

Huellas de una identidad en abarcas: cultura y memoria en el Teatro de los Andes

Traces of an identity in sandals: culture and memory
in Teatro de los Andes

María Aimaretti¹

Resumen

La reflexión sobre la identidad cultural y la memoria han sido motores creativos continuos durante toda la trayectoria del grupo Teatro de los Andes, dirigido hasta 2010 por César Brie. El grupo nunca intentó copiar rituales ni hacer folklore, sino alimentarse del fondo cultural y metafísico de la cultura andina como batería creativa y de pensamiento sobre la historia cultural. En su poética, lo global y lo territorial manifiestan sus tensiones e implicaciones, superposiciones y distancias. "Las abarcas del tiempo" (1995) es una obra modélica en este sentido y configura un viaje que hilvana la historicidad de distintos sucesos y personalidades a partir de la recuperación un rito popular de duelo. Tras situar esta pieza dentro de la periodización del grupo, este trabajo analiza sus tópicos centrales y los pone en relación con los rasgos estilísticos de la poética del grupo.

Palabras clave: Identidad // Cultura // Memoria // Teatro // Heterogeneidad // Interculturalidad.

Abstract

The reflection on cultural identity and memory have been continuous creative forces throughout the trajectory group Teatro de los Andes, headed until 2010 by César Brie. The group never tried to copy rituals

1 Doctora en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y profesora en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es miembro del grupo de investigación CIyNE liderado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, investigadora invitada en UNTREF, y miembro del comité editorial de la Revista Cine Documental. E. mail: m.aimaretti@gmail.com (www.cinedocumental.com.ar)

and folklore do but feed the cultural and metaphysical background of Andean culture as an engine of creative work and thought about the cultural history. In his poetry global and regional state their tensions and implications, overlaps and distances. "The sandals of Time" (1995) is a standard work in this direction and configured a journey that weaves the historicity of different events and personalities from recovering a popular rite of mourning.

After placing this piece in the periodization of the group, this paper analyzes their central topics and puts them in relation to the stylistic features of the poetics of the group.

Key words: Identity // Culture // Memory // Theater // Heterogeneity // Interculturality.

Aquí está la palabra. Pronunciando gota a gota el tiempo en que vivimos, del que hicimos parte, como el chillido de un pájaro en medio de su sed, como el jadeo del amor reptando en las habitaciones.

Aquí está la llave, para abrir la puerta del jardín perfumado, y extender nuestro pobre vendaje sobre la rabia de los niños, sobre el susto de los hombres que atraviesan la calle.

Aquí está la paz, el tiempo, el impulso, para cerrar los ojos en medio del ruido y percibir el ruido, para abrir los ojos y descubrir nuestro brazo, trabajando.

Aquí está el polvo, para amasar el pan y compartirlo con aquellos que del polvo se alzaron y compartieron con nosotros su memoria. Aquí estamos.

De "Las abarcas del tiempo"

Des-cubrimientos, travesías y odiseas de memoria por la cultura andina

El grupo Teatro de los Andes (TA) se estableció en 1991 en el pueblo de Yotata, a 15 Km. de la ciudad boliviana de Sucre. Sus miembros residían juntos de forma permanente dedicados al teatro con exclusividad buscando una formación integral y produciendo sus propias obras. Aunque la dirección y la dramaturgia estuvieron a cargo de César Brie, la organización y sistema de decisión era grupal, sin división del trabajo fijo sino por tareas en colaboración y con referentes de área (música, escenografía y vestuario). Si bien originalmente la intención de Brie era realizar el proyecto sólo con bolivianos, pronto ese objetivo cambió al incorporar "la diversidad" en tanto clave del trabajo creativo y ejercicio político de comprensión.

Su estética rompía con los espacios tradicionales, incorporaba músicas y danzas tradicionales de Bolivia y otros países y experimentaba con distintas dis-

ciplinas artísticas y medios expresivos. El trabajo plástico sobre el espacio (en la huella de Jerzy Grotowski y Peter Brook) fue en paralelo a una preocupación conceptual y ética en torno a los tópicos trabajados. La confrontación con mitos clásicos y andinos, el uso de fuentes documentales y testimoniales, la apelación a la cultura popular e indígena, configuraron una propuesta que procuró suscitar problemas y provocar un ejercicio de memoria colectiva, creación y recreación de la identidad vinculando pasado, presente y futuro, subrayando la necesidad del encuentro de y entre lo diferente. Destacando la fecundidad del cruce mixto entre una técnica occidental y la cultura andina que da sentido, Brie afirmó: “Queremos construir un puente entre la técnica teatral y las fuentes culturales andinas que se expresan a través de la propia música, fiestas, rituales. El contacto, el encuentro y el diálogo son imprescindibles para nuestro trabajo cultural” (Brie, 2004: 3).

La obra colectiva de sala de TA puede dividirse en dos fases: de la “memoria cultural” (1991-1998) y de la “memoria política” (1998-2010). En la primera –en la que se observa un mayor énfasis de indagación sobre temáticas de la cultura popular andina y figuras históricas vernáculas– se producen las farsas “Colón” (1992) y “Ubú en Bolivia” (1994) –adaptación libre de “Ubú rey” (1896) de Alfred Jarry–, y la tragicomedia “Las abarcas del tiempo” (1995). Con un registro trágico, aunque sin perder el humor, en la segunda fase de producción la reflexión sobre la violencia, la historia y “lo político” resultaron centrales. Allí se inscribe el llamado por su autor tríptico de la política –constituido por “La Iliada” (2000), “En un sol amarillo” (2004) y “Otra vez Marcelo” (2005)–, y “Odisea” (2008).² Puesto que la obra que analizaremos se ubica dentro del período de la “memoria cultural”, focalicemos nuestra atención en este momento a fin de observar cómo ciertas recurrencias temáticas van teniendo diferentes formalizaciones.

En el primer ciclo de producción de TA, las áreas temáticas de “identidad(es)” y “cultura(s)” se problematizan especialmente, utilizando los registros paródico y satírico y un tipo humor grotesco. Ello permitió abordar la cuestión del poder y los diálogos interculturales, generar una propuesta afín al imaginario y temperamento local y provocar la adhesión progresiva del público boliviano. Brie reconoció que fue descubriendo el mundo andino y la cultura popular de la mano de Gabriel Martínez y Verónica Cereceda que, en sus palabras, fueron sus padres espirituales, aunque también resultaron significativas y relevantes las giras por el interior del país: “Íbamos a donde nadie iba (...) pagaban con lo que tenían: papa, chuño, monedas, verduras...”. Y aclara: “pero nosotros no entramos en el mundo andino en forma orgánica (...) como para dialogar con las comunidades como lo haría un antropólogo. Entramos en contacto con Bolivia a través de los distintos públicos que podíamos encontrar y a través de los distintos lugares de

2 Entre 2009 y 2010, Brie se desvinculó del proyecto pero el grupo permanece activo: Alice Guimaraes, Paolo Nalli, Gonzalo Callejas y Lucas Achirico continúan trabajando juntos. Aimaretti 2014, 2014b.

representación –lugares muy populares como mercados, universidades y también teatros–³. Con sus dos primeras obras el grupo pudo ir construyendo un nombre, conocer el país y vivir de lo que producía a sabiendas de que necesitaba crear un público: “entonces tenía que hacerlo reír (...) con una risa que fuera estupor, sorpresa, comprensión”, incluso a través de la blasfemia⁴.

“Colón” es la primera obra que TA crea en Bolivia y, según el actor Lucas Achirico, fue realizada rápidamente “para darnos a conocer y poder vivir”.⁵ Su recepción fue muy buena y entusiasta: “La obra generaba mucho disfrute: era un espectáculo muy fuerte... vital”, según recordara Naira González⁶. Pero “Colón” no sólo es la presentación del grupo al público local e internacional, sino que funciona como punto de arranque tanto de prácticas de experimentación e innovación teatral, como de reflexiones políticas. En una coyuntura de enorme sensibilidad para los países con mayorías indígenas, fue estrenada en septiembre de 1992.⁷ En el marco del aniversario del descubrimiento de América e inspirada por las polémicas que en toda la región se habían suscitado respecto del tema y la relectura de la Historia, el grupo decide inaugurar su producción trabajando sobre un tema candente: las lógicas de dominación y penetración cultural. Con varias nacionalidades en su formación inicial –con una heterogeneidad cultural de base– el grupo parece formularse una pregunta honesta: ¿por dónde comenzar a “mirar”, conocer y problematizar la cultura de este país en el que desarrollamos nuestro proyecto cultural? Para responderla TA aborda el trauma de origen de la identidad local –la violencia colonizadora– y reflexiona sobre los cruces, préstamos, imposiciones y silenciamientos simbólicos y culturales. A la hora de configurar un vínculo respetuoso y responsable con el entorno socio-histórico, este colectivo diverso –donde conviven lo local y lo extranjero, lo andino y lo europeo–, encara un tema que lo espeja: los encuentros y desencuentros culturales. Y lo hace de modo audaz.

El texto teatral de “Colón” se basa en la historieta italiana de Francesco Atlan que, en la década del ochenta puso en imágenes, en clave satírica, el descubrimiento de América. Ese intertexto inicial se combina con una síntesis de lecturas variadas –novelas, cuentos, leyendas, mitos y ensayos–, de las cuales el texto de Tzvetan Todorov *La conquista de América y el descubrimiento del otro* (Siglo XXI, 1987) fue una referencia insoslayable. La heterogeneidad de materiales primarios que conforman los procesos creativos del grupo es mani-

3 Entrevista personal con la autora.

4 Según apreciara Brie, ese público fue mayoritariamente juvenil.

5 Entrevista personal con la autora.

6 Entrevista personal con la autora.

7 Se presentó en el Festival de las Naciones en Santiago de Chile y en el festival de teatro “Peter Travesi” en Cochabamba en 1992 y, según el investigador Willy Muñoz (1992), la obra recibió el segundo premio nacional y no el primero, debido a que Brie —argentino— vivía en el país hacía poco tiempo.

fiesta desde la primera obra: no hay jerarquías a la hora de utilizar tanto un texto erudito y académico, como una historieta o una música tradicional. Con una dominancia en el registro lúdico y satírico, y apoyada en la *performance* del actor, para el crítico de teatro Juan Villegas la puesta de “Colón” concretaba:

una fórmula que integraba un proceso de hibridación cultural, validaba las remanencias de las culturas prehispánicas y utilizaba una serie de procedimientos teatrales que insertaban al grupo dentro de las tendencias más innovadoras de nuestro tiempo y que, con frecuencia, se califica como “postmodernidad teatral” (...) “parecer” teatralmente “posmoderno”, pero con la capacidad de satirizar el poder dominante y mantener una doble utopía, la utopía de que el teatro puede contribuir al cambio social y la utopía de que los “vencidos”, en el proceso de colonización y conquista, pueden tener acceso al poder a través de la revolución (1997b: 150).

Por nuestra parte consideramos que la obra no procede “validando remanencias” de culturas prehispánicas sino explicitando el entrecruzamiento complejo y actual del imaginario ancestral y la cultura contemporánea; y que, más que una “fórmula de hibridación cultural”, pone de manifiesto la heterogeneidad constitutiva y constituyente de la identidad cultural andina y, por extensión, latinoamericana (Cornejo Polar, 2003).

“Ubú en Bolivia” profundiza el tono satírico para abordar el manejo obsceno, corrupto e irresponsable del poder en Bolivia, habida cuenta del desorden político y económico imperante.⁸ La ridiculización y el uso de la estereotipia para cuestionar las dinámicas institucionales se canalizan a través de la exageración gestual y la preeminencia de lo lúdico en la puesta en escena. Villegas lee a “Ubú...” en continuidad con el teatro social latinoamericano, aunque sin la exasperación ideológica o partidaria esquemática de los sesenta, y observa que esta obra, a través de procedimientos no limitados al lenguaje verbal y con un énfasis en los elementos expresivo musicales y visuales de la cultura andina, construye un “espacio latinoamericano imaginario”: “este espacio se caracteriza por la mezcla y fusión de elementos de las culturas de origen prehispánico con las de occidente europeo para configurar una “latinoamericanidad” híbrida” (Villegas, 1997b: 155). Si bien Brie propondría un mundo de farsa que deslegitima la cultura dominante y que en el contexto local podría leerse como validación explícita de la cultura popular, Villegas se pregunta por su recepción en Europa y la activación de prejuicios y estereotipos de “lo latinoamericano *for export*” basados en un “manierismo gestual o grotesco teatral”:

(...) Lectura reforzada, probablemente, por la fuerte utilización de la hipérbole y el grotesco en la configuración de los personajes. *Ubú en Bolivia* puede ser especial-

8 Este espectáculo se presentó en el XI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en octubre de 1996 y en el II Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra (1999), entre otros escenarios.

mente interpretada en este modo: América Latina es un espacio de dictadores esparpéricos, los discursos alternativos se sustentan en indígenas manipulables que, si llegan al poder, serán tan corruptos como los gobernantes anteriores (Ídem: 158).

“Las abarcas del tiempo” es la tercera pieza colectiva de sala de TA y fue estrenada en el Teatro Municipal de La Paz el 15 de noviembre de 1995.⁹ Si bien en relación a las dos puestas precedentes se observa una continuidad estilística con el uso de procedimientos propios de la parodia, la sátira y el grotesco, la proporción y la pregnancia de los mismos disminuye, percibiéndose un registro más dramático que se desarrollará notablemente en la trilogía posterior: es entonces una obra bisagra, o más aún liminal, que condensa con potente originalidad rasgos estéticos y preocupaciones temáticas de las dos fases de producción del grupo. Aquí se observa no sólo un salto cualitativo en el método compositivo –consolidación del vuelo simbólico de las imágenes escénicas, y mayor experimentación con las posibilidades expresivas del espacio y la *performance* física–, sino que además se percibe un giro en la perspectiva o la mirada hacia lo local. Sin “disfrazarse” de nativos bolivianos, el abordaje y la pregunta por la identidad no se formula, como sucediera en “Colón”, desde la exterioridad y la distancia analítica que un grupo con mayoría extranjera se hace a través del humor (que a su vez, como efecto, duplica la distancia crítica); sino que por medio de la investigación con fuentes y un enfoque interdisciplinario, TA afirma una perspectiva constitutivamente diversa y con un “asiento” local.

Inicialmente la idea para esta obra era mezclar en una misma historia elementos de distintas mitologías y cosmovisiones, pero la pareja de antropólogos Martínez-Cereceda aconsejó a Brie el desecharla: “me dijeron que era pésima, que con esa visión del mundo andino íbamos a ser vistos como brutos” (2002: 27). Frente a un primer bosquejo (cuya trama, según María Teresa Dal Pero era muy oscura, en alusión al incesto y la violencia familiar¹⁰), Martínez le reprochó a Brie: “De nuevo vas a mostrar a los indígenas como productos de la miseria y no son”.¹¹ Tras lo cual el dramaturgo recomenzó el proceso creativo asesorado por los antropólogos:

Yo quería enfrentar la memoria de Bolivia, el mundo andino, pero me di cuenta que no tenía todos los elementos teóricos e intelectuales para hacerlo. Decidí enfrentarlo desde su bisagra: la mina. Ese punto de contacto entre el campo y la ciudad. Todo campesino antes de llegar a la ciudad va a la mina. Ese es el lugar donde se proletariza, busca algo dentro de la tierra, enfrenta todos sus mitos (2002: 27).

9 Fue presentada en el I Festival de Santa Cruz de la Sierra en abril de 1997 y el I Festival de Teatro de Buenos Aires (1997), entre otros escenarios.

10 Entrevista personal con la autora.

11 Así lo recordó Brie. Entrevista personal con la autora.

A diferencia de “Colón”, la obra no se centró en la memoria de un punto remoto del tiempo (la conquista de América) sino que procuró hilvanar la historicidad de distintos sucesos y personalidades a partir de la recuperación de un rito popular de duelo. A propósito de la costumbre de vestir las ropas de un amigo muerto para despedirlo, TA pudo mostrar jirones de la historia social local y algunas figuras escasas o mal conocidas¹². En el país de los difuntos, tanto los protagonistas como el espectador van encontrándose con diferentes presencias que configuran una metáfora de Bolivia en su diversidad de rostros: cada muerto es una puerta, una interrogación sobre las formas de relación entre los vivos; el pasado resuena en el presente interrogándolo y Bolivia aparece como “un mapa ardiente y desesperado” (Brie, 1996: 108). Deteniéndose en una “bisagra” socio-simbólica altamente significativa –la mina–, tomando prestado un “rito de pasaje”, esta obra “fronteriza” dentro de la producción del grupo afirma su vocación intercultural, heterogénea y anamnética:¹³

(...) introduciéndonos en el mundo andino, no hemos querido reproducir rituales indígenas ni hacer folklore de esto. Pero nos hemos alimentado del aliento metafísico de la cultura andina para contar una historia que creemos, pertenece a Bolivia. También nosotros, **Teatro de los Andes**, cuatro bolivianos, tres italianos y un argentino, nos sentimos parte de Bolivia. Pero en este país fragmentado, donde se acostumbra a hablar y alzar la voz en nombre del indígena, donde se llama “nuestro” a cosas que siguen siendo de otros, dentro mismo de Bolivia; nosotros no hablamos en nombre de nadie mas que de nosotros mismos. Sabiendo que hemos iniciado un camino irreversible hacia lo profundo de esta tierra grande y generosa. Con esa postura ética hemos realizado *Las abarcas del tiempo* (Ídem: 109).

Aunque pertenece a la segunda fase de producción –de la “memoria política”–, vale la pena mencionar el caso de “Odisea” pues, en clave migrante, en ella es meridiana la problematización de la identidad cultural. La obra, nutrida de textos académicos, ensayos sociológicos, films, poemas y novelas, articula una dimensión mítico-literaria a partir de la “Odisea” homérica con otra social ligada a la historia reciente de los pueblos latinoamericanos. Desde mediados de la década del ochenta Bolivia vivió un éxodo masivo de su población tanto a países limítrofes, como a angloparlantes y europeos, debido a los efectos de las medidas económicas neoliberales (desocupación y precarización del trabajo, inflación y elevación de los índices de pobreza, etc.). TA fue testigo de ese proceso y reflexionó sobre él en la última pieza dirigida por Brie, en la que ade-

12 “El amigo de un muerto no entra al país de los muertos como nosotros lo contamos, sino que finge ser el muerto, se va y regresa en la madrugada con los vestidos del muerto y es tratado como el muerto durante ese día por la viuda, los padres y los amigos. Entonces en la noche decide partir. Le hacen la cacharpaya, la fiesta con lágrimas, la fiesta del dolor (...)” (Brie, 2002: 27).

13 Desarrollaremos estos caracteres en la sección siguiente.

más están presentes las referencias históricas de los sucesos racistas de 2008 de los que diera cuenta el documental *Humillados y ofendidos* (César Brie, Pablo Brie y Javier Álvarez, 2008). Se cruzan entonces la tradición literaria y la serie político-histórica en una obra en la que, a su vez, la subjetividad de los actores y sus historias personales adquiere presencia discursiva y espectacular¹⁴. Lejos de convertirse en biodrama o material de base para construcción psicológica de los personajes,¹⁵ el texto contiene “pasajes cifrados” de las memorias de los actores del grupo –todos ellos migrantes– y subraya la ejemplaridad que desde una dimensión singular alude a otra social (la representación de lo colectivo):

(...) hay un rastro que vale la pena seguir para descubrir lo que buscamos: el yo colectivo. La posibilidad de interrogarnos pluralmente sobre cada destino individual. Tenemos la oportunidad de decir yo y que ese yo encierre algo más grande. Ese detalle, esa voz única, esa biografía absolutamente particular que se expresa en un sonido tembloroso y un cuerpo limitado y tosco encierra el universo y lo puede expresar. De eso me ocupo hoy día. Esta materia es la que hoy me interesa investigar. No entiendo el coro, entonces, como masa, sino como el múltiple yo (Brie, 2006).

Vemos entonces que el viaje de TA a través de la cuestión de la identidad cultural boliviana consistió en el pasaje desde una perspectiva que de afuera hacia adentro analiza las raíces coloniales de la identidad andina (“Colón”); hasta la comprensión de los varios “adentro” de la configuración cultural boliviana con una mirada que aunque se experimenta y pronuncia “local”, no es nativa (“Las abarcas...”). El último estadio de su travesía implica casi una torsión sobre sí, al asumir su carácter “adentro-afuera”, “interior-exterior” a la cultura boliviana: es decir, su ser migrante (“Odisea”). La última obra bajo la dirección de Brie significa además una despedida, una partida, un nuevo viaje, y el comienzo de otra etapa: con la memoria de los aprendizajes y la potencia de un legado construido colectivamente.

Según Naira González uno de los elementos más importantes de la propuesta de TA fue la re-unión de distintas culturas, la capacidad de interrelación entre lo indígena/local y lo occidental. En la misma dirección, para Lucas Achirico la “herencia” de TA a la escena boliviana es el haber hecho posible el diálogo en la diversidad, tanto en el plano humano –formación de grupo, y dictado de talleres–, como en lo que respecta a los materiales para la creación de obras,¹⁶ desde un enfoque ético caracterizado por la entrega y la honestidad frente al trabajo. Para María Teresa Dal Pero el legado de TA reside en que, fruto de una

14 Espectacular como relativo a la puesta en escena.

15 Por lo demás ausente en todas las obras y método de trabajo de TA.

16 En ese sentido Guimaraes comentó que, más que una idea “a priori” en torno a qué elementos o formas culturales utilizar en cada obra, el grupo aprovechaba las habilidades y capacidades de cada integrante: en su caso por ejemplo, para “La Iliada”, su conocimiento de danzas tradicionales de la India.

investigación constante y sin desligarse del contexto social, ayudó a suscitar un nuevo imaginario en el público. Por su parte, Daniel Aguirre sostiene que la contribución de TA fue que “mediante sus puestas se establecía un diálogo y una confrontación entre problemáticas tanto de la ciudad como del campo, un hecho común acorde a realidades diferentes y encontradas (...) el encuentro ya sea entre culturas, personas y sociedades, etc. es, desde mi parecer, la única manera de reinventar algo que siempre estuvo ahí, que es la manifestación de un todo y de nosotros mismos”¹⁷.

Identidad(es) y memoria(s)

Como hemos visto, la reflexión sobre la identidad cultural y la memoria han sido motores creativos continuos durante toda la trayectoria del grupo TA. Por eso, en este apartado proponemos una perspectiva conceptual para pensar esos núcleos-problema.

Tal como observara Elizabeth Jelín (2002), existe una relación de mutua constitución entre memoria e identidad: por medio de cierto relato de memoria un grupo no sólo configura una manera de darle sentido al pasado, el presente y el futuro; sino que selecciona, pondera ciertos rasgos y subsume otros de su propia representación en función de procesos de diferenciación e identificación. Esa selección, fundada en hechos concretos e imaginarios, pone en relación a unos y les diferencia de “Otros”; marca fronteras, límites que señalan un adentro y un afuera socio-cultural, e incluso en ese adentro, una centralidad y una periferia. Esa selección se transmite: ¿de qué modos?

De carácter generacional, familiar o grupal, la transmisión se despliega en la intersubjetividad informal, escolar, ritual, artística, festiva, conmemorativa, celebrativa, de acciones estratégicas de intervención social; y también a través de la inercia. Yosef Yerushalmi propone una sugerente distinción. Él diferencia entre *mnemne* (memoria) y *anamnesis* (remisnicencia). Mientras que la primera permanece de forma continua, ininterrumpida, como canon, Ley, enseñanza; la segunda señala *lo olvidado que regresa*, que se recupera (aunque transformado) poniendo en primer plano lo que ha sido dejado de lado, el esfuerzo por reponer lo olvidado —que a su vez puede, potencialmente, pasar a formar parte de la tradición—. Dice el autor: “Un pueblo olvida” cuando la generación poseedora del pasado no lo transmite a la siguiente, o cuando ésta rechaza lo que recibió o cesa de transmitirlo a su vez (...) un pueblo jamás puede “olvidar” lo que antes no recibió” (2006: 18). Entonces, así como un grupo decide repetir lo que ya sabe u olvidar, puede también reunirse y producir una *anamnesis colectiva* para darle sentido a aquello que por su naturaleza (traumática, o de diferencia cultural en relación al orden dominan-

17 Entrevista epistolar con la autora.

te) en el momento de su acontecer no tuvo superficie de inscripción (Kauffman, 2007). De ese modo se pueden conservar o modificar las formas de reproducción social y cultural, conllevando la repetición compulsiva de un orden restrictivo y segregador o la ampliación dialógica de la esfera pública.

Retomando estas conceptualizaciones pensamos las obras de TA como generadoras de *anamnesis públicas* o *procesos estéticos de anamnesis compartidas* que, discutiendo con el libreto de memoria dominante le hace lugar a lo ocluido a través de la escena. El ente poético como experiencia y soporte de transmisión del pasado contribuye a re-organizar memorias y producir experiencias de transformación del saber y de la identidad compartida. En el caso de “Las abarcas del tiempo” se observa un especial interés en representar no sólo eventos históricos del pasado reciente sino elementos de la cultura popular y la tradición andina, poniendo en juego una forma de relación con el pasado de larga duración que llamaremos *anamnesis circular*. Esta denominación es una metáfora del movimiento por el cual se revisan figuras, personajes, experiencias y elementos de formaciones socio-simbólicas de larga duración o existencia prolongada en el tiempo. No es la representación arqueológica o costumbrista de un ayer remoto, concluido, cerrado; sino más bien la revelación de su actualidad, su pervivencia (su ser pasado-presente-futuro). Si se revisitan expresiones, costumbres y rasgos del fondo cultural y la historia andina, si resultan relevantes e importan al aquí y ahora, es porque ayudan comprender y nombrar la identidad cultural.

El quiénes somos/vamos siendo que motoriza la *anamnesis circular* y se ve en nuestro caso de trabajo, no es de tipo generacional, relativo a la pertenencia de clase o género, sino que rodea insistentemente el problema de la configuración cultural boliviana y andino-latinoamericana. Articula de forma no-dialéctica (sin síntesis final) una dimensión local y una universal de la identidad eludiendo, tanto la fuga hacia un afuera cosmopolita, domesticador de diferencias; como el encierro en un adentro folklórico idealizado, determinista, esencialista y provinciano. Este movimiento reflexivo sobre lo identitario no se apoya en enfoques taxativos o dualistas, ni subsume bajo una pátina homogeneizadora e ilusoriamente pacífica los “adentros coexistentes”: al contrario, revela su heterogeneidad intrínseca sin renunciar a una perspectiva de totalización (siempre contradictoria). El dibujo “circular” que traza la *anamnesis* alude a su carácter integrador de distintos *tempos* históricos: es una memoria en crecimiento espiralado que cíclicamente pasa por la misma pregunta pero ensanchando, complejizando su órbita de influencia¹⁸. TA despliega con ella un tipo de trabajo mnémico que

18 La metáfora con la que nombramos este tipo de trabajo de memoria halla su inspiración, justamente, en la perspectiva globalizadora que impregna las nociones de tiempo y espacio en la cultura andina: lejos de una percepción lineal y cronométrica, su manifestación más contundente es la ciclicidad espiralada que admite la simultaneidad de distintos tiempos en el presente, su repetición y resonancia recíproca.

funciona por superposiciones, palimpsestos, re-apariciones “seminales”: se hace crecer el presente regenerando las sedimentaciones del pasado, poniendo en evidencia su vigencia¹⁹.

Un mapa ardiente y desesperado o “Las abarcas del tiempo”

Bajo un título aparentemente simple TA insiste con una conjunción semántica difícil. Núcleo de reflexiones epistemológicas y ontológicas, ligado a la abstracción, remitiendo a la meditación filosófica, el tiempo ha sido objeto de metáforas, mitos, representaciones artísticas y teorías científicas. Pero es también, y sobre todo, una dimensión de la vivencia cultural y la experiencia histórica, columna vertebral de la construcción de la identidad personal y social. Las abarcas, por su parte, son fruto del trabajo humano y metonimia del caminar: son materialidad cotidiana, praxis, corporalidad, remiten al universo popular, campesino.²⁰ Reuniendo campos semánticos distantes, el título restituye el carácter matérico y experiencial, incluso plebeyo, a una noción habitualmente espiritualizada y descontextualizada; e ilumina la dimensión histórica, mnémica, y por que no trascendente, de un objeto que con frecuencia se halla recubierto de un sentido peyorativo: abre, en suma, un interregno de (tenso) diálogo entre principios/lógicas diferentes.

La obra transcurre en un *tempo* ritual altamente significativo: el día de los muertos o Todos Santos, una fecha en la que el tiempo lineal cronológico troca por el tiempo cíclico celebratorio, sagrado, kairótico. Una fiesta de carácter

19 Tomamos la idea de seminalidad (relativa a la semilla que crece) del filósofo Rodolfo Kusch, quien advertía: “(...) todo el pensar indígena se da en términos no causales sino seminales. Piensan haciendo crecer” (2007: 47). Este tipo de pensamiento está ligado a la polisémica noción de pacha, entendida como universo, cosmos entero e interrelacionado, unidad totalizadora de carácter complementario que funciona por un sistema de correspondencias. “Pacha” expresa un vivir en crecimiento perpetuo más allá de las formas físicas, un hábitat existencial amplio donde todo el mundo está incorporado en el sujeto y éste queda sumergido en el mundo en una mancomunidad. En palabras de Kusch, en relación al espacio sería “(...) no quedarse afuera con la montaña de piedra, sino adentro, con una montaña simbolizada y devorada (...)” (2007: 65); y en relación al tiempo “un apelmazado enredo, por una parte entre lo que hoy llamamos vida cotidiana, y antes era vida sin más, y por la otra la historia” (2007: 67).

20 Dice Pablo Cruz respecto de su permanencia en el tiempo y el espacio: “(...) a diferencia de los textiles, cuyos diseños fueron y son utilizados como marcadores culturales e identitarios, o los sombreros, las abarcas son prácticamente las mismas en todas las regiones andinas de Bolivia. Por otro lado, a diferencia de los atuendos “tradicionales”, los cuales son portados en ciertas regiones (Chipaya, Yura) o durante las fiestas (Llica, Tahuá), las abarcas son utilizadas a diario por la gran mayoría de la población (...) Se trata, en efecto, del único atuendo que atraviesa sin grandes cambios el tiempo y los diferentes territorios étnicos (...) Hoy, en las ciudades de Bolivia, las abarcas son también uno de los símbolos más fuertes de la discriminación y el racismo hacia la población campesina e indígena” (Cruz, 2009).

heterogéneo en la que conviven saberes y prácticas campesinas e indígenas con elementos de la cultura popular cristiana; donde, creyéndolo “presente en el presente”, el recuerdo del fallecido a través de distintas formas expresivas –danza, canto, música, libaciones, compartir comidas– mantiene los lazos filiales y comunitarios y fortalece el sentido del cuidado mutuo entre muertos y vivos que, por medio del régimen de reciprocidad, se reúnen y reaseguran la continuidad de la Vida. Sobre la obra y su sentido vital Brie advirtió:

El más allá de la vida es la vida misma a la que la muerte le da fecha y sentido. Toda fiesta verdadera, todo festejo profundo nace de la conciencia de la finitud y de la muerte, no del vacío. La extrema alegría desemboca en el llanto y el llanto que evoca a los muertos deja de ser llanto para transformarse en júbilo (...) La memoria sirve a pesar de las horas y los destinos, para vivir y trabajar con lucidez y alegría. Además, aquellos muertos que sentimos nuestros, y son miles, nos habitan, golpean a nuestra puerta, cotidianamente dialogamos con ellos (Brie, 1996: 108).

Retomando una fiesta ritual que posee un *tempo* propio dentro del tiempo del calendario y el ciclo agrícola y es expresión no sólo de las “memorias familiares” sino de la memoria popular –“la memoria de las abarcas”–, la obra se propone intersectar elementos, motivos y referencias propias de la tradición indígena de largo aliento (lengua, danza, costumbres y personajes) y figuras de la historia social vernácula. Incluye también la mina como *topoi* simbólico y locus de muerte prematura: su tragicidad no es seria, sino que retiene un tratamiento fantástico que conecta con universos cosmogónicos ctónicos, ordenadores de la experiencia cotidiana²¹.

Para espacializar el tiempo, o sea, la memoria, la obra toma prestada la figura del viaje: del campo a la mina, de la mina a la muerte y, por mediación de una fiesta, de la muerte a la Vida. La separación tajante entre opuestos no se verifica en el mundo andino, que –sin diluir la tensión inmanente que los distingue– tiende constantemente a su acercamiento en una dinámica de combinación, convivencia y alternancia. Por eso la muerte es un viaje, un pasaje hacia y entre

21 La mina —y las identidades allí producidas— es ya de suyo un cronotopo heterogéneo: “La identidad cultural que los mineros forjaron fue muy particular y puede ser caracterizada tanto por el tipo de vida en el campamento (company towns), regida por relaciones primarias “cara a cara” (emotivas) y con un alto grado de solidaridad de grupo, como por comportamientos industriales modernos típicos de empresas capitalistas avanzadas para ese entonces. Esta identidad también se moldeaba en una cultura de los socavones, en la que se yuxtaponían una visión del mundo propiamente minera, con tradiciones y rituales andinos que reforzaban no solamente una visión radicalizada del mundo, sino también una fuerte identificación colectiva indígena y mestiza. Seguramente, el encuentro de perforadoras inglesas con el “tío” simboliza la fuerza de esta cultura política, que percibía el resto de la sociedad, y sobre todo al Estado, como distantes, atrasados, ajenos y amenazadores” (Calderón, 1999: 430-431).

mundos distintos y la celebración del día de los muertos “el momento” para viajar –ritualmente– al encuentro de los familiares difuntos. En efecto, en la diégesis los personajes poseen una fe que se nutre, simultáneamente, de diferentes humus culturales y mantienen plena confianza en torno a la posibilidad de intercomunicación entre distintos planos de la realidad. La escena es el “territorio alquímico” donde tienen lugar estas prácticas de “pasaje”:

Una obra de teatro que no es realista, debe buscar un modo de actuación acorde con su principio. Una actuación precisa, concreta, pero no realista. Que permita a los espíritus poder vagar en la escena en modo orgánico. Que les permita existir en cuanto tales. En esta obra aparecen muertos, se dialoga con ellos. Cada muerto es una visión, pero es también una persona concreta que sintetiza en su forma de aparecer, de hablar, de hacer, lo que fue en vida, la forma en que vivió y murió (Brie, 1996: 109).

Con una concepción escenográfica de tipo frontal, la obra construye un verosímil mixto “concreto pero no realista”, que simultáneamente muestra componentes referenciales e imaginarios.²² De ahí que, tras una cómica presentación festiva de los personajes –dos de los cuales se casan, bailan y cantan–, en la escena siguiente aparezca la figura de el/la “Relator o Muerte”, según reza la didascalia, que interpretamos como imagen del Tiempo ancestral o incluso la *Pachamama*²³. Sus parlamentos se desenvuelven en un registro poético y apelan a la retórica del mito:

Relator o Muerte: En tiempos antiguos, cuando todo era uno, no había distancia. Por eso nadie viajaba sino dentro de sí. Tampoco había tiempo y nada transcurría. Pero una vez, un rayo cayó sobre una piedra y la partió, y un pedazo rodó cuesta abajo. Sucedió que las piedras se miraron, y se reconocieron. Dijeron: “estamos lejos”, y se pusieron a caminar. Y cuando se encontraron decidieron seguir viajando (...).

-
- 22 Basamos nuestra reflexión sobre la obra a partir del texto dramático publicado en la Revista Nuevos Horizontes Abril 1999, la edición reciente del mismo texto dramático compilada por Marita Foix (2013) y un video facilitado por el grupo de Teatro de los Andes en 2011. El video es un soporte de información de la poiesis acontecida que complementamos con la lectura del texto dramático, rastreando la escena implícita en él (que está sujeta a reglas posibles de teatralidad escénica). La edición reciente del texto dramático es prácticamente idéntica a la divulgada en la revista (sólo hay unas pocas palabras menores que han sido modificadas).
- 23 Su caracterización desde el sistema de vestuario es muy sugerente: viste una suerte de túnica amplia, oscura con bordado de hojas en mangas y borde inferior. El vestido lleva forrado por dentro una buena cantidad de ramas verdes que se pueden apreciar cuando el personaje se levanta la falda para bailar o caminar. Porta un sombrero con flores coloridas y sutil velo, y en su espalda se ven una suerte de alas de de ramas secas. El resto de los personajes no cuenta con un vestuario elaborado, ni en términos de diseño ni en lo que refiere al registro cromático y de texturas: los colores que predominan son el verde, azul y negro, y las prendas, muy sencillas, son de uso corriente.

La obra va pasando de un clima festivo a otro de luto; de la música popular al silencio; de la luz y la danza, a la oscuridad y la quietud; del orden material cotidiano al inmaterial, trascendente y atemporal. Sin embargo, no se trata de valores o dinámicas excluyentes, sino más bien de opuestos complementarios que se necesitan mutuamente. Progresivamente se evidencia la existencia de un universo multiescalar que no se agota en lo visible sino que incluye y necesita de lo invisible: su espesor simbólico es el que ofrece sentido social a la existencia:

Padre: Si dejas en la tumba los zapatos del muerto él podrá caminar por la tierra que lo vio vivo. Si apoyas un pinkillo, o una quena donde fue enterrado, el viento soplará para que se escuche un huayco. Y si no creen en esto pregúntense por qué se sienten solos, si no bailan dentro de ustedes aquellos que amaron, si no cantan en nosotros nuestros muertos (Brie, 1999: 49).

Con la disposición de algunos objetos a la vista del espectador (velas, valijas con fotos, pequeños altares y marcos de ventana con cirios), la escena se transforma en un cementerio: éste opera como espacio abierto, no segmentado por la lógica de funcionamiento racional utilitario²⁴. En el marco de un tiempo “fuerte”, como es el día de Todos Santos, el cementerio funciona casi como un lenguaje en sí, un tipo de comunicación entre seres y lugares heteróclitos con una dominancia de lo ambiguo y polivalente. Si en términos visuales la configuración del espacio y de cada tumba está marcada por la presencia de escaleras –que en la iconografía e iconología andina son objetos articuladores de espacios y dimensiones de existencia distintos–, y de ponchos –cuyas aberturas permiten “oír” la voz de los muertos que se hallan en el mundo “de abajo”–, los rumores nocturnos y silvestres –emitidos desde la extra-escena por los actores– crean la atmósfera sonora propicia para futuras apariciones²⁵.

Tanto la fiesta como el cementerio son manifestaciones de lo heterogéneo por excelencia: allí coexisten distintas tradiciones sagradas y diferentes tiempos históricos con sus peculiaridades y tensiones. De ahí la simultaneidad del dramaturgo Raúl Salmón (S. XX) con Francisco Pizarro (S. XVI); el jefe paramilitar “Mosca” Monroy (década de 1980) y Guaman Poma de Ayala (S. XVII): todas

24 Olivia Harris y Therese Bouysse Cassagne explican: “(...) Aún manteniendo la institución cristiana del cementerio (...) [se] lo ha integrado en otro campo de significación, identificándolo plenamente con un lugar de transición tanto social como geográfica, y que la gran fiesta de los muertos lleva primero a la fusión y la mezcla de miembros de distintas comunidades, y luego a un restablecimiento de linderos e identidades opuestas a través del tinku (...) Mientras que las demás fiestas son propias de una comunidad y no de otra Todosantos y Carnaval tienen un significado universal y marcan el compás de la estación de lluvias (...) bajo forma disfrazada y aunque nadie lo diga directamente, son los mismos muertos que llegaron a la comunidad para Todosantos: en la despedida de Carnaval (tapa kayu) los despedidos son los mismos muertos, que vuelven a su tierra al otro lado del mar” (1988: 250, 253).

25 Ese “clima” sensorial ha de mantenerse durante el resto de la obra.

estas figuras y los paradigmas culturales que encarnan son elementos constituyentes de la misma y compleja configuración cultural e identitaria boliviana, aún en el rechazo que puede provocar por ejemplo, la lógica represiva, racista y violenta que representa Monroy. Los personajes se irán relevando para comunicar las identidades, derrotero y deseos de cada difunto:²⁶ la fiesta es la oportunidad para “pasar” de una cepa cultural a otra. Así, el conjunto de estos relatos muestra un tapiz heterocrónico y heterotópico, intercultural, cuyo análisis será más extenso cuando Hilaco (el amigo vivo) y Jacinto (el muerto) se reúnan:

Hilaco: Jacinto ¿me oyes? Es el día de los santos. Estoy yendo a buscarte. Ya pasó un año. Tengo tus ropas, tu campana. Jacinto ¿me estás esperando? Ya llego hermano mío, ya estoy llegando.

Espifania: (...) Jacinto dale noticias a Hilaco. Qué necesitas, si estás conforme (...)

Amparo: Reconocerás a Hilaco por la campana, Jacinto. Escucha bien. Aquí hemos brindado por tu alma (Brie, 1999: 51)

En sintonía con la dinámica de convivencia simultánea de opuestos complementarios propia del imaginario andino, los amigos interactúan no sólo desde el discurso verbal sino a partir del diálogo corporal y cromático, en un juego de tensión semántica y espacial. Lentas caminatas en sentidos opuestos y convergentes que semejan recorridos por distancias extensas quedan “marcadas” en sus ponchos blanco y negro dispuestos uno a continuación del otro a la manera de un sendero por delante de la escalera central que pertenece a la tumba de Jacinto: huellas negras sobre el primero que portará Hilaco, huellas blancas sobre el segundo que portará Jacinto. Cada poncho-memoria de los pies, el Tiempo y la historia, vestirá e identificará a cada amigo: el poncho es un entramado de vivos y muertos tejido por el paso de las abarcas que trazan recorridos personales, vinculares y sociales. En efecto, Jacinto invita a su amigo a caminar por el mundo de los muertos y en cada relato y memoria presentificada hay una “estación” en el viaje al interior de la heterogeneidad intercultural que constituye la identidad boliviana. Esos encuentros que la pareja de amigos tiene con nudos e hilos de la historia social del país, alternando personajes conocidos y anónimos, no se entretajan en un homogéneo orden lineal, sino que conforman un tapiz plural y texturado.

El abuso y el vejamen de la vida es el primer tópico transtemporal tratado a partir del contacto con el soldado que, ya “en el Pacífico, en el Acre, en el Chaco, en Siglo Veinte”²⁷, fue pieza de descarte en la maquinaria del poder mal llamada “Patria”: “El soldado viaja entre los muertos helado y quemado al mismo tiem-

26 Una vez finalizado el “diálogo”, cada personaje portavoz cierra el poncho.

27 Se refiere respectivamente a la guerra contra Chile (1879-1883); la guerra contra Brasil (1899-1903); la guerra contra Paraguay (1932-1935) y las diferentes operaciones represivas antiobreras y antimineras desplegadas en campamentos estratégicos y ampliamente movilizadas como Siglo XX.

po, por su botín de guerra: dinero, recuerdos de sus víctimas y la sensación de haber cumplido con un destino que no buscó y que le fue impuesto” (Brie, 1999: 60). Herido y sucio, con este personaje se reflexiona sobre la violencia –como ese sustrato invisible y constituyente del orden establecido y de los relatos normalizados de la Historia–, y sobre el olvido –no solo de esa violencia sino de quienes la han ejercido y permanecen en el anonimato servil a un orden que tras la fachada de paz esconde el horror–. Justamente, durante toda la escena el soldado porta una espada manchada con sangre que atraviesa una carta —la fuerza que atraviesa la política—. Contrapunto entre una imagen verbal violenta y una *performance* física en quietud, el soldado explica:

Soldado: Al final de la batalla rematábamos a los moribundos (...) Todos se llenan la boca con la palabra patria. ¿De qué patria hablan? (...) Luego hubo paz (...) Paz sobre mis manos, sucias de bosta y sangre (...) Firmaron tratados, compromisos, acuerdos, papeles. Eso obtuvieron: rollos de papel a cambio de los montes, barcos de papel a cambio del mar. Estamos en paz... (Brie, 1999: 52).

Debe notarse que el soldado será la única figura que lleve “sobre su espalda”, cual mochila, un pequeño altar de madera con estantes donde hay velas y fotografías, muy parecido a otros que están al fondo de la escena-cementerio, lo que podría interpretarse como aquellos muertos con los que carga la conciencia del personaje, o ese “botín de guerra” que son los recuerdos de sus víctimas a los que hiciera referencia Brie. Hacia el final de su intervención, mientras Hilaco y Jacinto desde los márgenes de la escena hablan de la “paz”, el personaje rompe su quietud esgrimiendo la espada y asestando golpes al aire, como perseguido por fantasmas. Todo este cuadro tiene una sonoridad muy peculiar, casi de batalla ritual antigua dada por la melodía de una gaita (tocada en vivo, fuera de escena) que se irá fundiendo con la voz de Epifania, quien entona una canción popular en alusión al matrimonio y establece la transición entre esta escena y la siguiente. Desde el universo onírico, Epifania fantasea con Jacinto, lo convoca y espera: el sueño se representa –como la muerte– en tanto instancia porosa de conexión entre mundos, ámbito liminal.²⁸

A fin de problematizar el “lugar” de los intelectuales en Bolivia, la enorme dificultad de artistas, historiadores e investigadores de vivir con dignidad sir-

28 Nótese que en varios momentos de la obra, la pareja de amigos “oye” y “ve” el sueño de Epifania, quien a su vez sueña con la muerte: la descripción verbal que hace la mujer, coincide con el aspecto de la figura vista al comienzo de la obra. Josef Estermann ha recalcado que: “La importancia de los sueños en los Andes tiene que ver con la presencia simbólica del universo en y a través del ser humano; por eso, los sueños normalmente tienen una connotación meta-individual y hasta meta-temporal, más cercana a la tradición bíblica que al psicoanálisis. La historia reflejada en los sueños es la historia colectiva y trans-individual; los sueños revelan algo sobre el destino de la colectividad (y no tanto del individuo)” (2006: 235).

viendo al país, la obra recupera la figura de Ismael Sotomayor para cuya composición fue central la imagen que de él diera el literato paceño Jaime Sáenz en *Vidas y muertes*, y que Brie recuperó textualmente: “Ismael Sotomayor vaga entre los muertos buscando lo que hasta el final buscó entre los vivos: su derecho a investigar, a estudiar las costumbres de su pueblo” (Brie, 1999: 60). Justamente, será del signo físico más claro que delata su obsesión por el estudio –la joroba–, de donde brote un delgado hilo de hojas secas y empolvadas que expresen la constitución matérica de su saber y pasión por el conocimiento. Para dar cuenta del desmerecimiento de los poderosos a la cultura popular y la belleza, Brie toma de Sáenz la oportuna alegoría del cuarto donde vivía Sotomayor: un cubículo modesto, empequeñecido por el dueño de la pensión que buscaba rentabilizar el espacio y confeccionar más cuartos. Ahí reverbera la crítica a los poderes de turno angostando, gobierno a gobierno, la injerencia de la cultura en la vida nacional, disminuyendo el apoyo económico a la investigación en pos del negocio:

Juan Joselillo: El destino de un intelectual en este país, señores, es denigrarse o irse. He muerto de hambre y soledad señores, no podía ser de otra manera (Brie, 1999: 53).²⁹

El cuadro siguiente pone en escena una visita-posesión: a través de Hilaco, se hace presente Tomás Katari. Este líder quechua del siglo XVIII fue elegido por más de 300 comunidades potosinas como referente para entrevistarse en Buenos Aires con el virrey español del que dependía la Audiencia de Charcas, con el propósito de denunciar la corrupción, maltrato a indígenas y robo a la Corona por parte de funcionarios españoles. Katari viajó a pie junto a Tomás Achu rumbo a la cabecera del Virreinato en una antológica caminata porque a los indígenas les estaba prohibido montar a caballo so pena de castigo público. Tomás Katari se hace presente al enajenar, “entrar en la huella”, introducirse en un, literalmente, hermano de raza: “Su espíritu lo posee a través de su epopeya (...) Por eso le duelen los pies, y el aire que le falta es el de hoy, donde en forma más velada siguen perseverando la usurpación y la injusticia” (Brie, 1999: 60). En este caso la imagen de las abarcas, los pasos, el camino doloroso del pueblo boliviano adquiere un sentido épico, heroico: allí se cifra no solo la referencia objetiva e histórica de la marcha, sino la frustración recurrente frente al robo, la mentira y la deslealtad de los poderosos. La escena cuenta con una interesante diversidad lingüística al introducir pasajes en quechua y alternarlos con el castellano, turnando un ritmo acelerado en el pronunciamiento de los parlamentos y otro pausado, mientras la *performance* física es febril y convulsa. De ese modo

29 Resulta interesante subrayar el contrapunto visual y semántico entre una imagen verbal de Sotomayor, que lo describe empequeñecido y “muerto de hambre” y debilitado, y la *performance* física que lo muestra vital y festivo danzando en buena parte de su escena.

se expresa la posesión de un espíritu Otro, la convergencia de distintos tiempos en un mismo espacio corporal; la agitación y el sobresalto que significa la búsqueda de un orden justo; y la violencia ejercida contra ese cuerpo por parte del poder hegemónico:

Hilaco: El Virrey va a escuchar. Tenemos derecho a hablar. Roba el corregidor, roba el cura, el minero. Verás Tomás, volverá el día en que desaparezcan de nuestra tierra el robo, el hambre y la mentira (...) No es venganza Tomás, es justicia. Siglos de injusticia están entre mis manos (...) Aquí estoy, caído en una quebrada con un agujero en el pecho (...) No lloren por mí. En ustedes vivo (...) (Brie 1999: 54).

Con la escena “Las reinas muertas”, la obra adquiere un registro cómico caricaturesco estableciendo un contrapunto dramático y poético con el momento anterior, un cambio brusco, intencionado, de “temperatura” escénica propio de la estética de TA. Se trata de la aparición de dos jovencitas contemporáneas, reinas “rengas” de la belleza, que encarnan la superficialidad y los prejuicios raciales y son expresión del mal gusto y el *kitsch*, que también conforman la cultura y la identidad en sus cruces interculturales:

Rita: En la facultad me eligieron *Miss Patología*. Yo estudio medicina, ¿sabe? Hay tanta gente para curar. Y ahora fui reina en el concurso de belleza organizado por la F.C.B.

Raquel: Federación de Carniceros de Bolivia

Rita: *Miss Parilla*. Voy a aparecer en los almanaques de las carnicerías. En traje de baño plateado sentada en una res muerta.

(Brie, 1999: 55)

El siguiente encuentro tiene por protagonista al padre Luis Espinal, reconocido militante de DD.HH., docente, crítico e investigador de cine. “Espinal tiene los dolores de su suplicio, la rabia de sus arengas y la dulzura y sencillez de su inmaculada visión del arte y de la juventud” (Brie, 1999: 60). Para realizar la escena TA utilizó como base intertextual las críticas cinematográficas y el libro *Oraciones a quemarropa* que Espinal escribiera a los 33 años a poco de finalizar sus estudios de periodismo y medios de comunicación “cuando sentía en sus venas toda la pujanza de una existencia llena de vida e ideales, y cuando también la Iglesia vivía la euforia del Vaticano II (...) [Espinal] siente un profundo respeto ante el misterio de la persona humana y una infinita ternura ante el dolor, el sufrimiento de los pobres y la soledad (...)” (Codina, 1993: 5-6)³⁰. Espinal aparece en escena casi desnudo,

30 Se utilizaron fragmentos de las oraciones: “Adelante”, “Música moderna”, “Veraneo”, “Prudencia”, “Soledad”, “Intimidación”, “Misterio de la persona” y “Sinceridad”. Algunas oraciones del libro mencionado fueron parte de los cierres diarios de la radio FIDES en la que trabajó Espinal.

vendado y maniatado: según refiere Jacinto, ello se debe a causa de los juegos de los niños muertos, por eso cada día deben volverlo a desatar y vestir. Sin embargo el tono de su aparición alude a su secuestro y colisiona con cualquier clase de referencia lúdica, desplazando el sentido hacia un registro trágico, aunque matizado por la forma poética de los parlamentos de Espinal. La diégesis opera allí como insistente reparación y respuesta al daño sufrido: en la ficción es posible el cuidado del cuerpo que en la Historia recibió la tortura y el martirio. Ese “todos los días hay volverlo a desatar y vestir”, esa recurrencia de dar dignidad al cuerpo, constituye un gesto simbólico de impugnación a un orden violento que quiso convertir a Espinal en mero resto, o cadáver. Mientras Hilaco le coloca la polera clara y el traje simple con el que frecuentemente se lo veía, el sacerdote desarrolla una reflexión sobre la belleza y la política cuyo entramado inextricable refleja su vocación humanitaria aglutinando la práctica cultural y la social. En su figura la obra pondera un modelo de coherencia ética y compromiso con la memoria:

Espinal: Yo no morí para el silencio, porque fui cargado con la palabra (...) Quien no tiene la valentía de hablar a favor del hombre tampoco tiene el derecho de hablar de Dios (...) He visto las calles de Bolivia ensangrentadas, la morgue llena de cadáveres ¿Para qué recordar a los muertos? La memoria es parte de la conciencia de su vitalidad. Pero no quiero recordar para la venganza. La venganza es una pasión inútil. Yo estuve aquí, con los pies en el suelo, en el lugar crítico, donde faltaba la luz y el esclarecimiento, con el dedo en la herida. Hay un límite imperceptible entre la prudencia y la cobardía. No quiero la prudencia que conduce a la omisión. Mi tarea fue aquí, al lado de ustedes, para escuchar su voz y propagarla (...) (Brie, 1999: 56)³¹.

Dijo Brie de la escena “La desesperación”: “Un día mientras construíamos el final de Las abarcas... María Teresa Dal Pero me pregunta: ¿y si el muerto se desesperara? Entonces me pregunté el por qué. Y me dije: porque quiere estar vivo” (Brie, 2002: 27). Devolviendo esa pregunta a los actores, éstos respondieron con dos imágenes que Brie combinó: por un lado, la Muerte que arrastra a Jacinto como si fuera un caballo, y por otro, la del muerto cubierto de yeso que, queriendo alcanzar a su mujer, se descompone³². La escena plantea un registro casi exclusivamente poético en lo que refiere al discurso verbal y fuertemente

31 En esta escena el cuerpo del personaje manifiesta/ da a ver los efectos de la violencia retroactivamente: así Espinal va interrumpiendo espasmódicamente el discurso verbal, estremeciéndose en forma diferida por los golpes que lo llevaron a la muerte. Pero además de sus bolsillos el personaje irá sacando proyectiles que depositará en distintos lugares del espacio escénico, hasta que en cierto momento caigan en cantidad de su saco y provoquen un estrepitoso sonido, que refiere inmediatamente a la balacera que el sacerdote recibiera y que contrasta agudamente con la suavidad poética de su monólogo. No se olvide que su cuerpo fue brutalmente torturado y baleado (presentó 17 impactos).

32 Según recordara Brie en entrevista personal con la autora, esa imagen fue creada por el actor Gonzalo Callejas.

metafórico en términos audiovisuales: a las imágenes mencionadas debe añadirse el contraste sonoro y cromático entre la fina voz de la Muerte, quien interpreta un viejo canto tradicional envuelta en un vestido oscuro; y el caminar pesado de Jacinto completamente de blanco que al moverse desprende fragmentos de yeso de su traje, produciendo un sonido grave y tosco al romper contra el suelo. Es la imagen poética de la descomposición física y la transmutación en otra materia dentro del mismo orden cosmológico:

Relator o Muerte: El dundú es un árbol, y cuando se lo corta nunca deja brotar su savia (...) Tu pensamiento, tu corazón, se van a recordar, como el viento, así, como sopladados por el viento (...) Y tu corazón empezará a recordar, y será como el viento. Y te habrás envuelto como la hoja seca en la tela de araña (Brie, 1999: 57).

Finalmente –tras el encuentro en clave paródica con un evangelista vivo a partir del cual la obra reflexiona sobre la mercantilización de la fe, la banalización de creencias y experiencias religiosas–,³³ la Muerte acerca una escoba cubierta con yeso –que al utilizarla también se descompone– y Jacinto se dispone a “borrar” sus huellas y las de su amigo aceptando su nueva condición y confiando en su perdurabilidad en la memoria de los vivos:

Hilaco: Los muertos no sufren, Epifanía, sino dentro de los vivos (...)

Jacinto: (...) Mientras haya memoria, yo seguiré existiendo. Hasta la última sílaba, hasta el último aliento, hasta la última nota (Brie, 1999: 59).

El espacio queda vacío tras la salida del protagonista, pero poco después comienzan a llegar los tonos de una canción desde la extra-escena. Entonces hacen su aparición todos los personajes convertidos en una banda de música, imagen de la cultura popular como experiencia y lugar de mediación de la multiplicidad heteróclita de elementos que conforman la Historia, la memoria y la identidad de Bolivia.

Coda

Antonio Cornejo Polar advirtió que en América Latina, y especialmente en los Andes, existe una heterogeneidad de base, constitutiva y constituyente de

33 El predicador evangelista alude a la enorme cantidad de sectas que se radican en el país, “especie de vendedor espiritual del Deus Cola” (Brie, 2002: 27). La escena que lo tiene por protagonista es “excesiva”, con permanentes, acumulativos y redundantes estímulos sonoros y visuales (el pastor no cesa de moverse). Conviven y se tensan: el letrero eléctrico intermitente y a colores que trae el predicador, y la iluminación expresiva de las pequeñas velas dispuestas en el espacio; la música comercial (tipo jingle) que viene del gramófono portátil del pastor, y el silencio de los amigos; un discurso moralista, catastrófico y trivial (con la botella de “Coca-Cola” como emblema de estridencia evanescente y evasiva), y el gesto acompasado de los personajes que prácticamente no se mueven.

la cultura y la identidad, y que los procesos de producción simbólica pueden realizar/expresar en sí mismos su conflictividad contradictoria, tal como vimos en el análisis de “Las abarcas del tiempo”. Allí TA pone en correlación un orden referencial con elementos ancestrales a través de un lenguaje y una visión contemporánea; propone una estética innovadora incorporando fuentes diversas, lenguas de distinta procedencia, niveles de significación y metatextos eruditos y populares. Se validan elementos subestimados, se asumen múltiples tradiciones, y la penetración de lo popular en lo culto cuestiona jerarquías. Las voces diferentes y en tensión responden a y se instalan en “diferentes horizontes sociales, históricos y étnicos y ponen en primera línea el espesor de un discurso hecho de muchos discursos, espesor correlativo a la acumulación de experiencias históricas” (Cornejo Polar, 2003: 66).

Bajo una dinámica de *anamnesis circular*, “Las abarcas del tiempo” rastrea *tempos*, lugares, acciones, personalidades, referentes y expresiones constitutivas de una cultura y una identidad heterogénea e intercultural: allí conviven lo criollo, lo español, lo indígena y lo cholo; lo profundamente local y lo extranjero; lo ancestral, el pasado y el presente; conviven el campo, el pueblo, la mina y la ciudad; lo masculino y lo femenino; lo “culto”, lo popular, lo folklórico y lo *kitsch*; los referentes de la Historia y los héroes anónimos. Cada encuentro configura el rostro de una (auto)crítica: a la violencia –a través del soldado–; al desprecio por el conocimiento y la cultura –a través de “Joselillo”–; a la historia hegemónica –a través de Katari–; a la banalidad –a través de las “falsas ñustas”–, a la injusticia y la impunidad –a través de Espinal–, al populismo –a través del predicador–. Con un “poncho discursivo” heterogéneo, entretejido con diversas textualidades y registros –documental, poético, histórico, literario, musical, mítico, religioso cómico, trágico, grotesco–, la obra hace posible una experiencia estética que es vehículo de autocomprensión identitaria, bastión de preguntas nuevas, y no repeticiones anodinas. A través de cruces, préstamos y contaminaciones, construyendo vínculos, tramas interculturales, intersociales, desmintió cualquier fijeza cultural e identitaria.

Ficha técnica de “Las abarcas del tiempo”

Actores: Lucas Achirico, Soledad Ardaya César Brie, Gonzalo Callejas, Freddy Chipana, María Teresa Dal Pero.

Arreglos musicales: Filippo Plancher

Músicas: populares de Bolivia, populares Teatro de los Andes

Vestuario: Maria Teresa Dal Pero

Técnico de luces: Paolo Nalli

Texto y dirección: César Brie

Colaboradores y asesoramiento: Gabriel Martínez, Verónica Cereceda, Tristan Platt y Fiore Zulli.

1995

Sinopsis: En el aniversario de un muerto, su amigo íntimo viste sus ropas y lo visita en el país de los muertos: recorren juntos la historia de Bolivia, interrogan a otros muertos que narran episodios del pasado lejano y reciente. Luego del viaje ritual a la memoria, el amigo vuelve al universo cotidiano.

Bibliografía

AIMARETTI, María.

2014a “Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo Teatro de los Andes y César Brie” en *Revista Telón de Fondo* Nº 19 ISSN 1669-6301. <http://www.telondefono.org>, Julio 2014.

2014b *Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes. Experiencias de una tendencia de producción cultural de horizonte político*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, 2014.

BRIE, César.

1996 “Teatro de los Andes” en *Revista El Tonto del Pueblo* Nº 1, marzo 1996. La Paz: Plural.

1999 “Las abarcas del tiempo y Notas a las Abarcas del tiempo” en *Revista Nuevos Horizontes* Abril. Cochabamba.

2002 “Intervención en Dramaturgias posibles en América Latina y el Caribe” en *Revista Conjunto* Nº 125 mayo-agosto 2002. La Habana: Casa de las Américas.

2004 *En un sol amarillo, memorias de un temblor*- Programa de mano. La Paz: Plural.

2006 “Notas sobre el actor, el presente, el coro, la envidia el galateo y la vanguardia” en *Revista Teatro Celcit* Nº 30. Disponible en: http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=24

CALDERÓN, Fernando.

1999 “Actores sociales. Un siglo de luchas sociales” en *Bolivia en el siglo XX*. La Paz: Harvard Club of Bolivia.

CODINA, Víctor.

1993 “Presentación” en Luis Espinal *Oraciones a quemarropa*. Bogotá: Ediciones Paulinas.

CORNEJO POLAR, Antonio.

2003 *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios literarios “Antonio Cornejo Polar” y Latinoamericana Editores.

CRUZ, Pablo.

2009 “Abarcas campesinas y momias for export. Identidad, cultura y negocio en el salar de Uyuni” en *Revista Tinkazos* Volumen 12, Nº 26. Consultado en http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S199074512009000100010&script=sci_arttext

ESPINAL, Luis.

1993 *Oraciones a quemarropa*. Bogotá: Ediciones Paulinas.

ESTERMANN, Josef .

2006 *Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: ISEAT.

FOIX, Marita.

2013a “Estudio crítico. Cronología” en Marita Foix (ed.) *César Brie. Teatro I*. Buenos Aires: Atuel.

2013b “Estudio crítico. Entrevista con César Brie” en Marita Foix (ed.) *César Brie. Teatro II*. Buenos Aires: Atuel.

GRIMSON, Alejandro.

2011 *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

HARRIS, Olivia y Therese Bouysse Cassagne.

1988 “Pacha: en torno al pensamiento aymara” en Therese Bouysse Cassagne et al (comps.) *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol.

JELÍN, Elizabeth.

2002 *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.

KAUFFMAN, Alejandro.

2007 “Los desaparecidos, lo indecible y la crisis” en Marina Franco y Florencia Levín (comps.) *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.

KUSCH, Rodolfo.

2007 *Obras completas III*. Rosario, Fundación Ross.

MUÑOZ, Willy.

1992 “Teatro boliviano 1992” en Marina Pianca (dir.) *Revista Diógenes 1992*. México, Spanish Department University of California.

1995 “César Brie: una nueva forma de hacer teatro en Bolivia” en *Revista Gestos* N° 20, Noviembre.

SÁENZ, Jaime.

2008 *Vidas y muertes*. La Paz: Plural.

VILLEGAS, Juan.

1997a “XI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz” en *Revista Gestos* N° 23, Año 12. 1997. Irvine, University of California.

1997b “Teatro de los Andes: de la utopía al sarcasmo de la acrobacia verbal y física” en Juan Villegas (ed.) *Del escenario a la mesa de la crítica. XI Festival Internacional de Teatro de Cádiz*. Irvine, Ediciones de Gestos.

YERUSHALMI, Yosef.

2003 “Reflexiones sobre el olvido” en AA. VV *Usos del olvido: comunicaciones al coloquio de Royaumont*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Este artículo se entregó para su revisión en marzo y fue aprobado en mayo de 2015.