

XVI Festival Nacional de Teatro Bertolt Brecht

Willy Oscar Muñoz

Del 5 al 13 de diciembre del 2014 tuvo lugar el XVI Festival Nacional de Teatro Bertolt Brecht, en Cochabamba, auspiciado por el Instituto Cultural Boliviano Alemán. Participaron catorce elencos, entre ellos, de Chile, Ecuador y Brasil. Paralelamente se organizaron charlas: “La experiencia de montar a Brecht”, a cargo de Colectivo Baal, el elenco del Brasil, y “Redescubriendo a Brecht”, dictado por Bernardo Franck, de Bolivia. Asimismo, hubo dos talleres dirigidos por los bolivianos Jorge Alaniz León (“Los caminos de la escritura teatral”) y Enrique Escóbar Klose (“Dramaturgia y puesta en escena para directores”). Los resultados se presentaron en la “Muestra lectura de productos de talleres”. Para este festival se utilizaron principalmente los escenarios del Martadero, pero también el Teatro Adela Zamudio y el de la Alianza Francesa.

La obra *Princesas* abrió los telones del festival, presentada por el elenco cochabambino, Masticadero, texto, dirección y puesta en escena de Claudia Eid. La metáfora que se dramatiza es la domesticación del cuerpo de la mujer, disciplina que termina con la subversión de los discursos culturales que establecen dicha domesticidad. Esta representación empieza precisamente con una subversión: las cinco actrices desobedecen al actor masculino, toman la fruta prohibida y con ella “ensucian” el escenario, suciedad que simboliza los restos del orden patriarcal.

Lo que se dramatiza en el escenario son *flash backs* de las experiencias de los personajes femeninos, las que toman la forma de versiones de los cuentos de hadas tradicionales, cuya función ha sido domesticar a la mujer, limitarla ontológicamente en el rol idealizado de esposa y madre, de ser el simple objeto del deseo masculino. La mujer internaliza esas limitaciones y deviene un “cuerpo dócil”, como diría Foucault. El símbolo de la imposición masculina está inteligentemente representado por los espejos, los que, en realidad,

son solo marcos a través de los cuales los espectadores pueden presenciar lo escenificado. Las actrices, ahora como cuerpos autodisciplinados, se rasuran las piernas delante de los espejos para satisfacer las exigencias androcéntricas, escena que para mí fue lo más impresionante de la obra. Casualmente me senté detrás de uno de esos marcos y cuando Lía Michele se rasuraba las piernas, clavó su mirada fijamente en mí, ahora personificado en forma de un espejo de orden patriarcal. La intensidad de esa mirada me hizo sentir como si yo fuera también parte de la causa del espejo regidor de origen patriarcal que demanda que el cuerpo femenino sea bello y perfecto. Esta estrategia, muy efectiva, por cierto, incluye al espectador masculino en lo representado. Esa mirada penetrante, en realidad, está diseñada para subvertir la mirada masculina, mirada que conlleva el deseo de apropiación del cuerpo femenino. En otra escena posterior, la imposición cultural especular se hace más evidente por la simulación de la remodelación del cuerpo femenino, en su perfección lograda por medios quirúrgicos, cuerpo que luego es cosificado, fragmentado y rematado, por partes, al público consumidor que jubiloso incrementó el precio de las partes anatómicas femeninas. Brecht demandaría que el espectador reflexionara sobre lo que acababa de hacer: contribuir a la cosificación de la mujer, hecho que le haría sentir un extrañamiento reflexivo, el *Verfremdung*.

Siguiendo la teoría brechtiana, la representación en sí es “la narración” que hacen los personajes femeninos de su pasado en tiempos patriarcales, recuento que simula ser una sesión de alcohólicos anónimos o de drogadictos, quienes reciben las gracias de los receptores de su discurso una vez que han terminado su relato, como si las imposiciones falocráticas fueran una adicción. Esta forma de representación requiere que las actrices actúen a no actuar, que es otra característica del teatro épico.

Lo que se presenta a nivel simbólico es la lucha contra el pene, el significante de significantes, según Lacan. El personaje masculino, quien inicialmente está vestido de un negro riguroso, impone las prohibiciones, pero va cambiando de vestuario hasta convertirse en un glamoroso travesti, cuya desnudez revela no solo la ausencia del pene, sino también la desconstrucción del concepto tradicional del género masculino/femenino y el reconocimiento de la existencia de una multiplicidad de géneros. Dicha ruptura es reforzada por un comportamiento que no es propio de una dama, dado que, al final del espectáculo, las actrices, sentadas o echadas en el suelo, comen, voraces, los chocolates que cayeron de unas piñatas, acto carnavalesco y subversivo cuyo significado representa la desobediencia a los mandatos del espejo que demanda

un cuerpo femenino perfecto. El público aplaudió merecidamente esta puesta en escena. Es el mejor espectáculo ofrecido por Claudia Eid hasta la fecha.

El elenco Fantástico de Sucre puso en escena *Menos domingos y feriados* del dramaturgo Alejandro González Romero, quien también dirigió la obra. Se trata de la conversación de unos oficinistas que critican la sociedad, se critican unos a otros o evalúan su propia existencia. Puesto que la crítica salta de un tema a otro, apenas deja tiempo para caracterizar bien a los personajes. Uno tenía la vocación de poeta, pero deja de escribir. La otra es una señora celosa de la juventud y que todavía conserva su virginidad. Los otros dos actores tienen una identidad que no fue lo suficientemente desarrollada como para definir las exactamente. Estos oficinistas esperan a su jefe que nunca llega. Mientras esperan, dan muestras de que su trabajo carece de importancia: es basura, papel desechable que una de las actrices barre constantemente, realidad que resta legitimidad a la crítica que proviene de estos personajes irrelevantes. Curiosamente, el acto de barrer es el único gesto teatral significativo en toda la obra. El resto se caracteriza, muchas veces, por la sobreactuación, por un texto que exige la recitación y por una serie de movimientos escénicos gratuitos como subir y bajar de las sillas, lo cual no añade nada al significado de la representación.

For Export es la obra presentada por el elenco Teatro Fuego de La Paz, texto y dirección de Antonio Torres. Un negocio de carnes aparentemente legítimo encubre un negocio funesto: el tráfico de órganos para el consumo extranjero. El texto espectacular se caracteriza por una serie de estrategias inteligentemente articuladas que hace resaltar la incongruencia de lo escenificado; los parlamentos del jefe son propios del lenguaje especializado de cualquier negocio o industria transnacional, normalidad de conducta desvirtuada por el producto que se negocia. La incongruencia radica en que el jefe —un sádico— se comporta como si estuviera comerciando una mercadería aceptable. Solo el ayudante parece estar agobiado por la naturaleza inhumana de este negocio. Este contrapunto hace resaltar la incongruencia entre el comportamiento apropiado de un negocio común y corriente y éste de naturaleza grotesca. Por otra parte, lo grotesco está perfectamente conjugado con el humor, estrategia diseñada para incrementar la incongruencia que produce la risa en los espectadores ante la situación escenificada. Sin tener un propósito didáctico, la obra establece claramente que la violencia solo genera violencia.

La actuación equilibrada de todos los actores contribuyó al éxito de esta puesta en escena. El papel del ayudante martirizado por lo que siente y lo

que hace fue perfectamente representado por Mauricio Toledo, rol secundado por Bernardo Arancibia en el rol del jefe.

Riñón de cerdo para el desconsuelo, del mexicano Alejandro Ricaño, fue puesta en escena por el elenco cochabambino Madrastra Presencia Escénica, dirección de Alejandro Marañón. Esta obra tiene dos líneas argumentales: la relación de odio-admiración que siente Gustave por Samuel Beckett y la historia de amor entre Gustave y Marie. La primera línea de acción se basa en la escritura de *Esperando a Godot*, texto corregido, en secreto, por Gustave, acción que incluye un elemento de crimen y castigo. La otra línea de acción es la relación asimétrica entre Gustave y Marie, tema que se caracteriza por la rigidez de él y el amor de ella, la indiferencia de él y el solícito apoyo de ella. Este juego de rechazo y aceptación se torna un poco largo hasta que la obra cambia de tono; Gustave es sentenciado a muerte por el asesinato que cometió. Entonces se invierten los papeles de la relación amorosa, ya que ahora Marie es quien lleva adelante la acción, dado que Gustave está encarcelado esperando su ejecución, incrementando de esta manera su dependencia en Marie. El tema de la espera a Godot también se vincula con la espera que Marie experimenta en su relación amorosa.

La actuación de Alejandro Marañón y de Anapaola Sánchez superó las demandas del texto dramático: el *timing* fue perfecto; esto es, la impecable articulación de los movimientos escénicos de ambos actores. Las diferentes inflexiones de voz, las expresiones faciales, los manierismos de Marañón dan vida a Gustave; de la misma manera, el amor, la bondad y hasta la ingenuidad que encubre una férrea voluntad de acción del personaje, están magistralmente encarnados por Anapaola Sánchez, todo secundado por un humor siempre presente. El escenario minimalista y funcional y el rigor del vestuario contribuyeron a contextualizar la acción y situarla en la época de la Segunda Guerra Mundial. El público que llenó la sala salió complacido con esta puesta en escena.

El elenco La Desierto, de Chile, presentó la obra *Daniel*, inspirada en el asesinato de Daniel Zamudio por un grupo neonazi. La acción comienza con dos actores semidesnudos que sincronizan sus movimientos corporales, acto simbólico de la homosexualidad; el mirarse reflejado en el otro igual a uno. La obra enfatiza tanto el cuerpo homosexual con sus necesidades y sensibilidades, como el ser gay en una sociedad que no aprueba su preferencia sexual, que los considera seres abyectos. En cierta oportunidad, los actores apuntan con el dedo a los espectadores, representantes de la supuesta sociedad heterosexual, por ser partícipes de la vigilancia discriminatoria de esta

alteridad sexual. En el escenario se enfrentan un cuerpo gay y uno heterosexual y se dramatiza el miedo de este último de su homosexualidad latente, sentimiento que le lleva a asesinar al objeto de su atracción-repulsión. En realidad, el asesinato es dramatizado dos veces, en un intento por establecer que el crimen que instigó la creación de esta obra no es un hecho aislado, sino frecuente, ignominiosamente repetitivo.

Los parlamentos finales refuerzan el acontecer de la vida gay, de la simulación diaria por ocultar su naturaleza, de ser un disfraz para ser lo que no se es. La obra, en general, exuda violencia, violencia perpetrada contra el homosexual y experimentada por él cotidianamente. La representación de esta obra hizo estremecer al público, a ratos anonadado.

El elenco Escénico Giroscopio puso en escena *De cómo moría y resucitaba Lázaro el Lazarillo*, dirección de Diego Aramburo, creación y actuación de Daniel Aguirre. Con ecos intertextuales de *El Lazarillo de Tormes*, este pícaro también recorre espacios habitados por una sociedad de dudosa moralidad, objeto de su crítica. Este monólogo es un pretexto para resucitar un arte medieval, el del juglar, el cuento medieval, excepto que éste es un juglar moderno que simula revivir un texto clásico, secundado por una computadora y otros instrumentos electrónicos. La representación de anacronismo es una característica del teatro postmoderno. La puesta en escena, episódica, cuya acción pretende suceder en una diversidad de tiempos y espacios, fue un poco larga, a pesar de los recursos del actor, quien, en varias oportunidades involucró a los espectadores en la acción espectacular.

Taller de Teatro UPB, de Cochabamba, escenificó *Fractales*, otra obra del mexicano Alejandro Ricaño, dirigida por Claudia Eid. Este elenco proviene del departamento de Coordinación de Cultura de la Universidad Privada Boliviana, encargado de desarrollar, coordinar e implementar las actividades artístico-culturales de sus estudiantes. En la primera escena de esta representación, los actores, en su rol de estudiantes de secundaria, explican el concepto de fractales: una figura geométrica que se repite hasta el infinito. Este concepto deviene la metáfora que se pone en escena. Tras el pretexto de obtener un papel de extra en una película de Rodrigo Bellot, Ana hace un viaje, travesía que simboliza las etapas por las que atraviesa el adolescente en camino a ser adulto. En este caso, el personaje femenino aprende de las relaciones masculino-femenino entre jóvenes, quienes también están dando sus primeros pasos en materia sexual, experimentando con los vicios y sintiendo los peligros y tribulaciones sentimentales, así como las consecuencias de las relaciones interfamiliares. La obra misma es la narración que Ana hace de

sus experiencias, secundada por un grupo de actores que, en sus papeles de adolescentes, también están en proceso de maduración. *Fractales* es, pues, la travesía existencial que se repite en todo adolescente. Analisse Garret tiene el rol protagónico. A pesar de pequeños tropiezos en la dicción, muestra tener mucho futuro en las tablas nacionales, de persistir en el arte escénico.

El elenco de La Paz, El Pacto, presentó *El pacto*, texto de Camila Urioste, dirección de Fernando Arze. Una joven convence a otro para hacer un pacto: entrar en una relación amorosa sujeta a ciertas cláusulas, reglas que establecen puntos que no se deben transgredir. Tras este subterfugio, el propósito de la joven es comprobar, en la práctica, la hipótesis de la tesis que está escribiendo. La dramatización de la convivencia de esta pareja pone en juego si el amor y la libertad son realidades excluyentes. Escribo la palabra “juego” conscientemente ya que la plataforma del escenario está cuadrículada como un tablero de ajedrez. Las múltiples sillas que se encuentran en el escenario son movidas como fichas, formando diferentes geometrías, las que representan simbólicamente las diversas circunstancias por las que atraviesa la relación sentimental de esa pareja, la que va desde la comunión de almas, el acto sexual, hasta las disputas y desavenencias. La metáfora dramatizada es que la relación amorosa es un experimento cuyo desenlace es imprevisible, relación gobernada por las diferencias genéricas. Después de todo, si se me permite recurrir a un refrán ya popularizado, que el hombre es de Marte y la mujer de Venus, diferencias aparentemente irreconciliables. En consecuencia, al final de la obra, a pesar del amor mutuo que sienten, esta pareja se separa por razones incomprensibles inclusive para los personajes mismos. Este drama ahonda, pues, en las complejidades del comportamiento humano, escenifica sus aciertos y desaciertos, a menudo inexplicables. Si la obra contiene un mensaje es entrar en una relación con los ojos bien abiertos, como el ojo de una aguja, que siempre permanece abierta, como dice el personaje femenino.

Andrea Ibáñez caracteriza meticulosamente las diferentes facetas por las que atraviesa su personaje; encarna sentimientos como la soledad, el rechazo, la euforia, el placer y la felicidad. Su personaje exige representar una compleja serie de emociones, muchas veces sentimientos completamente disímiles. La capacidad de expresar esa variedad de emociones, inclusive dentro de una misma escena, es un claro índice de su talento. Como actriz, Andrea Ibáñez está en la cima de las tablas bolivianas. No es de extrañar que fuera galardonada como la mejor actriz en el Premio Nacional de Teatro Peter Travesí Canedo, 2014. Bernardo Peña es el contrapunto necesario que hace de esta representación teatral una experiencia memorable. Los cambios

de vestuario, diseñados por Lorna Muñoz, contribuyen a escenificar el paso del tiempo y los diferentes espacios en los que se desarrolla la acción. Ivana Terrazas está a cargo del montaje de videos y Pablo Alanes de las fotografías, proyecciones que muestran metafóricamente y artísticamente las facetas por las que atraviesa esa relación. Impactante la imagen que captura el estado de soledad de la protagonista en medio de la multitud. No sorprende que el público haya salido con los ojos llorosos por haber sido impactado por una representación teatral que logró llegar hasta las fibras más profundas de los espectadores. En suma, *El pacto* fue un espectáculo trascendental y complaciente.

Khimaira Teatro, de La Paz, presentó *La forma del agua*, del dramaturgo boliviano Gino Ostuni, quien también dirigió la obra. Iván y Noemí se refugian en un lugar abandonado y esperan a que cese la lluvia. Este es el pretexto que fundamenta este drama de resonancias intertextuales. La lluvia recuerda el monólogo de García Márquez, “Isabel viendo llover sobre Macondo”, en el que un elemento exterior influye en la conciencia, en el interior de los personajes, tema que también caracteriza a la obra de Ostuni. Por otra parte, la hiperbólica duración de la lluvia es también propia del realismo mágico del colombiano. Obviamente, esperar que pare la lluvia, que no para, es reminiscente de *Esperando a Godot* y del teatro del absurdo, pero más al estilo de Sartre, quien presenta lo absurdo con un razonamiento riguroso. Mientras los personajes esperan, se acentúa la influencia del exterior en la conciencia de los personajes: su lenguaje deviene repetitivo hasta la náusea (*La nausée* de Sartre) y el ambiente claustrofóbico recuerda a *Sin salida* (*Huis clos*, también de Sartre). Lo que el boliviano añade es un significativo juego del tiempo y espacio. El tiempo parece estático, circular, por tiempos que se repiten, signado por parlamentos de significado también repetitivo. Los personajes viven en un presente con la esperanza infructuosa de la llegada de un futuro esperado: salir. El pasado deviene “una nostalgia sin sentido”. Vale decir, son personajes sin pasado, sin historia, hecho dramatizado por la progresiva pérdida de la memoria. Y, sin embargo, el tiempo pasa, deja su huella en los personajes, quienes envejecen tanto como las ropas que visten. A medida que pasa el tiempo, la memoria se reduce a un mínimo de sensaciones, al recuerdo de colores fugaces que se fijan imprecisamente en la mente, estado traducido por frases incompletas, que no acaban, que carecen de significado, lo cual es también una característica del teatro del absurdo.

Si bien el escenario es el mismo a través de la representación —el lugar abandonado donde tiene lugar la acción—, entre uno y otro acto, los actores cambian la posición de la puerta con ventanales por donde se ve caer a la

lluvia y el desvencijado sofá donde se sientan. Esta estrategia sirve para que los espectadores vean la acción desde diferentes puntos de vista. La multiplicación de los puntos de vista es una de las características del arte cubista. En suma, la metáfora dramatizada es el paso de la vida humana por este mundo, compuesto por un pasado hecho con fragmentos muchas veces olvidables, un futuro incierto y un presente fugaz, ilusorio.

Luis Caballero y Marina Fernández empezaron su actuación como dos amantes jóvenes, vigorosos, llenos de sentimientos, pero que tenían la extraña intuición de que no se vería más una vez que parara la lluvia. Estos jóvenes luego representan los achaques propios de la vejez, bien dramatizado por la gestualidad y por las inflexiones de voz, mejor él que ella, que no pudo enmascarar completamente la potente voz que posee.

El Altoteatro, un elenco de El Alto de La Paz, puso en escena *Peligro*, texto del dramaturgo y director, Freddy Chipana. La obra comienza con una salutación al público: “¿Están bien? ¿Todo bien?” Los asistentes al espectáculo responden con la consagrada respuesta que “todo está bien”. La obra tiene como propósito presentar, en una serie de escenas de temas diversos, que no todo está bien. *Peligro* tiene dos temas. Uno es autobiográfico, la decisión de Freddy Chipana de escoger ser actor como profesión, decisión que encuentra resistencia inclusive de su familia y amigos. El arte es considerado peligroso, tema que da título al texto espectacular. El otro tema son las múltiples injusticias que se cometen contra los trabajadores: sueldos míseros, despidos injustificados, accidentes de trabajo, acoso sexual, entre otros. La puesta en escena, una mezcla de *clown* con el teatro brechtiano, está compuesta por una serie de cuadros independientes que escenifica la plétora de injusticias cometidas contra los trabajadores. La acción está apoyada por una banda de música. Los actores son tipos y representan más que todo a los diferentes sectores de la clase trabajadora, dando como resultado el carácter épico de la obra. Específicamente, cuatro mujeres hacen de trabajadoras. Por su género, son los miembros más débiles de la sociedad y las más frecuentes víctimas del acoso sexual. Racialmente los actores se caracterizan por tener un ancestro aymara o quechua, de donde se deduce que tanto la mujer como los de descendencia indígena constituyen la mayoría de la clase obrera explotada.

Peligro dramatiza exclusivamente la realidad boliviana, tema hecho explícito en los últimos parlamentos de la obra, que “Bolivia está mal”, pero que el corazón del obrero está bien. La música de la banda contribuye a crear un ambiente de fiesta, propicia para el baile, prácticas que ayudan a adormecer la impotencia y el dolor sentidos por el obrero ante un sistema opresivo. A

través de la representación, el público está consciente que está asistiendo a la dramatización de la realidad boliviana, escenificada honestamente y con mucha sensibilidad, de modo que hasta el humor duele.

El Baúl Teatro, de Santa Cruz, presentó *Desaparecidos*, texto de Claudia Eid, dirección de Christian Castillo, puesta en escena de Mary Carmen Monje. En un espacio indefinido, con unos espejos opacos movibles que sirven como objeto de reflexión, tres personajes sufren el abandono de sus padres, a la vez que cuestionan su falta de definición identitaria como consecuencia del mencionado abandono. La falta de definición está codificada por las múltiples preguntas que se hacen los personajes, pero que quedan sin respuesta. La imprecisión de sus respectivas identidades previene que se ahonde en la caracterización de los personajes. Solo se observan sus consecuencias: los intentos de cometer suicidio o el de definir si uno es o no homosexual. En términos simbólicos, esta pieza dramatiza una ruptura generacional; codifica las voces de los hijos que desean continuar su existencia cooperándose, en último caso, los unos a los otros, sin el apoyo de la generación anterior.

Colectivo Baal, del Brasil, presentó *Badenbaden*, inspirado en los textos del teatro didáctico de Bertolt Brecht, dirección de Vicente Concilio y la actuación de las alumnas de posgrado de la Universidad del Estado de Santa Catarina. El espectáculo es, en realidad, la puesta en escena de la tesis de Concilio. El propósito de la representación es comprobar si el hombre ayuda al hombre. En una de las escenas iniciales, las actrices hacen esta pregunta a los espectadores reunidos en pequeños grupos, reminisciente de la estrategia teatral practicada por el mismo Brecht. En todo momento se exige a los receptores espectaculares a participar en la acción dramatizada, ya sea yendo de un espacio a otro por todo el complejo del Martadero o moviendo sus sillas de un lado para otro para así reconfigurar el escenario, dado que desde un principio se había anulado el límite entre el escenario y la platea; o sea, el espectador ya estaba en escena.

Se presentan escenas de violencia, de desacuerdos, siempre destinadas a llegar a un consenso: si se puede ayudar al otro. Inclusive, en un momento dado se distribuye un papel en el que se encuentra un mensaje, que el público lee en coro, simulando una comunidad cuya ayuda puede suprimir la violencia. Por otra parte, las actrices no tienen una individualidad propia, sino son medios para diseminar un mensaje.

Sin embargo, se perdieron muchos detalles de la representación, especialmente por la diferencia de lenguaje, dificultad agravada por la utilización de todo el galpón donde se encuentra el escenario principal del Martadero, hecho

que hizo que el lenguaje mismo adquiriera una cualidad difusa por la longitud de todo el galpón, ahora espacio escénico. Pero, cabe también advertir que la gestualidad superó esta dificultad, la que incluye desde la violencia que rebaja al ser humano a la condición de bestia, hasta el descuartizamiento de una de las actrices, imagen que debió repercutir en el espectador boliviano por ser reminiscente del descuartizamiento de Tupaj Catari, prócer de nuestra independencia.

Organizado por el Instituto Cultural Boliviano Alemán, este festival fue clausurado con los respectivos agradecimientos y, como no podía ser de otra manera, con un brindis con cerveza alemana ofrecida al público asistente. El festival trae como corolario la muestra fehaciente de la constante profesionalización de los actores bolivianos, en ocasiones de mejor calidad interpretativa que el de los elencos extranjeros. Por otra parte, los textos de los dramaturgos y dramaturgas inteligente y artísticamente representan o la realidad boliviana o la complejidad del ser humano. Son textos dramáticos que dignamente pueden representar a Bolivia en cualquier escenario extranjero.

Kent State University