena por la Paz y en la Fiesta de las Artes Escénicas.

Esta obra es una hija que nos ha dado muchas alegrías a tan solo un año de su estreno".

La obra habla de lo difícil que es ser una persona. Hablemos del origen de la obra...

"*Aturdir* nace por una frase de Clarice Lispector, la escritora brasilera. Ella dice 'La literatura me libera de la difícil carga de ser una persona'. Anamnésico Colectivo Teatral la parafraseamos para decir: 'El teatro nos libera de la difícil carga de ser una persona'.

"A partir de eso comienza una pregunta en todo el elenco que trata sobre la persona que cargamos. ¿Cuál es esa coraza que cargamos en la vida cotidiana y que de alguna forma se va volviendo también un peso ante la existencia? En ese punto tomamos el símbolo de la langosta, que es un animal que cada tanto muda su piel porque su caparazón se va volviendo tan rígido que la aprisiona.

"El personaje de la obra es una mujer langosta que está buscando salir de ese caparazón. La obra narra la lucha para liberarse de ese caparazón, que son las creencias que definen nuestra vida y las demás cosas que debemos cargar".

La obra transcurre en un cuadrilátero de boxeo...

"Sí, esa idea surge de una anécdota muy linda. Un día, mientras visitaba a mis papás, me encontré con una vecina y le pregunté por su vida. Ella me dijo: "En la lucha, vecino, en la lucha". Y ahí fue que apareció el símbolo del boxeador, del que lucha. De hecho, la obra está dividida en 12 asaltos escénicos de tres minutos cada uno. En cada uno esa mujer combate consigo misma. Nos valimos de todo ese discurso del boxeo, que es casi que una filosofía de la vida. Hicimos ese cruce de lo deportivo con lo dramático".

Hagamos un paréntesis, Felipe. ¿Cómo fue su descubrimiento del teatro?

"El teatro llegó a mí a los nueve años. Hay dos historias ahí muy paralelas, porque a mí me llegó de manera muy intuitiva.

"Siempre cuento la anécdota de que yo iba con mi tío por la Casa de la Cultura de Envigado y yo le

dije a él: "yo quiero entrar ahí a estudiar teatro". Y me metieron a los cursos de la Casa de la Cultura y desde ese momento no he parado. Yo no tenía un referente ni siquiera de dónde me había venido la idea del teatro ni por qué. Pasado el tiempo Miguel Cañas me habló de que en Envigado hubo un sainete. Le conté eso a mi abuela y ella me dijo que mi bisabuelo había sido el director del sainete de Envigado. Es decir, mi bisabuelo resultó ser un teatrero, pero yo me enteré quince años después de haber empezado a hacer teatro".

Y su formación académica fue por el camino de la Universidad de Antioquia...

"Sí. Yo empecé en la Casa de la Cultura de Envigado, estuve en todos los grupos. Luego pasé a la escuela de arte dramático de la Universidad de Antioquia".

"Lo posdramático es un concepto que es más sencillo de entender de lo que parece. Lo postdramático intenta volver al real origen del teatro. Lo posdramático va mucho más allá del drama. Es decir, va más allá de conceptos como situación, historia, personaje, principio, nudo y fin. Lo dramático viene de Aristóteles y ha sido el formato en occidente para contar las historias. Sin embargo, esa estructura se quiebra con las dos guerras mundiales. Ahí aparecen otras nociones. Entonces, por ejemplo, ya no hablamos de personajes sino de presencias escénicas. Ya no hablamos de situación dramática sino de acontecimiento. Casi que el drama es una cuadrícula mientras el postdrama nos invita a salirnos de esa cuadrícula. El postdrama está muy cercano a los documental, a lo experiencial, casi que a las noticias".

Volvamos a Aturdir. ¿Cuáles han sido las reacciones del público luego de ver la obra?

"En la obra decimos que el teatro es la vida vista por la vida. Consideramos que el teatro es ese lugar en donde no solo vamos a mirar. Por eso a los asistentes a nuestras obras no los llamamos espectadores sino los ilustres desconocidos. Finalmente, se trata de seres humanos que hacen

parte de un acontecimiento. *Aturdir* particularmente ha generado unas sacudidas muy fuertes. De hecho, uno de los textos es la obra es: "sacude la memoria, sacude la memoria, sacude la memoria".

Sabíamos que esta era una obra que iba a levantar unos caparazones y unas costras en las memorias de mucha gente. Y lo hace porque trata de cosas muy elementales: la relación con la familia, la relación con las heridas de la infancia, la relación con la madre y con el padre. También trata del agite del mundo moderno. Y creo que ninguno es ajeno a esas cosas".

No sé, Felipe, si usted tenga la superstición de todo artista de no hablar de los proyectos que está gestando...

"Ahora estamos con dos proyectos. Uno es *Niño azul*, una propuesta basada en el mito griego de Ícaro y de Dédalo, su padre. En Anamnésico siempre hemos tenido una cosa muy fuerte con las madres, pero también tenemos una fuerte relación con los padres. Soñamos que esa obra sea infantil. *Niño azul* será el proyecto en el que trabajemos el año entrante. Además, al final de *Aturdir* la mujer se va para Júpiter. Ahora nos preguntamos ¿cuál es nuestro Júpiter? Es decir, ¿cuál es el lugar que queremos ocupar? Ya comenzamos con las lecturas y con las preguntas para esa obra".

Tomado de *El Colombiano*, 17.12.2023.



MÉXICO

Claudio Valdés Kuri habla de uno de sus montajes y más

Reproducimos una entrevista al destacado director y dramaturgo, líder del Teatro de Ciertos Habitantes, que formara parte de la cartelera de nuestro Mayo Teatral con *El automóvil gris* en 2014, y que recientemente fuera reconocido con el Premio Nacional de Artes y Literatura 2023 en su país.

"Del mago al loco..." vuelve a San Carlos, y con ello el viaje al autoconocimiento

Niza Rivera

Producción especial en el Festival Internacional Cervantino del medio siglo en 2022, esta pieza de Claudio Valdés Kuri y su compañía Teatro de Ciertos Habitantes podrá verse todo este mes en un lugar "ad hoc" para su representación, el maravilloso patio circular del museo.

No es casualidad que *Del mago al loco. Una revelación del tarot* regrese al Museo Nacional de San Carlos del 3 de febrero al 24 de marzo.

Desde su montaje el año pasado en ese mismo espacio, y previo a ello el estreno como producción especial del 50º Festival Internacional Cervantino (2022), todo ha sido parte del paso firme y constante de la compañía Teatro de Ciertos Habitantes en el marco de sus 25 años de existencia.

Es parte del camino de autoconocimiento del dramaturgo Claudio Valdés Kuri (D.F., 1965) –quien desde el estreno de la puesta a la fecha obtuvo el Premio Nacional de Artes y Literatura 2023 en el área de Bellas Artes– con cartas como herramientas en escena para la reflexión de todos.

Se trata de un montaje interdisciplinario que muestra el universo de los arquetipos que conforman la psique humana, representado a



través de las imágenes del tarot con 22 cartas-personajes que, en cada función, dan cuenta del mismo número de pruebas por las que atraviesa "El viajero" (un no-actor invitado en cada función) que desconoce el contenido de la obra, lo que le permite vivir una espontánea e inspiradora experiencia.

El elenco, además del dramaturgo, está conformado por los histriones-músicos-bailarines: Lourdes Ambriz, Edwin Calderón, Claudia Canchola, Luis Castro, Rodrigo Carrillo Tripp, Marcos Escalante, Xóchitl Galindres, Hugo Gallegos, Guillermo García Proal, Mario Gómez Villarreal, Claudia Guerrero, Aline Lemus, Dulce Medina, Valentina Manzini, Fabrina Melon, Natanael Ríos, Rodrigo Vázquez Maya y Gastón Yanes.

El proyecto es fruto de una coproducción de instituciones como: Coordinación Nacional de Teatro, Museo Nacional de San Carlos y Fundación INBAL, Teletec, Festival Internacional Cervantino, Secretaría de Cultura y Sistema de Teatros de la Ciudad de México, Instituto Cultural de León, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, Centro Universitario de Teatro de la UNAM, ArtBoretum y Teatro de Ciertos Habitantes.

Específicamente, la temporada en la Ciudad de México se presenta bajo el auspicio del Estímulo Fiscal Efiartes-Nemisa.

Entrevistado en 2022 por el reportero Roberto Ponce previo al estreno del Cervantino (edición Proceso #2396), Valdés Kuri comentó:

"El montaje no se dio a partir de 'apréndete este texto', sino más bien de 'comprende este arcano para que una vez generada la experiencia sepas qué responderle al Viajero, cómo conducirlo'. Carl Jung le ha dado esta dimensión al tarot hablando de los arcanos (uno por carta), pues nos presenta 22 arquetipos mentales que habitan en la psique de toda la humanidad y trascienden las épocas, pertenecen al inconsciente colectivo. Es, pues, un viaje iniciático".

Ahora la obra regresa en temporada a San Carlos (el año pasado también se montó ahí), sábados y domingos, del 3 de febrero al 24 de marzo, un eco del estreno en el Cervantino de 2022, cuando la compañía y dramaturgo llevaron a todos los presentes a un viaje en una maravillosa Plaza de Gallos en León, Guanajuato.

Entonces, asistentes y prensa emprendieron una odisea de la cual *proceso.com* dio cuenta ("La compañía de Ciertos Habitantes hace historia con interpretación del tarot en el 50 FIC"); fue el primer texto publicado al respecto. Se lee en esa reseña realizada por esta reportera:

"La puesta tiene duración de dos horas y media aproximadamente, tiempo durante el cual el público, de pie, puede acercarse más que al tarot, al teatro mismo, pues como dijo el fundador de la compañía, se trata de una disciplina que puede ayudar a vivir una vida más plena, e incluso a cambiar vidas, pues 'la presencia del teatro es más que nunca muy importante. Ante la falta de lugares sagrados de intimidad interior, el teatro se ha vuelto valiosísimo'.

"Quizá por todo lo anterior las 22 cartas-actores que tiró la compañía en la Plaza de Gallos sea para recordar que aunque el futuro es incierto, su rumbo es sólo nuestro".

Haciendo más historia...

El año pasado, con motivo de su primer montaje en la Ciudad de México (también en San Carlos), la crítica de teatro Estela Leñero dio cuenta en la edición *Proceso* #2421:

"Claudio Valdés Kuri encontró en el teatro el ritual perfecto para hacer un viaje al interior del alma; un teatro no convencional que rompe las barreras del espacio y las disciplinas; un teatro que transita, que construye un personaje colectivo desmadejándose a cada instante para volverse a unir y acompañar al viajero; porque en *Del mago al loco. Una revelación del tarot* hay un actor, bailarín o músico invitado, que se atreve a volverse espejo del espectador y develar sus conflictos, impotencias y dolores.

"Un viajero al cual, guiado por el mago encarnado en Claudio Valdés Kuri, se le presentan, uno a uno, los 22 arquetipos del tarot, que como señala Jung: '...representan estados de conciencia evolutivos, por los que atraviesa todo ser humano en el sendero hacia su destino y su realización personal'. El mago pregunta al viajero, lo cuestiona, lo invita a la introspección y el colectivo, enjambre de actores, bailarines y cantantes que funcionan como su conciencia, sus compañeros, su construcción o destrucción".



Ahora, a dos años de distancia, y a uno del montaje en San Carlos, ¿qué modificaciones ha habido?, ¿a qué se enfrenta el espectador? Responde Valdés Kuri:

"La versión en el Cervantino se creó para ese espacio tan único, entonces al regresar a la Ciudad de México vimos muchos recintos, buscamos hasta que dimos con San Carlos, nos dimos cuenta de que tenía las mismas condiciones: un espacio ideal, con patio y belleza grandilocuente; de la misma manera que en León, la arquitectura también da mucho y este es un ejemplo.

"La adaptación se dio de una gran manera. Más que cambios ahora (bueno, siempre está 'El viajero'), en verdad cada noche es distinta, hay un texto base pero los retos y problemáticas siempre son distintos, porque nadie responde igual. Más que cambiar es profundizar, y eso sí, tenemos más conocimiento del material. Somos 22 personas al servicio de quien realiza el viaje. Lo mismo sucede con 'los arcanos', son figuras que también el público conoce más".

–¿Qué hay del elemento 'El viajero'? ¿qué tan complicado puede llegar a ser?

–Este trabajo nos ayuda a unir dos vertientes, una es el escénico, con labor de ensayo atrás,

con el refinamiento de música, texto, coreografía; y la otra es de talleres con los participantes; aunque todos tienen un matiz de crecimiento artístico interdisciplinario se trabaja con lo que cada quien trae a los salones. Digamos que se une lo artístico con la búsqueda interior y muchos tintes terapéuticos que, en unión, dan forma a algo artísticamente entregable.

“En el caso de ‘El viajero’ cada día es una persona invitada, pero tampoco es tan al azar, por ciertos requerimientos: la persona que hace el viaje no pudo haber visto la obra antes, le pedimos que no vaya con personas significativas para que esté en las condiciones del público y lo represente, pero tampoco puede ser cualquier persona porque se trabaja antes el tema de la enunciación para que se le escuche, y que tenga un cierto trabajo en su persona, además de ser valiente y generosa!, porque ahora que lo pienso ¡no sé si yo mismo lo haría!

“Y lo más importante, no usamos al tarot como elemento adivinatorio, sino de autoconocimiento”.

—¿Qué representan para la compañía estas 22 cartas vivientes?

—Es hasta ahora el mayor reto que hemos hecho. Para la compañía es un reto cada función, hay toda la intención de decir discursos que ayuden a la expansión de la conciencia desde muchos bastiones, como puestas en escena más ligeras, y que la expansión de la conciencia sea un tema más en la dramaturgia. Como dice el Mago: si quieres lograr el poder de la transformación, concóctete a ti mismo.

“Y es interesante, porque reunimos música, coreografías, hicimos una revisión de las 25 obras, y de todas ellas tiene aunque sea una línea; quien conoce la trayectoria podrá detectarlas”.

—¿En lo personal qué representa?

—Muy bien, me he sometido a estas pruebas, ahora mismo se me junta con el Premio Nacional de las Artes. En el camino hay señales que te dicen ‘sí, vas por ahí’. Ha sido como cuando terminas una carrera, lo gozo y a lo que viene, porque el camino después de ser maestro es volver a ser alumno.

“Y me da gusto porque no es un premio personal, es para todo un equipo. Siempre hablo del somos, del teatro de laboratorio y a todo un grupo.

—¿Qué aporta San Carlos?

—Está lleno de arte clásico. El tarot ha influenciado a todo el conocimiento hermético en todas las épocas, permeó todas las escuelas. El arte clásico está lleno de influencias del tarot, las pinturas y arquitectura misma van perfecto. Es hermoso ver cómo se complementan, parece que soñaron el museo para la puesta en escena.

Ciertos habitantes

El dramaturgo explicó que están trabajando en una gira al interior de la república, aunque aceptó que son “momentos complejos”, en especial porque es un equipo de trabajo amplio.

Sobre los proyectos para el año adelantó que para el segundo semestre trabajan en uno relativo a ciencia que se llamará *La fábula del*

todo, sobre la búsqueda de la teoría del todo, en donde además de la física y la química habrá elementos de biología, y desde luego la conciencia.

“Vienen tiempos lindos; es emocionante todo lo que está sucediendo”

—¿Cómo ve el camino del teatro en México, para dónde cree que va?

—Es muy interesante, hay muchas voces y colores. Siempre ha sido interesante el teatro nacional, tiene contrastes, no hay movimiento unificador, pero es parte de la creación de México, que es muy diverso, muchas voces con tintes y búsquedas interesantes.

“Lo que siento es la ausencia de compañías de largo años y de la gente mayor; no sé dónde estarán; compañías quedamos pocas. ‘Compañía’ como tal, porque una compañía puede ser un director o directora. Hablo de un equipo que camine a través de los años y haga acervo, es un reto también, hablando del bastión que conozco que es el teatro como grupo”.

—Y para terminar, ¿cómo ve a esta administración en materia de cultura, en especial ante los señalamientos de poco apoyo a diversas disciplinas, entre ellas el teatro mismo?

—Soy un loco del trabajo. Para mí en el fondo no ha cambiado nada. Comencé desde muy niño trabajando metido en salones, y lo hice así por años. Cuando empecé el medio no me daba lo que necesitaba y había que buscarlo y hacerlo. Jamás me han pagado por un solo ensayo, y mira que ensayamos como locos siempre; el tarot se ensayó un año y medio.

“Entonces seguimos trabajando igual que siempre, y cuando hay que sacar un proyecto, pues a trabajar y sale. Soy ignorante de cifras y comparaciones, no considero tener suficiente información para dar un valor a lo que ha ocurrido en el sexenio”.

Tomado de *Proceso*, 3 de febrero de 2024.

BRASIL, MÉXICO, CHILE, VENEZUELA, ARGENTINA

Adiós a Aderbal Freire Filho, Ignacio Solares, Agustín Letelier, Román Chalbaud, Lily Curcio, Nítis Jacon, Claudio Rissi, Ludwig Pineda.



El 9 de agosto pasado falleció en Río de Janeiro el director teatral brasileño Aderbal Freire Filho. Nacido en Fortaleza, Ceará, el 8 de mayo de 1941, se formó en estudios superiores de Derecho. Desde 1954 participó de grupos aficionados y semiprofesionales de teatro. En enero de 1970 se mudó a Río de Janeiro y debutó como actor en *Diario de un loco*, de Nikolai Gogol, representado en un ómnibus que recorría las calles de la ciudad. Su primera puesta en escena como director fue *El cordón umbilical*, de Mario Prata, en 1972, y su primer gran éxito el monólogo *Apareció la margarita*, a cargo de Marília Pêra, al año siguiente.

El propio 1973 Aderbal fundó el Gremio Dramático Brasileño. En 1989 creó la compañía Centro de Demolição e Construção do Espetáculo (CDCE), para reactivar el Teatro Gláucio Gill, abandonado por el Gobierno, darle una programación coherente y vincularlo con una agrupación con trabajo continuado. Durante año y medio, Aderbal ensayó entre los escombros y en 1990 estrenó *A Mulher Carioca aos 22 Anos*, trasposición a la escena

sin adaptación alguna de la novela de João de Minas, para incorporar el modo narrativo al trabajo actoral. En 1991 montó *Lampião*, un texto suyo que sería el primero de tres espectáculos sobre temas históricos nacionales, seguido de *Em O Tiro Que Mudou a História*, sobre la trayectoria política de Getúlio Vargas, representado en su antigua casa, el Palácio do Catete, con acción itinerante.

Freire Filho dirigió a Wagner Moura en una exitosa versión de *Hamlet*, montó *Moby Dick* y *Macbeth*, y *Orfeu da Conceição*, escrita por Vinicius de Moraes. En 2011, luego de más de una década fuera de la escena, regresó con *Depois do Filme*, escrito y dirigido por él mismo en continuidad de la narrativa de Ulises, su personaje en el filme *Juventud*. En 2013, con *Incendios* y Marieta Severo como protagonista y ganó varios premios, entre ellos el Shell de Teatro como Mejor Director.

En 2020 sufrió un accidente cerebrovascular que lo mantuvo desde entonces en cuidados intensivos en su residencia, al cuidado de su esposa, la actriz Marieta Severo.

Como director teatral llevó a escena casi cien piezas de un amplio repertorio de autores brasileños —Joaquim Dias Gomes, Guimarães Rosa, Nelson Rodrigues, Machado de Assis, Roberto Athayde, Oduvaldo Vianna Filho, Leilah Assumpção, Flávio Márcio, Alcione Araújo y él mismo—, clásicos universales y contemporáneos —George Büchner, J.B. Priestley, Anton Chéjov, Nikolai Gogol, Henrik Ibsen, Ramón del Valle Inclán, Bertolt Brecht, Witkiewicz, Edward Albee, José Sanchis Sinisterra, Antonio Skármeta, Marco Antonio de la Parra y Wajdi Mouawad, entre otros—.

Cercano al teatro uruguayo, en la Comedia Nacional de ese país dirigió *Molière, Las Fenicias* y *Mefisto*, y fue declarado ciudadano ilustre de Montevideo en una de sus visitas en 2018.

Numerosos teatristas de diversos lugares del mundo lamentaron la pérdida de ese gran artista.





A la muerte del dramaturgo mexicano Ignacio Solares, glosamos la nota de la también autora teatral Estela Leñero Franco, publicada en *Proceso*:

“En la noche del 24 de agosto, murió Ignacio Solares a los 78 años de edad. Novelista, escritor de teatro, periodista, editor e impulsor de la cultura en el ámbito universitario, fue un apasionado por la historia y las posibilidades literarias y dramáticas a investigar. Escribió novelas para hablar de personajes como Felipe Ángeles (*La noche de Ángeles* 1991) y Francisco I. Madero (*Madero, el otro* 2000) y obras de teatro sobre el padre Pro y Plutarco Elías Calles, en *El jefe máximo* llevadas a escena en 1991, *El gran elector* en 1993, *Tríptico* en 1994 y *Los mochos* en 1997.

Su teatro histórico estuvo acompañado de su incansable actividad como periodista, en *Revista de Revistas*, invitado por Vicente Leñero; como jefe de redacción de *Plural* y del suplemento cultural *Diorama de la Cultura*; como director de la *Revista Quimeras*, de la sección cultural de *Siempre* y de la *Revista de la Universidad*. En la novela no solo abordó la historia sino que hizo obras de ficción al igual que en teatro como el caso de *Delirium tremens*, adaptación de su reportaje literario.

En teatro, no cejó en su obsesión por conjuntar la historia y la ficción. Indagó los límites de lo documental y la recreación de

personajes del pasado. Se adentró en la maravilla de reinventar la historia de México, elaborar hipótesis y volverla a contar. Él mismo retoma la frase de Valle Inclán que dice “las cosas no son como las vivimos sino como las recordamos”. *Teatro histórico* publicado por la UNAM en 1996 en su serie La Carpa, incluye cuatro obras en las que utiliza distintas estructuras dramáticas para hablarnos de personajes con poder político en nuestro país, presidentes o candidatos y personajes ficticios, aunque identificables en nuestro pasado.

Las puestas en escena de sus primeras obras las llevó a cabo con un equipo de trabajo sólido que se adentró en su dramaturgia y encontró distintas formas de representarla. *El gran elector* y *El jefe máximo* fueron dirigidas por José Ramón Enríquez y *Tríptico*, por Antonio Crestani, que también trabajó como actor en las dos primeras. Jesús Ochoa interpretó a Plutarco Elías Calles en *El jefe máximo* y Miguel Flores fue el padre Pro. Juntos, con maestría, debatieron y contrapuntearon el poder del Estado y el de la Iglesia. Salta a la vista la crueldad y los asesinatos ordenados por Calles: el del padre Pro y de otros que aparecen en el escenario como Álvaro Obregón y Francisco Serrano. Tanto en esta obra como en *El gran elector*, estrenada en el Foro del CUT, el elemento espiritista es fundamental. [...] Aquí el protagonista lo interpretó Ignacio Retes en el Teatro Coyoacán, representando el poder político de los seguidores de Calles; un personaje simbólico que representa a distintos presidentes y los pone en evidencia como responsables de muertes, torturas y fraudes.

[...]

Es un escritor completo, vasto, que sin descanso se adentró en el mundo de las letras, el teatro y el periodismo, para darnos; darnos mucho. Darnos una visión enriquecida de nuestra historia, un testimonio de nuestro presente a través de sus protagonistas y una reflexión

existencial de nuestra vida. Él seguirá aquí como presente y representante significativo de la construcción de nuestro país a través de la cultura y las artes.



El 8 de septiembre de 2023 falleció el crítico chileno Agustín Letelier Zúñiga. Nacido en 1937, decía haber llegado al mundo a causa del teatro, pues su madre, embarazada de ocho meses, fue a ver una obra teatral y hubo un temblor y tuvieron que llevarse a la clínica.

De joven fue lector de los suplementos literarios de *El Mercurio* (Chile) y *La Nación* (Argentina), lo que le ayudó a desarrollar una visión integral de la cultura y un ideal de crítica que aborda la obra no sólo como una unidad, sino como portal hacia lo que sucede en el mundo como un todo.

Comenzó a trabajar en la Facultad de Letras de la Universidad de Chile en 1969, aunque se involucró desde sus inicios, luego de ser invitado a dar una charla sobre la obra de Beckett. En un discurso en conmemoración de los 50 años de Letras, Letelier recordó su primer año en la facultad, recién forjada en el ambiente de protesta estudiantil de los años 1960.

Conoció el medio teatral gracias a su amistad con el dramaturgo y director Juan Guzmán Améstica, así empezó a frecuentar gente de la escena. Siendo profesor en la Universidad

Católica, María Olga Delpiano, jefa de la sección Espectáculos, le ofreció escribir críticas para *El Mercurio*. Nunca más dejó de ir al teatro; trabajó más de treinta años como crítico, con sólo una pausa de diez años mientras fue agregado cultural en Japón y docente de prestigiosas universidades.

Atraído por la cultura japonesa, durante su estancia se interesó por sus valores de calma frente a la tragedia, el rigor formal en la obra de arte y su tradición de larga formación artística. “Para ellos es muy claro que un actor no puede considerarse como tal antes de unos diez o quince años de estar en el escenario y de ser considerado, además, bueno por sus pares. Salir de una escuela de teatro y sentirse actor, es un imposible en Japón”. También estudió su enfoque en las conexiones entre los movimientos corporales y la proyección de ciertas sensaciones.

Al regresar a Chile, Letelier fundó el Programa de Estudios Asiáticos UC con colegas de diferentes unidades académicas. Como profesor, presentó temas de esa cultura en diversas expresiones artísticas, en contextos que iban más allá del aula. En 2007, siendo Profesor de Teatro y Literatura Japonesa en la PUCCh, recibió la Orden del Sol Naciente de Rayos Dorados con Cinta Colgante, por su notable contribución en las relaciones chileno-japonesas.

Como crítico teatral era conocido por asistir a la misma obra varias veces, porque cada nueva ocasión provocaba en él nuevas ideas. Decía: “la perspectiva cambia la segunda vez: empiezas a ver cómo se organiza todo, la estructura de la obra se percibe mejor”.

Por su labor crítica, en 2023 Letelier fue homenajeado por el comité de teatro del Círculo de Críticos de Arte, que destacó su trayectoria en las artes escénicas y su labor docente. Para él, la obra teatral era una experiencia social, donde se reúnen cientos de personas, y reciben una influencia colectiva e influye en su forma de ser, y en su manera de entender la relación

de las artes del trabajo con la sociedad en intensidad. El crítico puede ayudar a construir puentes entre obras y audiencias de una forma constructiva, ofrecer claves para ayudar a descifrar e interpretar obras de teatro –que él ve como símbolos– y ayudar al público para orientar algunas interpretaciones. El acto crítico nunca es un fin en sí mismo y nunca es definitivo: “Las obras son polisémicas, las obras tienen muchos significados posibles. Empiezo a iniciar una interpretación”.

Letelier influyó en generaciones de estudiantes. La dramaturga y traductora Soledad Lagos, durante el homenaje que le hizo la Muestra Nacional de Dramaturgia, apuntó cómo fue un ejemplo como educador, que transmitió no sólo conocimientos sino sabiduría a través del aprendizaje presencial; que Letelier reciba el homenaje un año después de Alejandro Sieveking, como crítico es significativo, señaló, ya que tanto críticos como actores y dramaturgos tienen la capacidad de moldear las ideas de audiencias, empresas y sociedades.



El 12 de septiembre, a los 91 años de edad, falleció el dramaturgo, cineasta y director de teatro venezolano Román Chalbaud, luego de afrontar durante cuatro meses un delicado cuadro de salud. Fue el realizador de cine más longevo del país y de más larga actividad creadora.

Nacido en Mérida el 10 de octubre de 1931, se le consideró uno de los tres grandes de la dramaturgia nacional junto a Isaac Chocrón y José Ignacio Cabrujas. Fue director de teatro, guionista y director de cine. Entre 1947 y 1949 estudió en el Teatro Experimental de Caracas y después tomó un curso de dirección con Lee Strasberg, en el Actor'Studio de Nueva York.

Caín adolescente, Réquiem para un eclipse, Pandemonium, la capital del infierno, Cuando quiero llorar no lloro, La quema de Judas, El pez que fuma y Sagrado y obsceno están entre sus piezas teatrales más representativas. Es autor de "Nosotros y el teatro", poema escrito en 1967 para celebrar la creación de El Nuevo Grupo, con el que trabajó durante muchos años.

Sus obras se desarrollan en contextos sociales marginales y su búsqueda retrata, de forma áspera y tangible, el perfil de la Venezuela contemporánea. Sus personajes están dibujados con humor y podrían definirse como tipos, más que como arquetipos.

Algunas de las obras que escribió hace más de 30 años, aún se representan con plena vigencia, en su estilo vanguardista que propicia imaginativos montajes.

Inició su carrera cinematográfica a comienzos de los años 50, como asistente de dirección del realizador mexicano Víctor Urruchúa, quien realizó en Venezuela dos filmes.

El primer largometraje dirigido por Chalbaud, *Caín adolescente* (1959), fue una adaptación de su primera obra de teatro, cuando nacían la estética y los conceptos de la primera etapa del Nuevo Cine Latinoamericano. En 1977, con *El pez que fuma*, clave en la cinematografía de su país y de América Latina, deja sentado su regusto por las atmósferas delirantes y los personajes marginales, como se repetiría en algunos de sus mejores filmes posteriores. Esa cinta recibió premio Catalina de Oro del Festival de Cartagena. Dirigió también *Cangrejo* (1985), *La oveja negra* (1989) y *Pandemonium* (1997), Mejor Película

en La Cita (Cines y Culturas de América Latina) de Biarritz, 1999, y *El Caracazo* (2006). Su filmografía es de las más sólidas y conocidas del cine venezolano.

Entre 1955 y 1958 había sido director artístico de Televisora Nacional, labor que se interrumpió por razones políticas. En 1969 se reincorpora al medio televisivo, esta vez en Radio Caracas TV, donde permanece hasta su renuncia en 1982. Para la televisión dirigió numerosas producciones como *El cuento venezolano televisado, Boves, el Urogallo*, sobre la novela de Francisco Herrera Luque; *La trepadora* de Rómulo Gallegos; *La hija de Juana Crespo*, de José Ignacio Cabrujas, Salvador Garmendia e Ibsen Martínez; *El asesinato*, de Delgado Chalbaud, entre otras. Recientemente, dirigió la serie televisiva *Amores de barrio adentro*, de Rodolfo Santana.

En 1978 fue nombrado Presidente de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC). Fue además director general de la Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela.

En 1965 fue Presidente del Instituto Latinoamericano de Teatro (ILAT), de la UNESCO. Recibió el Premio Nacional de Teatro (1984) y el Premio Nacional de Cine (1990). Fue condecorado con la Orden Andrés Bello (Primera Clase) y la Orden al Mérito (Primera Clase).

"Dirigió algunas escenas del rodaje de su última película, *Muñequita linda*, donde recibió apoyo de sus compañeros y discípulos del cine venezolano. Con sobrados méritos entra al panteón de los más insignes hijos de esta patria, habiendo sido por décadas encarnación de lo afirmativo venezolano", expresó en su despedida el ministro de Cultura Ernesto Villegas.



El 7 de noviembre falleció en Medellín, Colombia, la payasa, actriz, directora y antropóloga argentina de origen Lily Curcio, cofundadora y directora del grupo brasileño Seres de Luz, de Campinas. La artista se encontraba en Medellín, Colombia, en un viaje de trabajo y sufrió una repentina afección de la que no se recuperó, según comunicado difundido por su grupo en el cual escribieron:

"Nuestra querida Lily Curcio se ha convertido en un Ser de Luz. El martes ella estaba en Colombia y se fue de repente, como más le gustaba, yendo por el mundo a hacer Teatro. Queremos recordarla así, en el escenario, en movimiento, con una 'rueda en los pies'". Y añadieron: "...tuvimos el privilegio de convivir y formar pareja con una persona tan especial, a pesar de estar tristes, nos sentimos honrados por la oportunidad de conocerla de cerca, estar en escena con ella y poder poder trabajar para que ella esté en escena. Toda una vida dedicada a su oficio, con la nariz roja, manipulando muñecos, mostrando trozos de sí mismo y viviendo el Teatro al máximo. Nuestra eterna payasa Jazmín debuta ahora en otros escenarios, en el Teatro de la Saudade Eterna. Les agradecemos por todo y dejamos nuestro más sentido pésame a sus amigos y familiares".

Seres de Luz fue fundado en 1994 por Lily Curcio y Abel Saavedra, en Búzios, Río de Janeiro. En 1997 se instalaron en Campinas, en el distrito de Barão Geraldo y la asociación duró hasta 2011.

Actualmente, ella lideraba el grupo y contaba con actrices y actores invitados para participar en sus creaciones, basadas en combinar el universo del clown y el teatro de animación. *Travessias...*, *Pedazos de mí, Amadiano, Spaghetti, Convocadores de Estrelas, A-la-Spi-pe-tuá!!!, Cuando tú no estás, Pipistrello, O Acrobata, Espalhando Sonhos*, son algunas de sus obras.

Gran investigadora de la escena, Lily Curcio estudió con relevantes artistas y pedagogos como el payaso italiano Leris Colombaioni y el bailarín asiático de butoh y coreógrafo Tadashi Endo.

Como artista con sus espectáculos y para compartir sus conocimientos en talleres, Lily representó al Brasil en varios festivales internacionales, pasando por Austria, Rumania, Taiwan, la República Checa, Noruega, Italia, España, Colombia, Ecuador, Bolivia, México y Perú. Jazmín, la payasa creada por ella, fue la homenajeada del Circovolante - Encuentro Internacional de Payasos, en la edición de 2019.

Con motivo de su deceso, sus colegas del teatro le rindieron tributo a la vida y el arte de Lily, con una procesión artística que recorrió desde la sede de LUME Teatro hasta el Teatro Barracão, en Barão Geraldo, Campinas.



La actriz, directora, médico, escritora y profesora brasileña Nitis Jacon murió el 19 de diciembre a los 88 años en la ciudad de Arapongas. Natural de Lençóis Paulista, al interior de São Paulo, Nitis Jacon era considerada una de las mayores personalidades de la cultura paranaense. Inició su carrera en el grupo Gruta, en Arapongas, y en el Proyecto Experimental de Teatro Universitario (Proteu), de la Universidad Estatal de Londrina, creado por ella en 1978 e impulsor del teatro y las artes en Londrina de los años 70 a los 90.

Fue vicerrectora de la Unidad Estatal de Londrina (UEL) de 1994 a 1998; jefe de la División de Artes Escénicas de la Casa de Cultura de la UEL; y presidente honoraria del Festival Internacional de Londrina (Filo), el cual creó y dirigió.

Inició su carrera como servidora en la UEL em 1971, en la jefatura cultural. Tres años antes, ya participaba del movimiento cultural y había producido el Festival Universitario de Teatro de la ciudad, mientras estudiaba Medicina en la Universidade Federal del Paraná –curso que concluyó en la UEL– y también colaboró en la creación del curso de Artes Escénicas allí.

En 2002 fue invitada por el gobernador a administrar el Teatro Guaíra, en Curitiba, donde permaneció tres años. Tuvo una relevante carrera como psiquiatra y fue directora clínica del Hospital Psiquiátrico de Rolândia. Se asentó en la UEL en 2003.

La rectoría actual de esa Universidad declaró luto por su muerte. Fue enterrada en Arapongas, junto a su marido, Abelardo de Araújo Moreira, también médico y exalcalde de Arapongas.

El director Sérgio de Carvalho, líder de la Compañía del Latón, escribió en fb:

"Nitis Jacon cambió el teatro en Brasil. Hizo que una ciudad mediana desde el interior del Paraná se convirtiera en un centro nacional de intercambios teatrales, en los años en que se adelantó al festival de teatro más extraordinario que tuvimos, sólo comparable a los viajes aficionados de Paschoal Carlos Magno. El Festival de Londrina fue solo una de sus muchas acciones artísticas y político-culturales inusuales, sacadas de las luchas de una mujer que conocía bien el Brasil existente y no tenía miedo de enfrentarlo. Fue durante años el evento más esperado en la escena brasileña. Fue, bajo el liderazgo de Nitis, un encuentro crítico-experimental, tercermundista, antiespectacular, centrado en la formación y el intercambio de experiencias, en un momento en el que todo descendía ante una escena de auto-referenciada de tipo deconstruccionista, que también tuvo lugar en el festival en sus versiones más inventivas. El festival fue concebido como una mutación del espacio-tiempo de la ciudad de Londrina, y tomó calles, plazas y salas no teatrales, conectando diversos mundos culturales. Sus notables debates promovieron las atrocidades generacionales vivas, dentro de un campo de movimientos con interés histórico. [...] Nuestro grupo participó en varias ocasiones en el Festival, una de ellas, con *El círculo de tiza caucasiano*, el más conmovedor de mi vida teatral. Le debo una gran parte de mi formación como director a Nitis Jacon, dirigida como espectadora en los Experimentos de Londrina. Nitis, la brillante Nitis, creó una hermosa familia de artistas, y dio un incomparable aporte a la vida inteligente en el país.



El actor argentino Claudio Rissi murió a los 67 años de edad el 2 de febrero después de luchar contra un cáncer.

Nació en el barrio de Boedo y en el seno del club atlético River Plate se acercó por primera vez a las artes escénicas: a los 10 años descubrió su amor por el teatro en actos escolares, y a los 17, con la complicidad de su madre y su hermana mayor, pero a espaldas del progenitor, decidió inscribirse en la escuela de teatro del club y empezó a probarse en las tablas. Su madre era costurera y de Catamarca; su padre pasó por diversos oficios: trabajó como empleado de hipódromo, en la industria del transporte y en la del calzado, en una empresa petrolera, un bazar, una regalería, como mecánico y almacenero. En algún momento, su hijo siguió ese mismo camino: antes de actor Rissi fue tornero, cobrador, encuestador, ensobrador, sereno y custodio de muebles. Luego se inscribió en la Escuela Nacional de Arte Dramático y estudió con maestros como de David di Nápoli y Lorenzo Quinteros. En 1979 debutó en el Teatro Presidente Alvear.

Relata una nota que se inició en la academia en el camino del humor, lo que pocos podrían inferir de su mirada seca y expresión recia. Sin embargo, él solía contar que a partir de cierto momento los productores empezaron a convocarlo para personajes que requerían cierta oscuridad y decían: "Llámenlo a Rissi que el

muerto ya se lo trae de la casa". Declaraba que sabía cómo encarnar a esas criaturas y, además, le divertía. Pero interpretó todo tipo de roles: el memorable fletero de *Okupas* –la emblemática serie de Bruno Stagnaro–, protagonizó *Kilómetro Limbo* con Cristián Aguilera y Osvaldo Santoro, encarnó al gaucho errante de *Aballay* en la gran pantalla y dio vida al comisario Filipi de *El Puntero*, al Tucumano en la notable *Entre hombres* y a Galván en el episodio fundacional de *Los simuladores*.

Sufrió a un padre autoritario que, según contara, no le permitía hablar, lo que lo convirtió en alguien que no emitía opinión. Decía que su madre no le dio ni la teta y su padre nunca lo abrazó, pero de todos modos se esforzaba por comprenderlos y la actuación terminaba siendo una vía para ejercitar la empatía. En una entrevista en la que mencionaba una charla con Hugo Arana sobre "el síndrome de invisibilidad", reflexionó: "Tal vez uno es actor para sentir que existe".

Tuvo una carrera muy prolífica, de más de cuatro décadas, pero dos personajes, Marito, de la serie televisiva *El marginal*, y Tatita, de la obra de teatro *Terrenal*, respectivamente, le dieron popularidad y prestigio.

Si brilló en muchos programas de TV, cine y series de calidad, cuentan que verlo sobre un escenario, en la intimidad de una sala como la del Teatro del Pueblo, era un acontecimiento de enorme trascendencia. Sobre la profesión, decía: "Yo no soy tanto de estudiar los guiones que me dan porque tengo una gran memoria de los conceptos y los acomodo a mi decir. Y si por ahí un director me marca algo que no me convence, al día siguiente vuelvo y lo incorporo porque lo estuve laburando entre sueños. Trabajo con mi inconsciente". Rissi concebía el teatro como una suerte de refugio catártico.

Las redes se inundaron de cálidos mensajes de actores y directores que compartieron el trabajo con él.



El actor de la Compañía Nacional de Teatro Ludwig Pinera uno de los imprescindibles del teatro venezolano, falleció en Caracas el 9 de febrero. Había comenzado su formación teatral en 1985 bajo la égida de Eduardo Gil en el Centro Cultural Prisma. A partir de 1988, continuó sus estudios en el Taller de Formación del Taller Experimental de Teatro (TET), y se incorporó en 2004 y hasta el presente a las actividades de Teatrela y a su elenco estable.

Participó en más de treinta montajes con diferentes compañías de teatro, bajo la dirección de Eduardo Gil, Guillermo Díaz Yuma, Francisco Salazar, Elizabeth Albahaca, Stavros Doufexis, Juan José Martín, Carlos Sánchez Torrealba, Orlando Arocha, Costa Palamides, Diana Peñalver, Marc Caella, Juan Cordido, Carme Portaceli y Luis Domingo González.

Con Teatrela llevó a escena *Viva Gil Vicente*, *Tropico del crimen*, *Fedra*, *Penitentes*, *A mí me lo contaron*, *Troyanas nuestras*,

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, *Los dioses y los adioses*, *Latinoamérica en mi voz*, *El cantar tiene sentido* y *Venezuela en mi voz*.

En 2023 compartió roles en *La vida perdida* del Taller Experimental de Teatro TET, *Hamlet* bajo la dirección de Rufino Dorta y *Mr. Hamlet*, de Aquiles Nazoa, con la Compañía Nacional de Teatro dirigido por Aníbal Grunn.

Se desempeñó como docente en los talleres de formación teatral para niños y jóvenes del

TET, en el Programa de Formación Teatral de la Compañía Nacional de Teatro (CNT), en el Instituto Universitario de Teatro y en la Escuela Juana Sujo.

Fue docente de la cátedra "Voz y Dicción" en la Escuela César Rengifo y de la cátedra de actuación en la Universidad Experimental de Las Artes (UNEARTE). Dirigió desde 2002 el Grupo de Teatro del Banco Central de Venezuela (BCV). Participó en actividades de investigación de las tradiciones teatrales de Venezuela para la creación de la Compañía Regional del Estado Yaracuy e integró la compañía Danzas Griegas de Venezuela.

Representó a su país en los festivales de Brasilia, Belo Horizonte, Sao Paulo (Brasil), El Paso (EE.UU.), Ciudad Juárez y Chihuahua (México), Patra y Salónica (Grecia), y Puerto Montt (Chile). En 2004 recibió el Premio Municipal de Teatro, Mención Honorífica como Actor Docente, y en 2013 el Premio Municipal de Teatro como Actor de Reparto. En julio del 2023 representó a Venezuela en el Segundo Encuentro Internacional de la Voz y la Palabra en La Paz, Baja California, México, con la ponencia "Evos de la voz en el cuerpo".

El gremio de la escena le rindió homenaje en el Teatro Alberto de Paz y Mateos, en Caracas. Por su parte, el ministro para la Cultura, Ernesto Villegas expresó: "Me uno al sentimiento que embarga a sus familiares y compañeros de tablas por la partida física del primer actor Ludwig Pineda. Hace exactamente un mes estuvo derrochando su proverbial talento al interpretar al general Domingo Antonio Sifontes con ocasión del traslado de sus restos al Panteón Nacional. No es un lugar común: su ausencia deja un vacío irreparable en la Compañía Nacional de Teatro y, en general, en el teatro venezolano. Hoy se le rinden honores en capilla ardiente en el Teatro Alberto de Paz y Mateos, su casa de tantos años. Fue un ser humano extraordinario, un hombre noble y bueno, excelente maestro y mejor amigo. ¡Honor y gloria a Ludwig Pineda!".

ARGENTINA

Teatro y circo en clave política

Reproducimos una reseña sobre un estreno reciente de Los Internacionales Teatro Ensamble en Mar del Plata.

Resistencia en el circo

Jorge Dubatti

Manuel Santos Iñurrieta no para de producir. En Mar del Plata, su ciudad natal, acaba de estrenar *Genealogía y épica para un circo futuro*, con Los Internacionales Teatro Ensamble. La primera función fue en la carpa del circo La Audacia y, actualmente, se presenta en Cuatro Elementos (los jueves a las 22), una de las salas marplatenses de teatro independiente más activas y equipadas del país. Ojalá la obra pueda verse esta temporada en la Ciudad de Buenos Aires y merece hacer gira por las provincias, ya que su sentido político es plenamente significativo para el hoy. También, por su calidad artística, que pone en evidencia el nivel sobresaliente del teatro independiente en Mar del Plata.

Hay que destacar las actuaciones de Mario Carneglia, Guillermina Miravé y Facundo Mosquera (acróbata, integrante de La Audacia), así como la participación especial, a través de la grabación vocal en *off*, de Claudio Gallardou, fundador de La Banda de la Risa (otro grupo que reivindicaba el circo en todas sus expresiones, nacional e internacional). Carneglia, Miravé y Mosquera componen inmejorablemente los payasos políticos criollo-brechtianos característicos de la poética de Santos. Además de lo anterior, son notables la excelente puesta en escena y la iluminación, así como la música de Claudio Solino.

Genealogía... propone la historia de un grupo de artistas de circo que luchan contra toda

adversidad para sostener su actividad y su forma de existir. En el contexto de los brutales ataques del Gobierno actual a la cultura, esta parábola de la resistencia es acompañada por fervorosos aplausos y la declaración de principios contra el «liberalismo libertario» y a favor de una apuesta por el arte y la Argentina del futuro. La pieza encierra en particular un homenaje a La Audacia y, en general, a todos los circos y grupos teatrales que trabajan en el presente. Guarda también un vínculo intertextual con *Rojos globos rojos*, de Eduardo «Tato» Pavlovsky, y su micropolítica de la resistencia contra el neoliberalismo salvaje de Menem en 1994-1996. Ahora bien: si en los 90 Pavlovsky apelaba a la micropolítica contra la naciente posmodernidad, Santos Iñurrieta recupera ese espíritu abriendo la puerta a las alianzas del arte con la macropolítica, a las transformaciones sociales de la mano de la gran política (Los Internacionales se vincula al Centro Cultural de la Cooperación, referencia institucional del pensamiento de la izquierda nacional).

En *Genealogía...* Santos desarrolla y afianza cada vez más su peculiar poética para un nuevo teatro político de transformación

social. En su estilo confluyen, pregnante y velozmente mixturados, el legado internacional y latinoamericano del realismo crítico-dialéctico, la farsa y la sátira (tan apreciadas por nuestro teatro independiente), así como la tradición de la comicidad política de los grandes actores nacionales (de los «gauchopolíticos» rioplatenses, como Pepino el 88 y el circo criollo, a los monologuistas), la potencia crítica del expresionismo y su sueño de una Nueva Humanidad, el efecto emocional del melodrama y la inteligencia de la convención consciente (el teatralismo, el teatro que se muestra como teatro, variación del “mostrar que se está mostrando” y del distanciamiento brechtianos). Todo puesto al servicio del desenmascaramiento del horror posmoderno y a favor del pensamiento crítico. Imperdible, a puro ritmo teatral, entre lo mejor de este 2024.

Genealogía y épica para un circo futuro. Autor: Manuel Santos Iñurrieta. Director: Manuel Santos Iñurrieta. Elenco: Mario Carneglia, Guillermina Miravé y Facundo Mosquera, Sala: Cuatro Elementos

Tomado de *Acción*, 3 de febrero 2024.



EN Y DE LA CASA

El jueves 28 de septiembre en la Sala Manuel Galich de la Casa de las Américas tuvo lugar la presentación del número doble 208-209 de la revista *Conjunto*.

Moderados por la directora de la publicación, Vivian Martínez Tabares, tres voces brindaron sus opiniones sobre esta entrega: desde Paraguay, Raquel Rojas, directora escénica, dramaturga, actriz y periodista; el director teatral, actor, músico y poeta colombiano Carlos Satizábal, y presente en la sala, el periodista, ensayista, narrador y guionista cubano, director de la revista cultural *El Caimán Barbudo* Yasel Toledo Garnache.

La moderadora agradeció la invaluable gestión de la dramaturgista e investigadora chilena María Soledad Lagos en la conformación del dossier dedicado a la escena chilena y a Julia Varley, Rina Skeel y Francesca Romana Rieti, por facilitar el acceso a fotografías del archivo del Odin Teatret.

Desde Asunción, a través de la virtualidad, Raquel Rojas destacó la poesía de *José Desierto*, la pieza teatral recogida en el número, y calificó como un “estremecedor testimonio” el texto de María Paz Grandjean, quien cuenta sus dolorosas vivencias a causa de la violenta reacción de las fuerzas del orden ante el estallido social y cuestiona la situación del teatro ante estos crímenes. Sobre el dossier chileno, Carlos Satizábal destacó el texto de María Soledad Lagos en torno a la escena para la infancia, un teatro que debe ser eje de la educación y resulta vital para desmontar el ejercicio del poder patriarcal colonial. Sobre el espacio dedicado a Barba y su influencia, Satizábal afirmó cómo también resulta un homenaje al teatro de grupo, que en la actualidad es “la más valiosa de las especies teatrales que vive en peligro de extinción, bajo amenaza de desaparición, pero en ejemplar estado de resistencia y reproducción.”

Foto: Abel Carmenate



Esta entrega de *Conjunto* destaca la resistencia del Odin, la afirmación de la vida por medio del teatro y la poesía”, anotó.

“Ojalá el espíritu del Odin permanezca más allá del teatro”, señaló Yasel Toledo, emocionado por las ideas de unidad, sacrificio, la capacidad de soñar y de crear por encima de todo, que han impregnado el quehacer de Barba y el Odin, como un referente válido también para otras esferas de la vida social. Garnache destacó la importancia de que *Conjunto* sea capaz de aglutinar múltiples voces de la región con un estilo que el lector reconoce, en el cual se entremezclan diversas disciplinas y discursos. Como cierre, Martínez Tabares se refirió a las páginas del número que muestran críticas y reportajes sobre diversas acciones escénicas de la región y agradeció la presencia en la Sala Manuel Galich de figuras como Helmo Hernández, primero en invitar y traer a Cuba a Eugenio Barba, hecho anotado por Isabel Cristina López Hamze en su texto sobre la relación del Odin Teatret y el teatro cubano.

La entrega también contiene valoraciones especializadas sobre eventos recientes de la escena latinoamericana como el Festival de Artes Escénicas de Panamá, FAE 23; el Festival Internacional de Teatro Progresista, de Venezuela; el Festival del Caribe, celebrado



en Santiago de Cuba, y un taller sobre teatro comunitario impartido en la Sala Che Guevara de la propia Casa por un grupo de La Plata. Muestran un amplio panorama de espectáculos de Uruguay, Puerto Rico, Argentina y Brasil, vistos en sus escenarios naturales o en giras dentro de la región, mediante valoraciones de diversos autores, y una reseña del volumen *Teatristas entre Chile y Costa Rica en la década de los setenta. (Des)arraigos, arte y política*, escrito por Anabelle Contreras Castro y María Soledad Lagos Rivera, que complementa el dossier chileno en la sección Leer el Teatro y los espacios habituales permiten conocer de la actualidad teatral y

acceder al contenido de diversos volúmenes y revistas recientes dedicados al quehacer escénico.

La crítica e investigadora Vivian Martínez Tabares participó en el Quinto Encuentro Teórico Teatral Internacional–ETTIEN 2023 “Artes escénicas y producción de conocimiento en las sociedades latinoamericanas contemporáneas”, celebrado en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro, ENSAD, en Lima, del 9 al 14 de octubre, con actividades presenciales y virtuales de acceso gratuito tanto para el público en general como para la Comunidad ENSAD.

ETTIEN 2023 estuvo dirigido a los artistas, estudiantes, egresados, docentes, investigadores y público en general. Conferencias magistrales, mesas de ponencias, talleres, mesas de expertos, exhibiciones sobre investigaciones escénicas, montajes artísticos escénicos y la presentación del libro *Artistas-Investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Tomo IV, formaron parte de la programación.

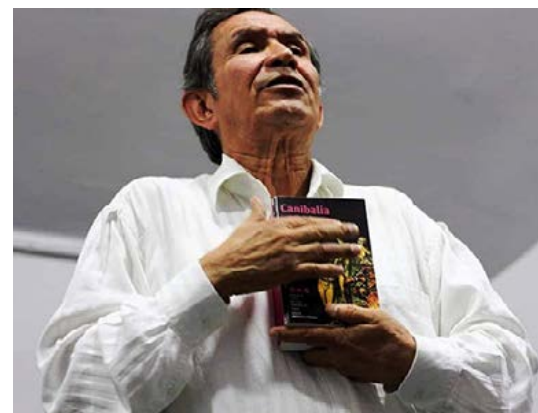
Otros académicos e investigadores teatrales como: Mario Espinosa Ricalde (México), Jara Martínez Valderas (España), Jorge Dubatti (Argentina), José Domingo Garzón (Colombia,



por vía virtual), y los peruanos Lorena Pastor, de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Percy Encinas, de (Asociación Iberoamericana de Artes y Letras (AIBAL), Ana Julia Marko, de la PUCP, expusieron sus saberes en conferencias. Martínez Tabares impartió el taller “Mujer y teatro en la escena latinoamericana”, dictó la conferencia “Teatro de grupo, noción y práctica en debate. Memoria, posibilidad y contingencia”, integró la Mesa de expertos “Artes escénicas en las sociedades latinoamericanas contemporáneas”, y el panel de presentación del volumen *Artistas-Investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Tomo IV, en compañía del maestro Miguel Rubio Zapata, director fundador del Grupo Cultural Yuyachani, del actor, dramaturgo, profesor e investigador José Manuel Lázaro y de Mario Espinosa Ricalde, moderados por Jorge Dubatti y Lucía Lora, directora de la ENSAD.

Conjunto también estuvo presente en el 55 Festival Internacional de Teatro de Manizales, del 20 al 29 de octubre, y dentro de él, en el 5to. Congreso Iberoamericano de Teatro, de cuyo Comité Académico formó parte. En este último cónclave, que sesionó del 24 al 27 de octubre en el Centro Cultural y de Convenciones Teatro Los Fundadores, Vivian Martínez Tabares integró el panel de cierre, presentación del libro *Memorias de una teatrera del Caribe. Conversaciones con Miguel Rubio Zapata*, de Rosa Luisa Márquez, en compañía de la autora del volumen y del investigador y teórico argentino Jorge Dubatti.

También dentro del Festival, en la Sala Olimpia del mismo Centro Cultural presentó el número 208-209 de la revista. Y fue parte de las sesiones de Palco 23, Plataforma de Artes Escénicas Colombianas, en la que expuso sobre la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral, ante directores de festivales y programadores de teatros y salas de Colombia, Chile, España y Panamá.



Luego de una breve temporada en la Sala El Sótano con el espectáculo *Como en las películas*, el narrador oral peruano Nerit Olaya Guerrero presentó su unipersonal *Del amor y otros extravíos* el 9 de noviembre, en la Sala Manuel Galich de la Casa de las Américas.

“Trato de darle al público lo que sentí cuando leí la historia”, afirmó el narrador oral, quien, entre comentarios sobre su práctica escénica, sumergió al público en la cuentística de reconocidos autores de la literatura latinoamericana: la chilena Isabel Allende, la mexicana Ángeles Mastretta, el argentino Jorge Luis Borges y el uruguayo Mario Benedetti. A través del cuerpo y la voz, la palabra se tornó viva, y recreó la atmósfera de diversas historias. El erotismo de “Cocinando desnudos”, de la colección de relatos *Afrodita*, de Allende, el discurso feminista de las narraciones “La tía Chila” y “La tía Fernanda”, del volumen *Mujeres de ojos grandes* de Mastretta; de Borges narró “Hombre de la esquina rosada”, de su libro *Ficciones*, y de Benedetti “El milagro”, un relato –al decir de Olaya– inusual en la escritura de este autor. Como cierre, el narrador compartió un cuento del escritor peruano Alfredo Pita que forma parte de su espectáculo *Como en las películas*.

Invitado a participar en la Semana de Cultura del municipio habanero de 10 de octubre, Olaya también mostró su trabajo en la provincia de Matanzas, donde impartió talleres en torno al arte de narrar en escena.

El martes 14 de noviembre, como parte de la programación del Festival Internacional de Teatro de La Habana y de su evento teórico, en la Sala Villena de la UNEAC, se presentó el número 208-209 de *Conjunto*.

Ese mismo día, en la tarde, la Casa de las Américas organizó un recibimiento a los teatristas latinoamericanos invitados al evento y llegados a la cita hasta ese momento. En el encuentro, el narrador y ensayista Abel Prieto Jiménez, presidente de la institución, y la directora de la publicación junto con otros directivos y las especialistas de teatro, dieron la bienvenida a los artistas, encabezados por Lillitsy Hernández Oliva, entonces presidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y acompañados por una representación de teatristas cubanos.

Allí se cruzaron las voces del actor y dramaturgo Manuel Santos Iñurrieta y del diseñador y asistente de dirección Diego Maroevic, ambos del colectivo Los Internacionales Teatro Ensemble, de Argentina, presente en el Festival con *Stalingrado con amor*; de los integrantes del numeroso grupo Radio Escénica de Colombia, de Medellín, liderados por el docente y actor Felipe Álvarez, que trajeron a La Habana *Mientras el cielo se esconde*, y de la directora brasileña Pamela Duncan y el crítico venezolano residente en la República Dominicana Carlos Rojas, estos últimos responsables de dos talleres impartidos sobre teatro físico y la crítica en los medios digitales, respectivamente.

La cita permitió intercambiar información y experiencias sobre la labor de los creadores presentes y acerca de los retos del teatro independiente en el contexto de la realidad latinoamericana y del mundo.

Hasta el Encuentro teórico sobre Biodrama, que del 22 al 24 de noviembre se realizó en Pinar del Río, organizado por el Teatro de la Utopía y con el acompañamiento y apoyo permanente del CPAE, se fue nuestra revista.

La cartelera teatral del evento tuvo como centro las presentaciones en el Teatro Milanés del actor costarricense Andy Gamboa, autor, director y protagonista de los unipersonales *Memoria de Pichón* –visto en Mayo Teatral 2022– y *Autopsia de una sirena*, parte de una trilogía en la que el artista recrea figuras y problemáticas reales relacionadas con su propia familia, defiende el derecho a la diferencia y se pronuncia contra la violencia de género.

Vivian Martínez Tabares dictó una conferencia sobre los orígenes del biodrama y se refirió a sus expresiones junto a las de otras formas de recreación autorreferencial en la escena latinoamericana y caribeña actual, a través de un recorrido visual y reflexivo por puestas en escena de alrededor de una veintena de agrupaciones y figuras. El segmento teórico contó también con intervenciones del crítico y actor Roberto Gacio Suárez, del profesor Roberto Pérez León y del danzólogo José Omar Arteaga acerca del biodrama en Cuba.



El unipersonal *Memorias de agua*, de la actriz peruana Carlina Derks Bustamante, tuvo dos funciones los días 9 y 10 de diciembre en la Sala Tito Junco del Centro Cultural Bertolt Brecht. La puesta en escena, dirigida por la maestra y actriz Ana Correa, integrante del Grupo Cultural Yuyachkani, regaló al público imágenes sobre personas y territorios que forman parte de la vida de la actriz que la escribió e interpreta y del imaginario de la comunidad peruana donde ella nació y creció. Derks se valió de su memoria para recrear por medio del teatro, los ritos, la danza y las memorias ancestrales, entrañables historias aprendidas de sus mayores.

Con su cuerpo y su presencia como centro y apoyada por objetos con los que poco a poco construye una hermosa instalación, Carlina, que es hija de una peruana y un holandés, narra y representa sobre la escena para construir un debate acerca de la identidad, y una teatralidad singular, que bebe de sus raíces andinas y europeas, y que nos habla de su amor y su sentido de pertenencia a la cultura peruana, como resultado de un proceso de búsqueda individual.

La actriz, residente en el Ecuador, integra el Colectivo Yama, parte del cual la acompañó en su viaje a La Habana, donde también integraron la programación del 44 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, con la proyección del documental *Madre proceso*, que se proyectó en la sede del Pabellón Cuba.

La estudiante de teatrología Yeline López González, que fuera parte del equipo de la Dirección de Teatro y colaboradora de *Conjunto*, participó en el Festival de Teatro Experimental Desconectado a 969, celebrado del 5 al 10 de diciembre del 2023. Allí presentó el número doble 208-209 de la revista, el 11 de diciembre en la Sala Titón de la filial de la UNEAC en Santiago de Cuba. Yeline moderó diversos desmontajes de obras presentadas como *Psicosis*, del Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra de Santiago de Cuba, *Metástasis*, de Teatro Adentro (Santa Clara, Cuba), *Weekend en bahía*, de Teatro de la Totalidad (Guantánamo, Cuba), *Fui la joya que esta patria no supo apreciar*, *Dra. Frankenstein* y *la Prometea Casada: farsa-karaoke vintage en 3 mini actos*, del grupo Gesta de la Sabana (Mérida, México), entre otras.

También coordinó el panel “Voces femeninas en la escena latinoamericana”, con las invitadas Maibel del Río Salazar (Santiago de Cuba), Rosa Estela Pérez Álvarez (Jalisco, México), Elieter Navarro (Santa Clara, Cuba), y Déborah de la Cruz (Ciudad México, México).



En la mañana del viernes 15 de diciembre la Casa de las Américas entregó el premio colateral que concede cada año al mejor largometraje de ficción de realizador latinoamericano presentado a concurso en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano. Esta vez el distinguido en el 44 Festival resultó el filme brasileño *Extraño camino*, del director Guto Parente.

Los miembros del jurado: Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literarias), Carmen Souto Anido (Dirección de Música) y Vivian Martínez Tabares (Dirección de Teatro), en decisión unánime premiaron al largometraje del joven realizador cearense “por abordar la complejidad de los quiebres de las relaciones humanas marcadas por la distancia, y el proceso personal de sanación de un artista, a través de un discurso experimental, hermoso y de alto simbolismo capaz de construir una memoria a partir de la ausencia”, como quedó expuesto en el acta de entrega.

La Dirección de Teatro de la Casa de las Américas realizó un donativo de ejemplares de números variados impresos de la revista *Conjunto* y de libros de teatro publicados por el Fondo Editorial de la institución, principalmente de obras merecedoras del Premio Casa de las Américas, a la organización de la Cruzada Teatral Guantánamo Baracoa, proyecto sociocultural que, centrado en la escena, recorre cada año entre finales de enero y marzo los seis municipios montañosos del este de la provincia el extremo occidental de Cuba.

Los libros y revistas donados llegaron, de manos del actor Ury Rodríguez Urgellés, vicepresidente de la UNEAC en la provincia, a los fondos de las bibliotecas municipales de Manuel Tames, Palenque de Yateras, San Antonio del Sur, Imías, comunidad de La Máquina en Maisí y Baracoa, así como a la Biblioteca Provincial de Guantánamo y al Centro de Información de las Artes Escénicas de esa ciudad, como una

forma de contribuir al interés por el teatro que despierta cada año la Cruzada y para enriquecer la formación y los repertorios de los artistas y colectivos participantes.

Una conferencia sobre el teatro de grupo en la América Latina fue dictada por Vivian Martínez Tabares en la Casa de la Memoria Escénica de Matanzas el pasado 9 de febrero ante un auditorio integrado por teatristas profesionales y por estudiantes de la Unidad Docente Carucha Camejo, de Teatro para Niños y de Títeres adscrita al Teatro de las Estaciones y del Taller de Actuación del Teatro Icarón.

Con otra aproximación al propio tema, tan raigal a la escena latinoamericana, titulada “Génesis, alternativas y validez del teatro de grupo”, Martínez Tabares ofreció la conferencia inaugural del XIII Simpósio Internacional Reflexiones Escénicas Contemporáneas, en el Centro de Convenciones de la Universidad de Campinas el 19 de febrero. El evento se inscribe en la XIII Jornada Internacional Actuación y Presencia, que cada año engloba también los Cursos de Febrero, todo organizado por LUME – Núcleo Interdisciplinario de Investigación Teatral de UNICAMP. Allí participó como parte del equipo de investigadores observadores invitados el curso “El cuerpo multifacético”, impartido por la actriz investigadora y directora Ana Cristina Colla, y pudo apreciar una muestra de espectáculos. ❧

COLABORADORES

JORGE DUBATTI. Crítico, investigador y teórico argentino. Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal/ Historia del Teatro 2 (Carrera de Artes) y director del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Facultad de Filosofía y Letras, ambos de la UBA. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Autor de copiosa obra reflexiva y teórica, es referente para la teatrología de habla hispana.

PERCY ENCINAS C. Profesor, investigador y dramaturgo peruano. Es director de Proyectos de la Asociación Iberoamericana de Artes y Letras (AIBAL) y Profesor Titular de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Por su labor el frente de la Escuela de Espectadores recibió el Premio "Estímulos para la Cultura 2018". Y en 2023 la Universidad Iberoamericana y el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), de México, le otorgaron la Medalla "Rodolfo Usigli".

WILSON ESCOBAR RAMÍREZ. Crítico e investigador colombiano. Profesor Asociado de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Manizales. Ha publicado los libros *La Zaranda, tanta pasión, tanta vida y Crónica de una sabia locura*, así como artículos en las revistas especializadas *Artez*, *Primer Acto* (España), *Gestus* (EU.UU.), *Hall Dumas*, *Sorbonne Université* (Francia), *Celcit* (Argentina), *A Teatro* (Colombia), entre otras.

MARÍA NATACHA KOSS. Investigadora y docente argentina. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es profesora adjunta a cargo de la cátedra Historia del Teatro 1 de la carrera de Artes, así como Secretaria Académica del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA). Integra la Dirección artística del Centro Cultural de la Cooperación, y forma parte del equipo de la Escuela de Espectadores que allí funciona.

FEDERICA LARRAÍN MATTE. Actriz, escritora, pedagoga y directora chilena. Formada en Actuación Teatral en la Universidad de Chile. Ha participado en diferentes montajes como actriz, y estrenó su primera dramaturgia y dirección *Perdóname por sólo acordarme de ti cuando me aburro* en Madrid. Publica su primera novela con la Editorial Cuarto Propio (2022). Imparte talleres para mujeres mayores y en educación básica.

JOSÉ MANUEL LÁZARO. Actor, dramaturgo, profesor e investigador peruano. Formado en el Teatro de la Universidad Católica de Lima (TUC). Cursó estudios de posgraduación en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidad de São Paulo (ECA-USP) y fue docente e investigador en el Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP). Es profesor de la Facultad de Artes Escénicas en la Pontificia Universidad Católica de Perú.

YELINE LÓPEZ GONZÁLEZ. Estudiante universitaria cubana, cursa el cuarto año de la Licenciatura en Teatrología en la Facultad de Arte Teatral de la Universidad de las Artes. Instituto Superior de Arte. Colaboró como adiestrada en la Dirección de Teatro de la Casa de las Américas y en el boletín *En Conjunto*.

LUCÍA LORA. Actriz, directora y pedagoga peruana. Licenciada en Educación Artística y Máster en Artes Escénicas, ha sido docente del Departamento Académico de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, actualmente es Directora General de la Nacional Escuela Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro", ENSAD, en Lima. Coordinó y editó, con Jorge Dubatti, tres tomos de *Artistas investigadora/es y producción de conocimiento desde la escena*.

ANA JULIA MARKO. Crítica e investigadora teatral peruana. Licenciada, profesora y doctora por la Universidad de São Paulo en Pedagogía de las Artes Escénicas. Trabajó en proyectos públicos y en variadas escuelas y espacios culturales con niños, jóvenes y adultos, firmando la dirección de más de veinte espectáculos. Actualmente es profesora del Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

LETICIA ROBLES-MORENO. Investigadora peruana, doctora por el Departamento de Estudios de Performance de la Universidad de New York y profesora asistente en el Departamento de Teatro y Danza de Muhlenberg College, Pennsylvania. Es autora de *Living After Death: Performance, Decay, and Collective Survival in the Americas*. Ha publicado en *Latin American Theatre Review*, *Contemporary Theatre Review*, *Hispanic Issues Online* y *Conjunto*.

MIGUEL RUBIO ZAPATA. Director y maestro peruano. Miembro fundador y director del Grupo Cultural Yuyachkani.

Doctor Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte. Universidad de las Artes, Cuba (2011). Premio Nacional de Cultura del Perú (2019). Premio a una Vida de Dedicación a las Artes Escénicas del Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami (2023). Autor de *Notas sobre teatro*, *El cuerpo ausente*, *Raíces y semillas*. *Maestros y caminos del teatro en América Latina* y *El Gran Teatro de Paucartambo*.

FRANCISCO AURELIO SÁNCHEZ. Actor, director y escritor mexicano. Licenciado en Teatro y Actuación por el Centro Universitario de Teatro, CUT, de la UNAM. Director del grupo AUr Producciones. Co, es autor de *Coleccionistas de lo efímero*, presentada en su país y el exterior. Publicó *Ensayo sobre nada* en el n. 12 de la revista de literatura y cultura *Irradiación*. Es beneficiario del programa ENARTES 2023 del *Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales*.

MARÍA ELIZABETH SÁNCHEZ. Magister en Educación, Estudios del Cuerpo y la Motricidad de la Universidad del Cauca. Colombia. Licenciada en Arte Teatral por el Instituto Departamental de Bellas Artes, es docente e investigadora de esa institución. Coordina el semillero Laboratorio Actoral y lidera el grupo de investigación Interdisciplinar en Creación Escénica y Audiovisual. Actriz y fundadora del grupo de teatro Cualquiera Producciones en Cali.

KATIUSKA VALENCIA PIÑAN. Actriz, directora y docente investigadora peruana. Actriz creadora del colectivo independiente Tránsito Cultural, ha participado en múltiples obras de teatro y televisión en su país. Máster en Artes Escénicas, es docente a tiempo completo en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú y directora de la Carrera de Teatro desde el 2021.

CÉSAR VERA LATORRE. Dramaturgo, actor y músico peruano. Graduado de Comunicación en la Universidad de Lima y Máster en Escritura Creativa en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ganó los concursos Nueva Dramaturgia Peruana (2016), Resiste Teatro (2020), y la Primera Competencia Oficial del Nuevo Teatro Julieta (2023), entre otros. Colaboró con la revista teatral *Muestra*. Parte de su obra puede leerse en: <https://cesarveral.wordpress.com/>

CARLOS MOISÉS BALLESTEROS P. Dramaturgo colombiano. Maestro en Escrituras creativas de la Universidad Nacional de Colombia con mención meritoria por la tesis *Yo maté a Sergio Blanco*. Premio distrital de Dramaturgia Teatro En Estudio 2017 y 2023, dirige Teatro Estudio 87 cuyo equipo ha puesto en escena una decena de textos. Sus obras se han montado y publicado en México, Argentina, Perú, EE.UU., Cuba y España. Es columnista de *El Espectador*.

AIMELYS DÍAZ RODRÍGUEZ. Teatróloga cubana, egresada de la Facultad de Arte Teatral de la Universidad de las Artes, Instituto Superior de Arte, donde imparte Historia del Teatro Latinoamericano. Fue especialista de la Dirección de Teatro de la Casa de las Américas y redactora de *Conjunto*.