



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

TESIS DOCTORAL

Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos

Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz

(2006 - 2020)

Teatro Político y Documental

Pedro Lanzas Cabrera

TESIS DOCTORAL

Directora: María Ángeles Grande Rosales

2022

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Pedro Lanzas Cabrera
ISBN: 978-84-1117-770-2
URI: <https://hdl.handle.net/10481/81206>

Agradecimientos

El desarrollo de esta tesis doctoral y su finalización han sido factibles gracias a mi directora de tesis, María Ángeles Grande Rosales. Sin ella, este trabajo no habría sido posible.

He de agradecer a mi amigo y doctor, José Antonio Sedeño López, por su apoyo durante el desarrollo de este trabajo. A él debo los primeros pasos que me han llevado hasta aquí, pues gracias a su labor docente en la Escuela de Arte Dramático de Málaga, conocí la dirección de escena.

A las compañías: Vaca 35, La-Resentida, Teatro del Azoro y a Teatro Línea de Sombra por su inestimable ayuda en la aportación de información a la hora de abordar los diferentes análisis.

A Pepe Bablé por su apoyo y cercanía. Desde el primer momento me brindó una colaboración desinteresada y me abrió las puertas del Festival Iberoamericano de Cádiz. Igualmente quiero agradecer en este sentido a Juan Villegas y Désirée Ortega Cerpa su ayuda en este trabajo.

Mis amigos y amigas han sido un importante sostén cuando he necesitado un argumento para continuar. A Carlos Farinós, Emilio Romero y Susana Vergara, Jorge Coronado, Miriam Urbano y Simón Ramos doy las gracias por estar donde solo están las verdaderas amistades. También me gustaría agradecer de manera especial a Gislene Santos su capacidad para devolverme la ilusión cuando lo creía todo perdido.

Agradezco a mi madre María Cabrera Fortes y a mi hermana María Lanzas Cabrera la paciencia y comprensión mostrada a lo largo de estos años.

Con mucho cariño me gustaría recordar a mi tía Ana Cabrera Fortes y a mi padre Pedro Lanzas Lozano que no han podido ver este trabajo terminado.

En último lugar, pero no por ello menos importante, he de dar las gracias a la Sanidad Pública, que me ha proporcionado el cuidado y la medicación necesaria para desarrollar esta investigación, haciendo posible que la esclerosis múltiple sea contemplada como un obstáculo más y no como algo que me imposibilite cumplir mis metas.

En definitiva, gracias a todas las personas que me han ayudado a realizar este trabajo.

ÍNDICE DE CONTENIDO

1. CUESTIONES PRELIMINARES.....	12
1.1. JUSTIFICACIÓN.....	15
1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	17
1.3. HIPÓTESIS	18
1.4. OBJETIVOS	19
1.5. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	19
1.6. BÚSQUEDA BIBLIOGRÁFICA	20
1.6.1. Bibliografía del FIT	20
1.6.2. Bibliografía referente a los festivales iberoamericanos de teatro ...	22
1.6.3. Bibliografía referente al teatro político y documental	22
1.6.4. Bibliografía referente al análisis de las obras seleccionadas	23
1.6.5. Diseño de la investigación	24
2. TEATRO POLÍTICO Y DOCUMENTAL.....	25
2.1. INTRODUCCIÓN AL TEATRO POLÍTICO Y DOCUMENTAL	26
2.2. EL TEATRO POLÍTICO EN LOS SIGLOS XX Y XXI.....	28
2.2.1. El teatro político de Piscator	28
2.2.2. Teatro de agitación y propaganda	30
2.2.3. Peter Weiss y la estética de la Resistencia.....	30
2.2.4. Brecht y el teatro épico	31
2.2.5. Teatro social.....	35
2.2.6. Teatro popular	35
2.2.7. Teatro del oprimido. Augusto Boal.....	36
2.2.8. The Living Theatre	37
2.2.9. Teatro verbatim	39
2.2.10. Teatro de tribunales.....	39
2.2.11. Teatro de la experiencia	39
2.2.12. Teatro documental.....	40
2.2.13. El teatro documental en España	42
2.3. TEATRO DOCUMENTO EN AMÉRICA LATINA	47

2.3.1.	Orígenes. Precursores del teatro documento iberoamericano	47
2.3.2.	Yuyachkani	48
2.3.3.	Teatro experimental de Cali y La Candelaria	49
2.3.4.	Dramaturgias colectivas	50
2.3.5.	Augusto Boal.....	52
2.4.	TEATRO DOCUMENTO CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO	53
2.4.1.	Vivi Tellas.....	53
2.4.2.	Lola Arias.....	54
3.	EL FESTIVAL INTERNACIONAL IBEROAMERICANO DE CÁDIZ (FIT).....	56
3.1.	PANORÁMICA DEL FIT DE CÁDIZ	57
3.1.1.	Antecedentes	57
3.1.2.	Estructura del Festival.....	59
3.1.3.	Festival convivencial.....	60
3.1.4.	La teatralidad como máximo exponente del FIT	61
3.1.5.	Vocación investigadora del FIT	62
3.2.	EL FIT Y EL TEATRO POLÍTICO	63
3.3.	EL FIT Y SU VINCULACIÓN CON LOS FESTIVALES DE LATINOAMÉRICA.....	67
3.3.1.	Los festivales en Latinoamérica.....	67
3.3.2.	Festival de Manizales.....	69
3.3.3.	Festival de Bogotá.....	72
3.3.4.	Festival de Londrina.....	74
3.3.5.	Festival de Córdoba	75
3.3.6.	Festival Internacional de Santiago a Mil.....	76
3.3.7.	Festival de Buenos Aires.....	77
3.3.8.	Características comunes de los festivales latinoamericanos	78
3.3.9.	Combinación de factores para la tipología de los festivales	82
4.	COMPAÑÍAS Y ESTRUCTURA.....	85
4.1.	SELECCIÓN DE COMPAÑÍAS TEATRALES	86
4.2.	ESTRUCTURA COMÚN DE ANÁLISIS DE LAS OBRAS	98
4.2.1.	Ficha técnica y artística.....	101
4.2.2.	Génesis	101
4.2.3.	Estructura	101
4.2.4.	Espacio escénico	102

4.2.5.	Espacio sonoro	103
4.2.6.	Iluminación	104
4.2.7.	Actuación	106
4.2.8.	Objetos y/o vestuario	108
4.2.9.	Análisis de la puesta en escena	108
4.2.10.	Recepción crítica.....	109
4.2.11.	Conclusiones	109
5.	ANÁLISIS DE LAS OBRAS.....	112
5.1.	<i>CUANDO TODOS PENSABAN QUE HABÍAMOS DESAPARECIDO. VACA 35 (MÉXICO, 2015).....</i>	<i>114</i>
5.1.1.	Ficha técnica y artística.....	114
5.1.2.	Génesis	114
5.1.3.	Estructura	115
5.1.4.	Espacio escénico	120
5.1.5.	Espacio sonoro	121
5.1.6.	Iluminación	122
5.1.7.	Actuación	122
5.1.8.	Objetos	126
5.1.9.	Análisis de la puesta en escena	128
5.1.10.	Recepción crítica.....	132
5.2.	<i>PAISAJES PARA NO COLOREAR. LA RE-SENTIDA (CHILE, 2018).....</i>	<i>133</i>
5.2.1.	Ficha técnica y artística.....	133
5.2.2.	Génesis	134
5.2.3.	Estructura	136
5.2.4.	Espacio escénico	141
5.2.5.	Espacio sonoro	145
5.2.6.	Iluminación	148
5.2.7.	Actuación	150
5.2.8.	Vestuario	154
5.2.9.	Análisis de la puesta en escena	155
5.2.10.	Recepción crítica.....	163
5.3.	<i>EL FENÓMENO. TEATRO DEL AZORO (EL SALVADOR, 2018).....</i>	<i>166</i>
5.3.1.	Ficha técnica y artística.....	166
5.3.2.	Génesis	166
5.3.3.	Estructura	168
5.3.4.	Espacio escénico	171

5.3.5.	Espacio sonoro	172
5.3.6.	Iluminación	173
5.3.7.	Actuación	174
5.3.8.	Objetos y vestuario.....	177
5.3.9.	Análisis de la puesta en escena	178
5.3.10.	Recepción crítica.....	184
5.4.	<i>AMARILLO. TEATRO LÍNEA DE SOMBRA (MÉXICO, 2009)</i>	186
5.4.1.	Ficha técnica y artística.....	186
5.4.2.	Génesis	187
5.4.3.	Estructura	188
5.4.4.	Iluminación	194
5.4.5.	Espacio escénico	198
5.4.6.	Espacio sonoro	200
5.4.7.	Objetos	201
5.4.8.	Actuación	203
5.4.9.	Análisis de la puesta en escena	207
5.4.10.	Recepción crítica.....	209
5.5.	<i>SCHOCK I, EL CÓNDOR Y EL PUMA. CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (ESPAÑA, 2019)</i>	210
5.5.1.	Ficha técnica y artística.....	210
5.5.2.	Génesis	210
5.5.3.	Estructura	212
5.5.4.	Espacio escénico	216
5.5.5.	Espacio sonoro	218
5.5.6.	Actuación	221
5.5.7.	Objetos y vestuario.....	226
5.5.8.	Análisis de la puesta en escena	226
5.5.9.	Recepción crítica.....	236
5.6.	<i>EL REY. TEATRO DEL BARRIO (ESPAÑA, 2015)</i>	238
5.6.1.	Ficha técnica y artística.....	238
5.6.2.	Génesis	238
5.6.3.	Estructura	239
5.6.4.	Espacio escénico	242
5.6.5.	Espacio sonoro	244
5.6.6.	Iluminación	245
5.6.7.	Actuación	246

5.6.8.	Objetos	248
5.6.9.	Análisis de la puesta en escena	249
5.6.10.	Recepción crítica.....	257
6.	ESTUDIO COMPARADO.....	259
6.1.	COMPARACIÓN DE LAS OBRAS SELECCIONADAS.....	260
6.2.	PUESTA EN ESCENA.....	265
6.3.	RELACIÓN CON EL PÚBLICO.....	266
7.	CONCLUSIONES.....	267
7.1.	CONCLUSIONES SOBRE EL FIT.....	267
7.2.	EL TEATRO DOCUMENTAL EN LOS ESPECTÁCULOS ANALIZADOS	268
7.2.1.	El FIT y el teatro político.....	271
7.2.2.	Conclusiones sobre el teatro documental.....	271
7.3.	NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	273
	BIBLIOGRAFÍA.....	275
	ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS.....	288
	ANEXO I. COMPAÑÍAS DE TEATRO PARTICIPANTES EN EL FIT DE CÁDIZ	290
	ANEXO II. ENCUENTROS INTERNACIONALES DONDE HA PARTICIPADO EL FESTIVAL IBEROAMERICANO DE CÁDIZ DESDE 2006 A 2020	301
	ANEXO III. PREMIOS DEL FIT	304
	ANEXO IV. PLAN DIRECTOR DEL FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO DE CÁDIZ.....	305
	ANEXO V. CORREO DE MIGUEL OYERZUM.....	310
	ANEXO VI. LISTADO DE ESPECTÁCULOS PROGRAMADOS CON TEMÁTICAS POLÍTICAS.....	314

1. CUESTIONES PRELIMINARES

El Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (FIT) ha evolucionado desde 1986 hasta nuestros días sin perder sus señas de identidad, adaptándose a las circunstancias políticas y económicas, solucionando sus problemas con ingenio y tratando de rentabilizar al máximo sus recursos y la falta de infraestructuras. Este festival se ha constituido como un emblema dentro de los circuitos latinoamericanos y un referente a nivel internacional, logrando multitud de premios y alianzas con significativos eventos en todo el mundo, especialmente en el Cono Sur de América. Esta especialización le ha permitido sobrevivir, a la vez que consagrarse, como uno de los grandes festivales en España hoy día y uno de los de más larga trayectoria.

Abarcar un territorio tan amplio no es fácil, y su enfoque en el área geográfica de Latinoamérica le otorga determinadas particularidades que lo definen como un festival esencial de la cultura iberoamericana, donde se dan cita multitud de visiones sobre procesos y conceptos artísticos de trabajo propios de su cultura. Además de su específica localización, debemos tener en cuenta la particular situación económica de estos países, con grandes recursos naturales, pero con fuertes desigualdades sociales, económicas y estructurales, que condicionan indudablemente su producción artística. Esta complejidad de identidades debe ser considerada como uno de sus elementos más distintivos, como marca la UNESCO en la conferencia del 2 de noviembre de 2001 sobre la diversidad cultural:

Fuente de intercambio, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es, para el género humano, tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos. En ese sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras (UNESCO, 2002, p. 67).

Aun así, el FIT no nace con la intención de mostrar la escena comercial de un teatro institucionalizado, con escaso recorrido crítico y donde el hecho escénico poco se diferencia de un país a otro. El Festival Iberoamericano de Cádiz fue creado con la idea de promocionar y potenciar las dramaturgias comprometidas con el contexto

latinoamericano, que generalmente tienen escaso apoyo financiero y técnico. Esta naturaleza de búsqueda de una escena alternativa ha sido una de las principales señas de identidad del festival y así lo manifestaba el crítico Moisés Pérez Coterillo, al término de la primera edición de 1986:

Cádiz ha ofrecido casi una muestra monográfica del teatro independiente que existe en los países iberoamericanos y que es en general, la forma de producción que mayor interés y capacidad de renovación anticipa, frente a modos de teatro institucional o mercantil (Coterillo, 1986, p.6).

Debemos tener en cuenta que el teatro en Latinoamérica tiene una serie de características que lo diferencian del resto, por su lenguaje y su sentido crítico con el medio social y político en el que se desarrolla, o con el hecho escénico en sí mismo. Además del interés antropológico de análisis y justificación de sus dramaturgias, permite describir una realidad compleja y con multitud de desafíos políticos, sociales y económicos. Estas apreciaciones se desarrollarán más adelante, en la segunda parte de esta investigación, centrada en el Teatro Político en el FIT de Cádiz y en la relevancia de esta manifestación histórica a lo largo de la historia del festival, en la etapa 2006-2020.

El teatro político, que influye notablemente en el FIT, es una de las principales manifestaciones escénicas hoy día. Esto se debe a un nuevo contexto internacional con problemas y desafíos globales vinculados a la política, la economía y los recursos naturales. Las llamadas *fake news*, y el control de la información por parte de los grandes medios de comunicación, han provocado que el teatro político se haya desarrollado adaptándose a esta realidad líquida, transformándose y llevando el concepto a una manifestación derivada como es la del teatro documental. De Vicente (2013, p. 25) comenta lo siguiente:

El Teatro Político es el resultado del cambio histórico producido a mediados del siglo XIX aproximadamente en que se generan las condiciones necesarias para la aparición de un discurso constituyente emancipatorio de masas, basado en la representación de un nuevo antagonismo social formalizado durante la Revolución Francesa y hecho experiencia en la comuna de París.

Ahora estamos viviendo nuevos cambios trascendentales en el contexto político global, con fenómenos como la hibridación, las resistencias culturales, la crisis medioambiental, las desigualdades, las migraciones contemporáneas o el regreso de una nueva Guerra Fría, que están poniendo en jaque los modelos sociopolíticos establecidos en el siglo XX y comienzos del XXI. Estos cambios, que como describe De Vicente, en la segunda mitad del siglo XIX fueron definitorios para la aparición del teatro político, propician ahora la aparición de un nuevo teatro, llamado documental. En efecto, como M^a Ángeles Grande pone de manifiesto, “el objetivo de la transformación social ha conducido a nuevas concepciones dramáticas y a nuevos modos de escenificación, por tanto, a nuevas formas de representar la vida en el escenario” (2004, p. 288). De acuerdo con ello, para el desarrollo de este estudio, y con el fin de extraer conclusiones de cara a una nueva identidad dentro del espectro de género teatral, se analizarán los orígenes y principales creadores del teatro político. A partir de ahí se aplicarán las características principales de este teatro a la reciente programación del FIT, seleccionando seis montajes representativos que tuvieron lugar en la franja de tiempo citada, con el fin de encontrar las particularidades que rigen hoy día en el teatro documental iberoamericano.

La presente investigación se divide en diferentes apartados. En primer lugar, se analizan las líneas de investigación y se expone el planteamiento de la metodología aplicada, la formulación de las hipótesis y se establecen los objetivos para este estudio. En el capítulo II, se analiza la evolución histórica del teatro político iniciado por el *Agitprop*, de Erwin Piscator; el teatro épico, de Bertolt Brecht; el teatro documental, de Peter Weiss; el teatro del oprimido, de Augusto Boal y el teatro documento en Iberoamérica. A partir del capítulo III se centra en el FIT, estableciendo su panorámica, su programación, su participación en encuentros internacionales y su vinculación con Latinoamérica, junto con el análisis de los festivales de teatro iberoamericanos más significativos. Por su parte, el capítulo IV trata de realizar un análisis pormenorizado de las compañías teatrales seleccionadas, que han representado sus obras en el FIT en el período de 2006 a 2020, con objeto de analizar las pautas escénicas que les han marcado a lo largo de su trayectoria, en sus respectivas áreas geográficas y fuera de ellas, constituyendo el género del teatro documental el nexo en común de todas ellas. Estas compañías son: Vaca 35, de México; La Re-sentida; Teatro de Chile; Teatro del Azoro, de El Salvador; Teatro Línea de Sombra de México; Centro Dramático Nacional y Teatro del Barrio, de España. También se establece la estructura común del análisis de las obras seleccionadas, que abarca once puntos: la ficha técnica, la génesis de la obra, su

estructura, el espacio escénico, el espacio sonoro, la iluminación, la actuación, el tratamiento de los objetos, el vestuario, el análisis de la puesta en escena y la recepción crítica.

Las obras seleccionadas se analizan pormenorizadamente en el capítulo V: *Paisajes para no colorear*, de La-Resentida de Chile; *Amarillo*, de Teatro Línea de sombra de México; *El Fenómeno*, de Teatro del Azoro del Salvador; *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido*, de Vaca 35 de México; *Shock. El cóndor y el puma*, del Centro Dramático Nacional de España; y *El Rey*, de Teatro del Barrio, también de España. Por último, en los capítulos XI y XII se realiza un análisis comparativo entre las obras elegidas, describiendo similitudes y diferencias y su vinculación con la poética del Teatro Documento, estableciendo conclusiones sobre ellas y sobre las líneas generales de actuación del FIT: Asimismo, se exponen posibles futuras líneas de investigación.

1.1. Justificación

Desde finales del siglo XVIII, se ha venido desarrollando un movimiento emancipador de lo hegemónico, que ha transformado la sociedad desde la Revolución Industrial hasta nuestros días. Este movimiento o contrapoder se ha manifestado tratando de contrarrestar lo establecido, elevando la transformación social y el empoderamiento de las clases más desfavorecidas como máximo exponente del cambio de una sociedad. Uno de los detonantes para estos cambios proviene del establecimiento de clases sociales sin posibilidad de ascenso social:

Así, la pobreza es, a la vez, una forma y un producto de la desigualdad. Es una forma de la desigualdad, dado que la idea de distancia económica permite definir a la pobreza como un control desigual de recursos. La pobreza es producto de la desigualdad porque es una consecuencia de desigualdades de ingreso, riqueza, clase, género y raza” (Stezano, 2021, p. 10).

El teatro documental y político trata de exponer estas transformaciones en escena, salvando del olvido y visibilizando cuestiones trascendentales de la historia reciente de la humanidad. Muchos de estos conflictos son recientes y han aparecido a lo largo de este siglo o finales del pasado. Entre ellos destacamos, el terrorismo internacional, las

migraciones internacionales, la desigualdad estructural, el cambio climático y las crisis económicas que se manifiestan de manera cíclica.

En el teatro político se trata de evidenciar esta realidad, que escapa al control de los medios de masas y es olvidada o secuestrada, a conveniencia del poder establecido. He aquí la importancia del FIT, ya que a través de su programación se puede contemplar una rica variedad de dramaturgias, la mayoría con el teatro documental y político latinoamericano como principal formato, que acerca al espectador los problemas de una sociedad hermanada históricamente con el pueblo ibérico. No obstante, tenemos que poner de manifiesto que esta “hermandad” no es siempre idílica y existen ciertas fricciones de orden histórico y colonial que son interpretadas de manera diferente desde ambos lados del atlántico.

Un ejemplo de este amor-odio lo tenemos recientemente en la toma del poder del nuevo presidente colombiano Gustavo Petro. En ella, el rey Felipe VI, decidió no levantarse de su asiento cuando la espada de Simón Bolívar entró en escena. Esta espada, símbolo anticolonial, desató una tormenta de titulares: “El Rey de España no se levanta cuando el guerrillero-presidente Gustavo Petro saca a pasear la espada de Bolívar y Podemos exige que le corten la cabeza” (*Periodista digital*, 2022). Por otra parte, A través de Twitter se ha recogido la opinión del diputado chileno Gonzalo Winter, que se encontraba en la sesión parlamentaria cuando ocurrió el suceso, describe la actitud del monarca como ponzoñosa, (*Historia de Chile*, 2022). Al margen de esta anécdota, que sirve de orientación contextual, el Festival ofrece toda una serie de actividades complementarias que propician la interacción entre culturas y países. A través de ellas, se crea un marco idóneo para la investigación teatral y el conocimiento de nuevas dramaturgias, así como para dar visibilidad y apoyo a nuevos talentos. Por ello, el FIT posee un contenido único en la España del siglo XXI, no habiendo otro evento que acumule tantas ediciones consecutivas y que se haya especializado de manera concreta en el teatro latinoamericano. Cabe destacar que el FIT ha servido de plataforma para grupos españoles tan importantes como La Zaranda, facilitando su acceso a los teatros de América del Sur. José Antonio Sedeño (2004, p. 45-46) en su monografía *El Teatro Andaluz Contemporáneo*, comenta lo siguiente:

En el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Allí es donde obtienen la confirmación de su trabajo y se abren para ellos las puertas de América Latina. Esta experiencia les saca de su aislamiento y les pone en contacto con otras compañías a los

que, a partir de entonces, conocen y admiran. Ahora se sienten parte de una fraternidad profesional formada por compañías con las que existe un hermanamiento “de sangre”.

Por esta y otras razones, centramos el foco de estudio en visibilizar el FIT como un eje fundamental en la cultura escénica iberoamericana y su proyección europea. Mediante el análisis de seis obras de teatro, que representan el teatro documental contemporáneo dentro del FIT, se facilitará el ejercicio de lectura y comprensión de esta forma teatral en el entorno latinoamericano, con sus particularidades y características. Por otro lado, se procederá a realizar un somero análisis, desde sus orígenes, de la evolución histórica del teatro político, puesto que fundamenta gran parte del trabajo expuesto en el Festival. Así se identificarán sus diferentes subgéneros, como el teatro social; el teatro de agitación, de Erwin Piscator; el teatro épico, de Bertolt Brecht; el teatro de Weiss; el teatro de Augusto Boal y el teatro documento, en América latina. Por último, la intención de la presente investigación es la de verificar la hipótesis de que el teatro político ha sido el principal elemento representativo de las nuevas dramaturgias del Festival Iberoamericano de Cádiz durante el período de 2006 a 2020.

La motivación hacia este segundo foco de estudio proviene del contexto social y político que estamos viviendo hoy día, que incita a plantearse la utilidad de este teatro para la convulsa sociedad actual y el análisis de la relevancia del compromiso político y estético desde una óptica alternativa al relato hegemónico. Precisamente, el teatro político y el documental se caracterizan por su carácter comprometido y su anhelo utópico de transformación social a través de la interconexión con escena y realidad.¹

1.2. Estado de la cuestión

La mayoría de las publicaciones existentes sobre el FIT analizan el período comprendido desde la aparición del Festival, en 1986, hasta el año 2015. Los principales trabajos se materializan en diversos compendios de ensayos, con Juan Villegas como editor y autor de algunos de ellos. Hay que citar también el trabajo de Rafael Portillo en *FIT de Cádiz, un hecho insólito* (1995) y Desirée Ortega Cerpa en *FIT de Cádiz: la ventana de América* (2005), entre otros. Mediante estas obras podemos conocer la trayectoria del FIT desde su inauguración, en el año 1984, hasta el año 2005. La

¹ Como antecedente de este estudio véase *El Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Teatro político y documental. Panorámica y edición XXXIV* (Lanzas, 2021, pp. 298-322)

monografía más reciente sobre el FIT fue editada por Juan Villegas, *Ensayos sobre el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (2018)*, y al igual que los anteriores trabajos citados, constituye un compendio de artículos sobre el FIT de diferentes investigadores vinculados a la escena iberoamericana. A través de estas publicaciones tenemos una perspectiva panorámica de las características y desarrollo del FIT, que constituyen un fresco representativo sobre las diferentes ediciones hasta el año 2014. Estas investigaciones constituyen el punto de partida de la presente tesis doctoral, centrada, como se ha comentado previamente, en una selección de la programación del FIT en el periodo de 2006 a 2020 con atención especial en el teatro documento, tendencia muy marcada y con características particulares en la programación de estos años. Hasta ahora no se había llevado a cabo un estudio pormenorizado sobre la relevancia de este teatro dentro de la programación del Festival.

En este sentido, para caracterizar el teatro político y documental resultan imprescindibles los trabajos de José Antonio Sánchez, como es el caso de *Prácticas de lo real en la escena contemporánea (2007)*, donde encontramos un estudio sobre los primeros grupos y directores de América Latina que exploraron esta línea, así como su monografía más general sobre las teorías teatrales del siglo XX *Dramaturgias de la imagen (2002)*. Además, para el estado de la cuestión sobre este punto resulta de gran interés todo el legado investigador del investigador César de Vicente Hernando, con monografías tan relevantes como *La escena constituyente, teoría y práctica del teatro político (2013)* o *La dramaturgia política (2018)*. Ambos textos describen en detalle los orígenes del teatro político y sus diferentes técnicas y desarrollo a lo largo de los siglos XX y XXI.

1.3. Hipótesis

La hipótesis de la que parte la siguiente investigación es el convencimiento de la importancia del Festival Iberoamericano de Cádiz como agente integrador y de transferencia entre las artes escénicas de Iberoamérica, labor que se intensifica durante el período de 2006 a 2020, período en el que el teatro político se convierte en el principal elemento representativo de las nuevas dramaturgias del Festival. Esta hipótesis se verificará a través del análisis sociológico de base semiótica de un corpus específico de obras que permiten demostrar un amplio sincretismo en las poéticas teatrales más

vinculadas al teatro comprometido y sus diferentes variantes, entre ellas el teatro documento.

1.4. Objetivos

PRIMER OBJETIVO:

Panorámica del FIT y análisis de sus programaciones (2006-2020), con el fin de demostrar la presencia del teatro político como principal tendencia escénica.

SEGUNDO OBJETIVO:

Realización de un estudio sobre la evolución histórica del teatro político, desde sus orígenes hasta la actualidad, y desarrollo descriptivo y crítico de sus subgéneros. A partir de ahí se desarrollarán las características principales del teatro documento como el nuevo teatro político del siglo XXI.

TERCER OBJETIVO:

Comentario crítico de piezas representativas, con relación al teatro político, que han participado en el FIT durante el período de 2006 a 2020.

1.5. Metodología de la investigación

Al exponer el modelo metodológico en el que se basa la investigación, se deben tener en cuenta los objetivos anteriormente citados. Para llevar a cabo esta investigación sobre el Festival Internacional Iberoamericano de Cádiz durante el periodo de 2006 a 2020 se ha realizado una revisión bibliográfica detenida sobre la evolución histórica del Festival. Una segunda línea de investigación contempla la evolución histórica del teatro político y documental, sus autores, obras y estéticas más representativas. En tercer lugar, la presente tesis se centrará en el análisis de las seis obras escogidas de las compañías seleccionadas en la programación del FIT durante esa delimitación temporal y su relación con el teatro documento.

A través de la recogida y selección de datos extraídos de las fuentes primarias y secundarias, se analizarán los datos y su triangulación para la discusión y exposición de las conclusiones. Esta primera fase es descriptiva, en la medida en que proviene del

análisis empírico del material, mientras que en un segundo momento los datos recabados se examinarán desde una perspectiva comparada. Ha sido imprescindible, en este sentido, la asistencia en vivo a todas las representaciones analizadas en el corpus, con la salvedad de la pieza de Vaca 35, *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido*.

Por tanto, el objeto de estudio ha sido analizado mediante los datos extraídos a través de la recepción presencial de los espectáculos y de las muestras en vídeo de esas obras. Se ha mantenido un diálogo constante con el director de la pasada etapa, Pepe Bablé, así como con los responsables de la nueva dirección, Isabel Aguilar y Miguel Oyarzun. Al mismo tiempo, se ha podido conocer de primera mano a directores como Andrés Lima, del Centro Dramático Nacional; Damián Cervantes, de *Vaca 35* y Marco Layera, de *La Re-sentida*; o actrices como Alicia Chong, de Azzoro Teatro y Alicia Laguna, de Teatro Línea de Sombra. Cada obra ha sido visualizada en vídeo a través de diferentes plataformas, manteniendo contacto con diversos responsables que han asesorado en determinadas cuestiones, facilitando la investigación sobre cada una de las piezas. Finalmente, se ha analizado y clasificado cada obra según sus características específicas dentro del teatro documento.

No se debe olvidar que el análisis de un montaje teatral en vídeo tiene algunos inconvenientes, y así lo afirma González (2021) en *El vídeo un instrumento para el análisis* (2021), advirtiendo del cambio de escala del escenario a la pantalla, razón por la que se pierde la mirada del espectador, que se adapta al carácter fijo de la cámara (p. 38). No obstante, es necesario un análisis pormenorizado del hecho escénico y de su dramaturgia, por lo tanto, es imprescindible la revisión de la pieza en este formato tras la asistencia a la función en vivo. En cuanto a la metodología de análisis, se ha aplicado un análisis sociológico que usa también la semiótica como método fundamental de análisis de los espectáculos.

1.6. Búsqueda Bibliográfica

1.6.1. Bibliografía del FIT

Son numerosos los trabajos que han recogido la historia y proyección del festival, desde su comienzo en 1986 hasta la actualidad. Uno de los más destacados es *FIT de Cádiz, crónica de un hecho insólito*, el cual recoge los primeros diez años del

ENSAYOS SOBRE EL FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO DE CÁDIZ

Juan Villegas
Editor



Ediciones digitales de *Gestos*

Figura 1. Imagen cedida por Juan Villegas

festival, desde 1984 hasta 1996. En este magnífico volumen escrito por el equipo Ambigú-95², liderado por Desirée Ortega, se exponen los antecedentes del festival y su proceso hasta llegar a consolidarse, a pesar de la falta de presupuesto que se produjo a partir de las celebraciones del quinto centenario del descubrimiento de América y la Exposición Universal de Sevilla de 1992.

Otro título indispensable para este estudio ha sido *FIT de Cádiz, la ventana de América*, coordinado también por Desirée Ortega, donde se recogen los siguientes diez años, hasta el 2006.

Por otra parte, la obra de Juan Villegas presenta una variada bibliografía monográfica del festival, con varios ejemplares que recogen una serie de ensayos y escritos sobre el FIT. Entre ellos se encuentran *Ensayos sobre el Festival Iberoamericano de Cádiz, Del escenario a la mesa crítica* de 1997; *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT de 1998*; *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI* de 2001 o *Ensayos sobre el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (2018)*. En el volumen *Panorama de las artes escénicas ibéricas y latinoamericanas* de 2007, coordinado por Luis A. Ramos - García y Beatriz J. Ritzk, aparecen diferentes artículos sobre el FIT, escritos por autores como Lola Proaño, Moisés Pérez Coterillo, Osvaldo Obregón, Rosalina Perales, Gustavo Geirola, Davis S. George, George Woodyard, Yana Elsa Brugal, Marta Ávila Aguilar, Mario A. Rojas, Roger Mirza, Grace Dávila López y Edda de los Ríos. *Ensayos sobre el*

² Equipo Ambigú-95: Rafael Portillo, María Jesús Bajo Martínez, Desirée Ortega, Ángeles Rodríguez Vázquez, Charo Sabio Pinilla, Manuel Fernández Fedriani, María del Carmen Rodríguez Otero.

FIT de 2018 recoge los ensayos citados anteriormente, además de un trabajo por cada una de las ediciones (2008, 2009, 2010, 2011, 2012 y 2014). Estos ensayos comentan brevemente la programación y contienen información relacionada con la importancia del teatro político en el FIT. Además, existe una variada bibliografía de cuadernos monográficos editados por el Patronato de la ciudad de Cádiz, que nacen del Festival y se nutren de sus protagonistas: dramaturgos, productores, directores de escena, actores, etc. La cantidad de artículos que hacen referencia a ediciones del Festival es extensa, con una multitud de publicaciones en revistas teatrales como *Primer Acto*, *El Público*, *Artez*, etc.

Cabe destacar la documentación enviada por el que fue director del FIT, Pepe Beblé, en la etapa 2006-2020, así como el nuevo plan director del festival, aportado por los actuales responsables Isa Isla y Miguel Oyarzun, que figura en el anexo IV de este trabajo.

1.6.2. Bibliografía referente a los festivales iberoamericanos de teatro

Diversos artículos y ensayos, como *La gestión de los festivales escénicos: conceptos, miradas y debates* (2011), trabajo coordinado por Lluís Bonet y Héctor Schargorodsky, han sido fundamentales a la hora de seleccionar y describir los festivales más reconocidos de América latina. Marisa de León y su manual *Espectáculos escénicos, producción y difusión* (2015), destaca también dentro de la bibliografía en este apartado.

1.6.3. Bibliografía referente al teatro político y documental

Para el capítulo II sobre el teatro documento, se han utilizado una serie de referencias bibliográficas que nos han aportado los datos para establecer el planteamiento de la investigación. Podemos destacar *Dramaturgias de la imagen* (2002) y *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007), ambas de José Antonio Sánchez. Estas obras han sido fundamentales en el desarrollo del apartado de teatro documento en América Latina, porque han reorientado el estudio y posibilitado el descubrimiento de una línea de investigación que ha permitido establecer una serie de conclusiones. El trabajo de María Ángeles Grande *Teoría y crítica contemporánea. La mirada interdisciplinar* (2004) y *Teatro Documento y testimonio en el siglo XXI*, de Mar Amado (2020), constituyen también un pilar importante en la investigación del teatro documento, ya que agrupan diferentes conceptos y disciplinas dentro de esta técnica teatral. Igualmente,

aunque desde una óptica más relacionada con el teatro político, encontramos que *La Dramaturgia Política* (2018) y *La escena constituyente: teoría y práctica del teatro político* (2013), ambos de César de Vicente Hernando han sido fundamentales en este trabajo. Por último, cabe destacar, por su exposición de ejemplos prácticos de ejercicios relacionales en el contexto del teatro documento, el *Teatro relacional* de Juan Pedro Enrile (2016).

1.6.4. Bibliografía referente al análisis de las obras seleccionadas

Destacamos el *Análisis del espectáculo* de Olimpia De Gouges, *o la pasión de existir* (2011) de Jara Martínez Valderas y María Ángeles Grande Rosales, que ha aportado la estructuración y fundamentación de la metodología del análisis de los espectáculos. *El análisis de la escenificación*, de Jara Martínez y José Gabriel López-Antuñano (2021), ha sido defensorio a la hora de marcar una secuencia que permita un análisis semiótico y descriptivo, desde la óptica de Ubersfeld y su monografía *La escuela del espectador* (1996). *¿Cómo se comenta una obra de teatro?*, de José Luis García Barrientos (2003) y *Dramaturgia de textos narrativos* de José Sanchís Sinisterra (2003), han ayudado y solventado dudas en el desarrollo de los análisis, siendo determinantes asimismo las obras *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética y semiología* (1998) y *Análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine* (2000), ambos de Patrice Pavis.

Los textos citados arriba son una muestra de toda la bibliografía que se ha necesitado para realizar el estudio de las dramaturgias y establecer el procedimiento adecuado para el análisis espectacular de una obra de teatro. Además, se han configurado los parámetros de estudio adecuados para un análisis de los diferentes aspectos o signos que componen el conjunto escénico.

Con el análisis de la bibliografía revisada también pretendo demostrar que el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz, por su infraestructura y concepción misma, puede ser un marco privilegiado para definir un ecosistema teatral global, que permita el estudio de las últimas teorías teatrales y dramaturgicas en el ámbito de nuestra cultura. Esto queda de manifiesto a través de diversos documentos que acreditan a lo largo de su recorrido la importancia del FIT de Cádiz.

Es también trascendental la bibliografía utilizada para el análisis de cada una de las piezas teatrales individuales, así como para el estudio y asimilación del teatro documento como género específico.

1.6.5. Diseño de la investigación

El cuerpo de texto de este estudio se ha estructurado en un capítulo inicial previo, que describe el planteamiento de la investigación, tres partes diferenciadas y un capítulo final en el que se establece la discusión, las conclusiones y las nuevas líneas de investigación. La primera parte profundiza en el estudio del teatro político y documental: sus orígenes, autores, principales obras y características, así como en el análisis y la estructuración de sus subapartados. La segunda parte trata del FIT, sus planteamientos, sus postulados y su recorrido durante los años 2006-2020, junto con el análisis de los festivales iberoamericanos más representativos. En la tercera parte se realiza un análisis de las seis compañías de teatro seleccionadas dentro de la programación del Festival de Cádiz en el período de 2006 a 2020, y se profundiza en la vinculación de sus obras con el teatro documento.

2. Teatro Político y Documental

2.1. *Introducción al teatro político y documental*

El teatro, afirma Schechner (1973), “es una compleja trama social, una trama de esperas y de obligaciones. El intercambio tanto sensorial como ideal o incluso ambos tipos, es la raíz del teatro.” (p. 15).

El antecedente al teatro político se remonta a la Grecia de Aristófanes. Dramaturgos como él fueron prohibidos en la dictadura de los coroneles (1967-1974), periodo en el que Grecia fue gobernada por una cúpula militar, donde un grupo de coroneles derrocaron al gobierno democrático en 1967. Este proceso militar de extrema derecha llevó a que obras de Aristófanes se denominaran pornográficas, sobre todo la pieza *Lisístrata* (Kornetis, 2018, p. 55). La evolución histórica del teatro político se sitúa en dos periodos históricos definidos, el primero abarca desde finales del siglo XIX hasta 1950, y el segundo periodo comprende desde 1950 hasta la actualidad. El teatro político constituye una manifestación teatral que encierra una serie de valores, no solo estéticos o ideológicos, sino también operativos y de orden transgresor, proponiendo nuevas maneras de confrontar el relato hegemónico y el hecho escénico en sí mismo. Grande Rosales comenta lo siguiente, a partir del manifiesto de Piscator, *El teatro político* (1976): “el objetivo de la creación de un arte comprometido, desplaza al individuo en aras de la revolución social” (p. 288). De esta forma, se consigue poner en el centro de la dramaturgia los conflictos de índole política y social. Dentro del teatro político existen diferentes corrientes, como el teatro de agitación, el teatro popular, el teatro épico o brechtiano, el teatro de Augusto Boal y el teatro documental. Todas estas tendencias nacen a partir del teatro político y comparten un mismo objetivo, aunque no utilizan el mismo itinerario para conseguirlo. Tanto el teatro político como el resto comparten el nacimiento de unas ideas políticas novedosas contrarias a otras ya establecidas, como es el caso del comunismo como antagonista frente al fascismo, cuyo conflicto nace en un contexto histórico a partir del cual se desarrolla cada uno de ellos.

Según describe César de Vicente Hernando (2013) en *La Escena Constituyente*, el teatro político no es un género ni un estilo, sino más bien un concepto que engloba nuevos conocimientos de corte materialista con una base estética y que no trata lo trascendental ni lo teológico. Una de las líneas del teatro político se basa en la diferenciación entre los aspectos conceptuales de la tragedia, con sus conflictos y desenlaces. En la tragedia los conflictos provienen del individuo y son determinados en gran medida por el destino, siendo el sujeto el responsable de la toma de decisiones, lo

que incita la reflexión en el espectador, que establece un juicio de opuestos según sea bueno o malo, moral o amoral, ético o no ético. En el teatro político, la decisión de ese sujeto la determina una estructura de poder. En el conocimiento de esta estructura se fundamenta el razonamiento del público, que subraya la denuncia y la visibilidad del funcionamiento y los déficits de un sistema que precariza determinados comportamientos y conjuntos sociales. En todos los escritos de Piscator se observa como motivo recurrente el rechazo de la psicología individual y del conflicto dramático entre personajes autónomos (Grande, 2004, p. 288). Enrile (2016) afirma que: “El teatro político se pregunta sobre la estructura de poder que determinan las condiciones sociales que hacen posible los hechos históricos” (p.18). De esta manera, deducimos que es urgente y necesaria una herramienta como el teatro político y documental para el ejercicio de reflexión. Rancière (2008) expone: “Si la experiencia estética entra en el terreno de la política, es porque ella también se define como experiencia de disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas con fines sociales” (p. 63). Por lo tanto, si el teatro político es aquel que cuestiona el relato y los valores hegemónicos, no será político todo aquel teatro cuyo conflicto principal radique en el ser humano como única problemática, aun cuando, a través de la representación, se trate de comprender las relaciones sociales, es decir, toda obra que no se centre en la tesis del problema estructural de poder, que es último responsable de esos conflictos individuales.

Siguiendo a Marx y Engels (1988), “las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones dominantes, las mismas relaciones dominantes concebidas como ideas; por tanto, las relaciones que hacen de una determinada clase la clase dominante, o sea las ideas de su dominación” (p.43). A partir de los conceptos de superestructura, infraestructura e ideología se entiende mejor la idea de teatro político, ya que actúa directamente sobre esas ideas de dominación, con una función esclarecedora sobre momentos históricos y demandas sociales que la clase dominante oculta y distorsiona. Así pues, al contrario de lo que ocurre en el teatro burgués, que centra la acción y su dramaturgia en el individuo como núcleo del conflicto, el teatro político estudia los procesos históricos, analizando qué y cómo se sustentan determinadas ideas y la dominación que existe en su sustrato. Es decir, se centra en el estudio de la organización social a partir de las relaciones de poder y su estructura.

2.2. El teatro político en los siglos XX Y XXI

Siguiendo a César de Vicente (2013) y Mar Amado (2020), podemos distinguir diferentes manifestaciones del teatro político tales como: teatro documental, teatro social, teatro popular, teatro de agitación y propaganda, teatro *verbatim*, teatro de tribunales y teatro de experiencia.

2.2.1. El teatro político de Piscator

Piscator manifestó claramente la función de su teatro, afirmando así, por ejemplo, sobre el teatro del proletariado en 1919 que “no se trataba de un teatro que proporcionara arte a los proletarios, sino de propaganda consciente; no de un teatro para el proletariado sino de un teatro del proletariado” (Piscator, 1976, p. 38). Esta opinión, que mantuvo hasta 1921, se afianzó cuando volvió muy joven como excombatiente de la Primera Guerra Mundial. Durante este periodo, Piscator realizaba representaciones junto con actores aficionados en distritos de la clase obrera, que tenían lugar en centros obreros y en cervecerías. En este momento, el *agitprop* se utilizó sobre todo para buscar la agitación, y en menor medida, la reflexión. El repertorio consistía en breves manuscritos de agitación y textos escritos para la ocasión. *Wie lange noch, die hure bürgerliche gerechtigkeit?*, (*¿Hasta cuándo va a durar la puta justicia burguesa?*) constituye un claro ejemplo de este tipo de obras.

Estética de Piscator

El estilo de Piscator está bien diferenciado del de sus antecesores y niega ser imitador de Meyerhold o Reinhardt. Según el director alemán, su manera de ver el teatro se debe a la vida misma y a sus experiencias con la guerra y las desigualdades. Según Berthold (1974, p. 257) “El Teatro Proletario de Piscator fue un instrumento puro de la lucha de clases. Con argumentaciones políticas económicas y sociales se dirigía a la sagacidad de los espectadores. Se propuso, anticipándose a Brecht, su utilización pedagógica”. Existen una serie de características principales que podemos encontrar en sus obras. Por otra parte, cumplir el objetivo propagandístico y político está relacionado íntimamente con una solidez estética y una fuerte preparación técnica. Esta solidez se traduce en inmediatez, autenticidad y totalidad.

Estos rasgos se materializan en diferentes manifestaciones teatrales:

-*El teatro panfleto o periódico viviente*. Pequeños fragmentos de las noticias de actualidad que buscan propiciar la reflexión.

-*La revista roja*. Compendio de medios periféricos del teatro, como pueden ser cine, publicidad, reportajes, etc. Su objetivo era ser más liviano que la obra de la pieza escénica sin llegar a psicologizar demasiado, con el fin de llegar al espectador de forma más inmediata.

-*La obra documental*. Su objetivo era establecer una relación entre la acción del escenario y la realidad político-social del momento. La proyección cinematográfica tenía un auténtico propósito dramático, pudiendo ser utilizada para enfatizar la acción del escenario, o más frecuentemente, para contradecirla. También se usa para proporcionar datos documentales históricamente simultáneos, o incluso que anticipaban las consecuencias futuras de dicha acción. Según José A. Sánchez (1999):

La intención revolucionaria condujo (...) a Piscator (...) a otro tipo de partituras escénicas construidas desde las ideas de simultaneidad y de montaje. Si Eisenstein y sus amigos futuristas recurrieron al modelo del circo, Piscator lo hizo al de la revista. Su objetivo, la consecución de la fórmula épica (...). Piscator y Reinhardt coincidían en la pretensión de componer obras de arte totales. En este sentido continuaban la tradición wagneriana. La estrategia era diversa, Reinhart centraba sus esfuerzos en la consecución de una atmósfera. Esa atmósfera establecía la unidad de los elementos. Y creaba un espacio autónomo, diverso del cotidiano, próximo al sueño. Piscator buscaba la totalidad en la historia y en la acumulación de medios (drama, movimiento actoral, escenográfico, proyecciones, espacio sonoro, etc.) servía para ofrecer al espectador el conjunto de datos y mediaciones necesarios para la comprensión correcta del acontecimiento histórico. Funciona en ambos, no obstante, la misma idea de partitura. En Piscator, de forma incluso más clara que en Reinhart, el drama ha dejado completamente de condicionar la puesta en escena. La reconstrucción dramaturgica del texto literario es un paso inevitable en el proceso de creación escénica, y a veces llega a convertirse en punto de partida (p. 74).

En síntesis, Piscator tenía el objetivo de utilizar el arte como herramienta de concienciación, siendo el texto en su teatro el principal vínculo entre el espectador y el escenario. Como apunta Grande (2004): “Ello supone la adopción de procedimientos narrativos, no dramáticos, en favor de nuevas técnicas para el logro de sus objetivos” (p. 288).

2.2.2. Teatro de agitación y propaganda

El *agitprop* surgió a partir de 1917 en Rusia, y su desarrollo continuó hasta 1931. Se estructuró como un conjunto de piezas didácticas y se adaptó al guiñol, al cabaret, al vodevil y al melodrama. Las piezas alegóricas y dialécticas sirvieron como instrumento político a una ideología que abogaba por el marxismo y la tentativa de promover gobiernos socialistas. El teatro de agitación promovía la actividad ideológica mediante efectos gestuales y escénicos, para alcanzar la mayor efectividad posible e intentar conseguir su objetivo político. Berthold (1974) manifiesta que “Piscator hacía el teatro de agitación. La meta de su empresa no era producir arte, sino activar la propaganda: ganar políticamente a las masas indiferentes y aún indecisas.” (p. 257). Para este fin, se valía de géneros como la comedia del arte, el melodrama y el circo.

Una característica importante era la simplificación del mensaje, lo que lo convertía en un arma de propaganda eficaz, a través de medios como la pantomima y el circo, ya que eran fácilmente “digeridos” por el público. Las piezas didácticas de Brecht son un ejemplo de este tipo de teatro político. El periódico viviente es otra forma de *agitprop* que fue muy utilizada en Estados Unidos, antes de que la prohibieran por su vinculación con la izquierda radical. El teatro político se vio mermado por los estados fascistas como Alemania, Italia, España, o el capitalismo americano después de la Segunda Guerra Mundial, que detuvieron su avance vetando cualquier tipo de crítica dentro de sus sociedades. Más allá del *agitprop*, grupos como la San Francisco Mime Troupe, el *Bread and puppet* o el teatro del oprimido cuidaron el mensaje y la puesta en escena para evitar caer en un excesivo maniqueísmo esquemático y conseguir el verdadero propósito que era el de formar ideológicamente al espectador.

2.2.3. Peter Weiss y la estética de la Resistencia

En Weiss converge el psicoanálisis y el marxismo, con el objetivo de poder acceder al inconsciente histórico reprimido por la ideología burguesa. Si Brecht reveló la lucha de clases en escena, mostrando una realidad reprimida por la sociedad burguesa y posicionándola frente a sus contradicciones, Weiss lo realizó partiendo del individuo, preguntándose “¿Qué parte de nosotros, pequeños burgueses, no se rebela frente a la injusticia, la moral fascista, la soberbia y la mentira?” (De Vicente, 2013, p. 233). Estos planteamientos se complementan con su acercamiento al psicoanálisis, cuyo fin es ahondar en la psicología del individuo social y sus interpretaciones de la realidad. Weiss trata de representar lo que no existe o permanece invisibilizado para la sociedad

capitalista, es decir, el proletariado. En *La estética de la resistencia* se desnuda la moral y el orden impuesto por lo racional, para llegar a la conclusión de que la verdadera motivación de las acciones es la violencia. Su obra está escrita desde la experiencia vital y desde el yo. Todo ese contenido está fuertemente condicionado históricamente por su coyuntura social y política. Weiss comienza a elaborar su estética en el teatro documental, en un contexto donde aparece el surrealismo, Artaud, Strindberg... y en general todas las vanguardias que proliferan a partir de la segunda década del siglo XX.

El autor elabora documentos de todas sus convicciones y los transforma en archivos escritos, pinturas o material audiovisual que tienen como objetivo señalar e identificar la violencia implícita en estos micro mundos. La única manera de aportar evidencias de esa carestía vital, de ese vacío, es representar lo irrepresentable. Es decir, la vida real. De esta manera, Weiss se deconstruye a sí mismo a través de su vida, desde múltiples miradas, para llegar al conflicto que existe en la realidad y que permanece oculto. Esos documentos hacen que lo invisible se haga visible y nos permite reconocer el problema, que de otra forma ignoraríamos hasta el punto de no identificarlo, ni saber de su existencia.

2.2.4. Brecht y el teatro épico

Sin duda, Brecht es un referente a todos los niveles que cambió la forma de ver y producir las artes escénicas. Con un pensamiento identificado con el marxismo, Brecht trató de crear un espectador capaz de discernir el daño que la sociedad capitalista había producido al individuo, dándole la posibilidad de cambiar la realidad siendo conscientes de ella. Esto se cristalizó en la creación del drama épico, que vino a contrarrestar el drama aristotélico. Benjamin (1975) apunta que el teatro épico:

Avanza de manera parecida a las imágenes de una cinta cinematográfica, a empellones. Su forma fundamental es la del *shock* por el que se encuentran unas con otras las situaciones bien diferenciadas de la pieza. Las canciones, los títulos en el cuadro escénico, los convencionalismos gestuales de los actores diferencian una situación de otra. Surgen así por doquier intervalos que más bien perjudican la ilusión del público. Dichos intervalos están reservados para una toma de posesión crítica por su parte, para que medite (p. 64).

Lo más destacable dentro del pensamiento crítico y la dramaturgia brechtiana es que se contraponen el concepto de identificación del espectador que conduce a la catarsis. Esta identificación impide el razonamiento del público sobre los conflictos de los personajes, a los que expone como marionetas en manos del destino y de fuerzas ajenas a la voluntad humana. Esta hipnosis de la identificación hace que el espectador olvide la fuerza de transformación del ser humano y sus capacidades innatas para cambiar la historia. Para conseguir esa ruptura con el drama aristotélico, Brecht necesitaba trabajar con el actor nuevos métodos interpretativos que permitieran activar la actitud crítica en el espectador.

El efecto V o distanciamiento

El efecto del distanciamiento o V permitía al actor situarse en un terreno donde no exponía el drama desde un punto de vista realista, sino que jugaba en un espacio en el que el espectador podía observar el conflicto, activando la actitud crítica sin desligar el razonamiento. Se trataba de mostrar las relaciones humanas, los conflictos, plantear los problemas sociales y políticos de manera crítica y abierta en la escena, con el fin de mostrar el posible cambio a una realidad transformable. En definitiva, su objetivo es el mismo que más tarde desarrollará el teatro documental. Brecht revoluciona la interpretación proponiendo un sistema donde el espectador no se sienta identificado con el personaje transformando esa identificación en una actitud crítica. De esta manera, deja atrás el alienante concepto de identificación aristotélico, que él consideraba nocivo, ya que paralizaba la reflexión: “El teatro épico no combate las emociones, sino que las analiza y no se limita a crearlas” (Brecht 2010, p. 58). La dialéctica aplicada al desarrollo de la construcción de los personajes se materializa en un teatro donde la ciencia ha desbancado a lo espiritual. A través de esta técnica y teniendo en cuenta un contexto determinado, el capitalismo como idea dominante consigue descifrar y naturalizar las relaciones sociales en una sociedad capitalista. De Vicente (2013) afirma que Brecht pretende resolver: “a) cómo es el ser social y cuáles son sus condiciones de existencia, b) cómo destruir la naturalización de las relaciones que convierten en invisibles la explotación, la violencia, la dominación, etc.” (p. 203). El actor debe centrarse en poner al servicio del conocimiento su interpretación para mostrar las relaciones sociales, mostrando estas enmarcadas en su historicidad, es decir, la dominación capitalista. A propósito del actor brechtiano, Aslan (1979) comenta que:

Al mismo tiempo que trabaja para que la sociedad sea mejor e incita al espectador a emprender la lucha para que cese la desigualdad entre las clases, el actor brechtiano toma partido ‘Ser imparcial, dice Brecht, significa en arte que uno pertenece al partido establecido’ (...) ‘el rigor no excluye en modo alguno la preocupación estética (p. 164).

Mediante el *gestus* se busca exteriorizar cómo la historicidad afecta a las relaciones sociales. Esto lleva a advertir que el ser humano es variable y esa mutación depende de lo que le llegue de las relaciones sociales, que a su vez están condicionadas por el contexto histórico. En palabras del propio Brecht: “El objeto del efecto distanciador es distanciar el gesto social que subyace a todos los sucesos. Bajo gesto social entendemos la expresión gestual y mímica de las relaciones sociales, que rigen en determinada época la convivencia entre los hombres.” (1983, p.137).

Un antecedente del *gestus* lo encontramos en Meyerhold, tal y como describe Brown (1992) al señalar que “Meyerhold introdujo una técnica que él llamaba “pre-actuación”, que consistía en que el actor empleaba mimo antes de empezar su parlamento para transmitir su verdadero estado de ánimo.” (p. 175). El *gestus*, diferenciado de un movimiento individual, se trata de un simple movimiento de una persona dirigido a otra. Es la característica a la hora de comportarse en sociedad lo que define su *gestus* social. Dentro de los comportamientos sociales básicos encontramos la violencia, el servilismo, la astucia, etc. El *gestus* se divide, por un lado, en la acción y por otro, en el carácter. Como acción, muestra al personaje implicado en su praxis social; como carácter, reúne un conjunto de rasgos propios de un individuo. Se puede apreciar tanto en su corporalidad, como en su discurso. Se trata de reducir a lo esencial el discurso entre dos personas y expresarlo verbal o físicamente.

<i>Teatro dramático</i>	<i>Teatro épico</i>
El escenario "corporiza" un hecho.	Lo cuenta.
Compromete al espectador en la acción y desaprovecha su actividad intelectual.	Lo transforma en observador; despierta su actividad intelectual.
Le posibilita sentimientos.	Le obliga a tomar decisiones.
Le proporciona vivencias.	Le proporciona conocimientos.

El espectador es introducido a la acción.	Es situado frente a la acción.
Se trabaja con la sugestión	Se trabaja con argumentos.
Se conservan las sensaciones. El hombre se presenta como algo conocido de antemano.	Las sensaciones se llevan a una toma de conciencia.
El hombre es inmutable.	El hombre es objeto de investigación.
El suspenso se crea en torno al desenlace.	El hombre se transforma y transforma.
Una escena existe en función de la siguiente.	El suspense se crea en torno al desarrollo.
El desarrollo es lineal.	Cada escena existe por sí sola. El desarrollo es curvilíneo.
Natura non facit saltus (La naturaleza no procede por saltos)	Facit saltus.
El mundo tal cual es.	El mundo tal como será.
Lo que el hombre debería ser	Lo que el hombre debe ser.
Sus instintos.	Sus motivos.
El pensamiento determina el ser social.	El ser social determina el pensamiento.

Tabla 1. Comparativa entre Teatro dramático y Teatro épico

(Brecht, 2004, p. 46)

Brecht y Piscator trabajaron juntos, se complementaron el uno al otro, pero finalmente durante la década de los años cincuenta, cuando ya estaban de vuelta en Alemania, no hubo trabajo en conjunto. Esto se debe a que sus formas de encarar el conflicto que les unía eran diferentes. Brecht hacía un uso pormenorizado de los temas, mientras Piscator trataba de abarcar un todo para una posible explicación de los problemas humanos. La objeción de Brecht es que el teatro de Piscator se limitaba a la creación de atmósferas, pero no analizaba los caracteres de los personajes. Según Brecht, se necesitaban nuevos principios dramáticos, señalados en el cuadro anterior, y una nueva manera de enfrentar la interpretación. No obstante, el mérito inicial de la transformación del teatro político fue de Piscator, quien tuvo un gran éxito en su formulación del teatro antiburgués.

2.2.5. Teatro social

La temática dentro del teatro social se articula en torno a las problemáticas sociales tales como la pobreza, la soledad, los feminicidios, etc., que se exponen como una lacra que hay que combatir para poder aspirar a una sociedad mejor donde la ciudadanía pueda tener una mayor calidad de vida. Este concepto de teatro nace de una reivindicación de la burguesía y de sectores críticos de la iglesia, y encierra una voz de reforma dentro del sistema, que señala los casos como males que afectan a la comunidad. De esta manera, vuelve a aparecer el humanismo como centro del conflicto.

De Vicente (2013) establece que este tipo de teatro está basado en: “a) una idea del ser humano con derechos y naturalezas; b) un conjunto de valores; c) una idea de que es el ser humano el que hace historia y consecuentemente, su acción es libre, voluntaria y responsable” (p. 46). En el teatro político, además de esta visión, se tiene en cuenta que esas causas humanistas son la conclusión de una ciencia materialista que aún al sujeto sometido a determinados intereses materiales.

2.2.6. Teatro popular

La idea de lo popular está establecida por una concepción propia de las condiciones de vida. Esto se ve reflejado en una visión distorsionada del mundo, basada en una concepción compuesta de una amalgama de definiciones y conceptos, muchos de ellos dados por las clases altas, donde coexiste una manera distorsionada de entender el mundo. Este subapartado del teatro político surge desde el discurso crítico de pensamiento revolucionario. Como explica De Vicente (2013) en *La escena constituyente: teoría y práctica del teatro político*, en lo popular no existe una organización sistematizada de lo que se entiende por valores universales, sino que esos conceptos están contaminados por las clases altas y son una amalgama de ideas o conceptos fragmentados, desprovistos de un contexto que los avale. Es determinante el sentido que se ha establecido, a través de la historia, en contenidos arcaicos y una educación igualmente caduca. Existe una necesidad de salvaguardar la sociedad y sus valores, sin transgredirla. Es un teatro que igualmente apuntala y reforma la sociedad existente. Por tanto, al igual que en el teatro social, bordea los límites del teatro político, aunque forma parte de él (p. 50-51).

2.2.7. *Teatro del oprimido. Augusto Boal*

De Vicente (2013) afirma que “para Boal el teatro es una oportunidad, una experiencia de porvenir, un relato de anticipación que permite equivocarse en un lugar, la ficción, del que se puede salir, para actuar, después, correctamente en la realidad.” (p. 338). En efecto, esto puede comprobarse en la experiencia vital de Boal con un campesino brasileño, que se decidió a coger las armas para luchar contra su latifundista después de ver una de sus obras. En dicha obra se animaba furiosamente a la insurrección, con fusiles y toda la dinámica de la guerra. El campesino le pidió a Boal que utilizaran esas armas y fueran a luchar contra el explotador. Boal quedó perplejo ante la reacción del hombre e intentó explicar que aquello no era más que teatro y que los fusiles eran *attrezzo*. El humilde campesino le preguntó que de qué servía el teatro entonces, si finalmente la sangre de los campesinos sería la que se derramaría y no otra. Pero la reacción de Boal explica que la perspectiva desde la que enfoca su trabajo es la del sujeto que se observa desde diferentes perspectivas. A través de este trabajo de observación, el sujeto comprende lo que es y no es, e imagina lo que puede llegar a ser.

La realidad es más real cuantos más elementos reales la integran, pero no es verdadera, pues no deja de ser una ficción que nos abre el camino para reconstruir la realidad. La pregunta de por qué los obreros votan a la derecha ya se la planteaban Boal y Paolo Freire, y su explicación aparece citada por De Vicente (2013): “el oprimido introyecta la sombra de los opresores, sigue sus pautas” (p. 340). De esta manera, Boal trata de aportar al espectador los condicionantes para que puedan descubrirse en este proceso de observación, evitando de esta manera el cambio de mentalidad y de ideas desde una perspectiva más abstracta.

Brecht innovó en numerosos campos dentro de las artes escénicas, con una nueva concepción del espectador, que asumía un espíritu crítico y abandonaba los postulados aristotélicos donde dejaba su voluntad y discernimiento en manos del destino. Boal va un paso más allá y elimina al espectador y al actor, convirtiéndolos en un único grupo. Brecht emplaza al público a resolver un conflicto y no a solo a asistir a una representación. Define la escena como un laboratorio donde observar cómo cambiar la realidad. Mientras que el primero construyó a través de las piezas didácticas una forma de pensamiento, Boal creó instrumentos y artefactos en la escena para afrontar la vida.

2.2.8. *The Living Theatre*

En estrecha deuda con el *happening* se encuentra The Living Theatre, sin duda el grupo americano que mayor influencia ha ejercido en los colectivos teatrales contemporáneos del mundo entero. El mérito de esta empresa se debió a Julian Beck y Judith Malina. Beck era un pintor reconocido y amigo de artistas y escritores; por su parte Malina conocía las teorías impartidas por Piscator en Estados Unidos. Este grupo comienza a existir desde 1947 y sus objetivos son la realización de lo que ahora llamaríamos un teatro relacional. Para entender el desarrollo de este hito del teatro radical norteamericano hay que atender a 3 procesos:

En primer lugar, la etapa de (1951-1955): en oposición al Actor's Studio desarrollan un repertorio con textos de ilustres poetas, entre ellos García Lorca, Eliot, Stein, Goodman y otros. Porque consideran el trabajo de Lee Strasberg como introspectivo e individual, mientras que The Living Theatre sostiene que el teatro debe ser un encuentro entre el actor y el espectador. La propuesta no tendrá demasiado éxito.

En segundo lugar, entre los años de 1955 a 1959, comienza a atisbarse la idea de acortar distancias entre realidad y escena, aunque el teatro de poesía sigue muy presente se empiezan a incorporar a actores o actrices de entre el público. Aparecen los primeros éxitos como *Tonight we improvise Pirandello*, una crítica irónica a ellos mismos y *The Connection* (1959), donde unos toxicómanos esperan a su camello en escena mientras dialogan con el público. Tytell (1999) manifiesta que:

Los actores empezaban a comprender que el teatro que Julian y Judith estaban formando no era simplemente asunto de un papel en una determinada obra, sino una compañía de repertorio que estaba progresando y tenía una particular agenda social y política (p.124).

Por último, en la etapa comprendida entre 1959 a 1963, después del éxito de *The Connection* (1959), advierten desde la compañía que es el contacto entre el actor y espectador en lo que había que trabajar y profundizar. En 1958 se publica la versión en inglés de *El teatro y su doble* (1958), que será para ellos una auténtica revelación, formando así un complejo equilibrio entre Brecht y Artaud. En palabras de Beck, “El

espectro de Artaud pasó a ser nuestro mentor” (Marinis, 1974, p. 257). Encontramos aquí una contradicción, siguiendo a Oliva y Torres Monreal (2000):

Derrida rechaza como no artaudiano todo teatro no sagrado, todo teatro ideológico cuyo fin sea el transmitir un mensaje que se agote en el acto de la palabra, todo teatro que privilegie la palabra y no eche mano de los demás elementos escénicos. Todo teatro abstracto (p. 391).

En ese sentido, la mayoría de grupos de teatro radical norteamericano realizaban ciertas traiciones al teatro de Artaud. Por otra parte, según Beck, Artaud capta la función fundamental de la escena (solucionando, al mismo tiempo, el problema del espectador): destruir la violencia mediante su representación, o dicho de otro modo, exorcizar la violencia real mediante la violencia teatral.

El principal mérito del Living, mérito que sin duda va más allá de la mera dimensión teatral, consiste en que, en lugar de limitarse, como tantos grupos políticos del nuevo teatro, a predicar el cambio y exigir su advenimiento (...) se dedica también a practicarlo, evidentemente dentro de sus posibilidades, intentando erigirse en ejemplo concreto, en su condición de comunidad anárquica no violenta" (Marinis, 1974, p. 246-247).

Una de las piezas fundamentales en la trayectoria de este grupo es *The Brig* (1963), escrita por el militar Kenneth H. Brown (1963), en la que se describe con precisión una jornada en la prisión militar de Okinawa. En ella se asiste a toda una serie de vejaciones, humillaciones y a la despersonalización total del individuo. Los ensayos se llevan a cabo mediante el “Manual de los marines norteamericanos”, dividiendo al grupo en prisioneros y guardias. El carácter impreso en los ensayos y en las representaciones otorga libertad a prisioneros y guardias mientras que permite a los actores improvisar castigos a los prisioneros cuando estos cometen alguna falta. Esto hace que los actores estén continuamente en tensión y alerta.

Antígona de Sófocles (1967), en la versión de Brecht, es otra importante pieza, como *Paradise Now* (1968), en la cual se busca una acción revolucionaria no violenta. Representada en París en mayo del año de 1968, desembocó en la prohibición del

espectáculo por parte de la organización, debido a altercados en la entrada libre al evento que se representaba al aire libre.

2.2.9. Teatro verbatim

Se trata de la reproducción exacta de los textos, extraídos en entrevistas, entre quienes han sido víctimas o testigos del hecho histórico que se está abordando en escena, cuyo material se dirige conforme al corpus de la obra. Aunque, como apunta Mar Amado (2020, p. 44), para darles forma dramática los testimonios requieren la edición y elaboración de las que hablaba el mismísimo Peter Weiss. A esta manifestación artística podemos identificarla como técnica, dentro del teatro documental. Amado (2020) cita a Hammond y Steward:

El término *Verbatim* se refiere a los orígenes del texto hablado. Las palabras de gente real son grabadas y transcritas por un dramaturgo o dramaturga durante una entrevista o en el proceso de investigación. O son tomadas de grabaciones existentes tales como las transcripciones de una investigación oficial. Son editadas, arregladas y recontextualizadas para componer una representación dramática en la cual las actrices y actores interpretan al personaje real cuyas palabras están siendo usadas. En este sentido el Verbatim no es un género, es una técnica; es un medio más que un fin en sí mismo (p. 45).

2.2.10. Teatro de tribunales

Como parte del teatro *verbatim*, encontramos el teatro de tribunales, que usa registros oficiales, actas y demás documentos jurídicos para la elaboración de su dramaturgia. Peter Weiss utilizó este subgénero para su espectáculo *La indagación*. En España tenemos el ejemplo de *Ruz Barcenas* (Jordi Casanovas 2014), *El pan y la sal* (Raúl Quirós, 2015) o *Jauria* (Jordi Casanovas 2014).

2.2.11. Teatro de la experiencia

Rimini Protokoll es una compañía de teatro alemana que trabaja desde las experiencias y testimonios de personas ajenas a las artes escénicas. A estas personas las llaman “expertos” o “documentos vivos”. Mediante esta forma de teatro documental se intenta crear una nueva experiencia, una nueva forma de encuentro entre personas.

Milo Rau es un polifacético director de escena, que se caracteriza por trabajar sobre el terreno donde ha ocurrido el conflicto y el tema que va a tratar. Tiene varios requisitos en sus montajes, entre ellos, que en el elenco debe haber una o dos personas que no sean actores (“expertos” según Rimini Protokoll) y la obligación de representar cada temporada en una zona de guerra.

Roland Bru, es un director alemán que denomina su trabajo como “neo drama-documental”. En sus puestas en escena trabaja con gente que habita en los márgenes de la sociedad, con el fin de colisionar realidades en el teatro frente al público. (Amado, 2020, p. 51-52)

2.2.12. Teatro documental

El teatro documental es una manifestación que surge a partir del teatro político de Piscator, Brecht y Weiss, y que se desarrolla a partir de la segunda década del siglo XX con la aparición de diferentes y nuevas problemáticas, surgidas a partir de la globalización. Es importante destacar la obra de Hal Foster, *El retorno de lo real* (1996), donde se recogen las características de lo que empieza a cristalizarse como un nuevo teatro político y que ha llegado a nuestros días como una de las principales manifestaciones escénicas. El origen del teatro político está asociado directamente a la evolución del capitalismo y su intervención en los medios de comunicación de masas. Lehmann en su monografía *Teatro posdramático* (2013) manifiesta que:

La política del teatro es una política de la percepción. Su definición se basa en la idea de que el modo de percepción no se puede separar de la existencia del teatro en un mundo vital dominado por los medios de comunicación, que, a su vez, modelan masivamente toda percepción (p. 446).

El objetivo del teatro documento es el empoderamiento del ciudadano y el rescate de la memoria histórica, no desde una perspectiva realista o historicista, sino desprendiéndose de esa identificación para profundizar en el nivel ético y moral del conflicto.

Nos referiremos a Teatro Documental cuando exista una contaminación de la realidad en la escena o a la inversa, independientemente de las fórmulas utilizadas, y

teniendo en cuenta que el hecho de que un espectáculo sea documental no implica que tenga que ser realista (Martínez y Guardia, 2016, p. 4)

Habría que remontarse a las piezas didácticas de Brecht para tener una perspectiva del inicio del teatro documento. Estas obras cortas estaban diseñadas para enfatizar su uso en un entorno pedagógico, con el fin de transformar la sociedad. Más adelante, *La indagación* (1965) de Peter Weiss, que fue dirigida por Piscator, escrita y diseñada para visibilizar los crímenes nazis, trata de ser un revulsivo a la hora de sanear la sociedad de cara a los crímenes de guerra.

Es a partir de la década de los años 60, cuando se desarrollan y toman fuerza nuevas corrientes como el *happening* y la *performance*, que vienen a reforzar la idea de realidad-ficción, vida y arte. Estas manifestaciones buscan, en síntesis, el uso de la memoria y la politización de espacios y cuerpos en sus trabajos. Schechner (1973) pone de manifiesto los diferentes tipos de relaciones dentro del hecho escénico, clasificándolas de primarias (entre actores y público, o actores y público de manera aislada) y secundarias, donde vemos cuatro relaciones: “relación entre los elementos de la representación, entre los elementos de la representación y los actores, relación entre los elementos de la representación y el público y la relación entre la representación en su conjunto y el espacio donde se realiza la representación” (p. 23). Estos elementos secundarios, asegura Schechner, podrían tener un carácter primario en un futuro, en cuanto que dejen de considerarse meros elementos de la representación y revistan mayor importancia que los actores. Los elementos de la representación son los objetos, el vestuario, la iluminación, etc. Este salto se da en las piezas de teatro documento, donde el objeto cobra alto poder evocador, trascendiendo así la clasificación secundaria que anunciaba Schechner.

En Estados Unidos tendrá su punto álgido con dos grupos: The Living Theatre y The Wooster Group. Con las propuestas de estos colectivos se va superponiendo escena y realidad. Cabe destacar varios trabajos de The Living Theatre como *The connection* (1959), en el que un grupo de toxicómanos espera en escena la llegada de un camello que les traiga la droga y *The brig* (1963), en el que se toma como referencia el “manual de marine” para transmitir a los actores la realidad del sufrimiento de un campo de prisioneros. Estos procesos de trabajo se irán intensificando hasta llegar al espectáculo llamado *Paradise Now* (1968), en el que las fronteras entre espectador y actor quedan totalmente indistinguibles. En este trabajo se dan debates espontáneos, políticos y

sociales, entre los asistentes. De manera similar a las dramaturgias colectivas de Enrique Buenaventura, Santiago García y Miguel Rubio.

Cabe señalar dentro del este grupo el trabajo de The Wooster Group, con piezas como *Rumstick Road* (1977) o *Sakonnet Point* (1975), en las que se utiliza una cantidad importante de material documental, con la guerra de Vietnam como tema principal.

2.2.13. El teatro documental en España

Es a finales de los 90 y comienzos de este siglo cuando surgen propuestas que podemos enmarcar dentro del teatro documento. Roger Bernat comenzará a explorar esta manifestación en la primera década del siglo XXI. Es entonces cuando hay una eclosión de este subgénero, no tanto en público, como en la utilización de multitud de creadores para la creación de trabajos biográficos, comunitarios etc. Estas prácticas se traducen en talleres como los realizados por Marisa Llul, Cecilia Pérez Pradal, Camilo Vázquez y The Cross Border Project. Dentro del ámbito profesional, hay que citar a Eva Redondo y Lucia Miranda (Amado 2020, p. 64).

El Teatro del Barrio aparece como principal baluarte de esta manifestación, desde principios del siglo XXI, pero sobre todo a partir de la segunda década de este siglo. En el contexto de la segunda guerra de Iraq y el gobierno de José María Aznar, aparecen trabajos como *Alejandro y Ana* (2003), con la dirección de Andrés Lima y la dramaturgia de Juan Cavestany y Juan Mayorga. Aunque su éxito y repercusión social fue con el texto *Ruz-Bárcenas* (2015), bajo la dirección de Alberto San Juan y la dramaturgia de Jordi Casanovas. El texto consiste en la declaración de Luis Bárcenas y el Juez Ruz en la Audiencia Nacional el 15 de julio de 2013, en virtud de una cuenta en “B” del Partido Popular. Fue llevado también al cine, de la mano del director David Ilundain (2015). Otra obra trascendental es *Las Guerras Correctas* (2014), con dirección y dramaturgia de Gabi Ochoa, que narra la entrevista que levantó ampollas entre Iñaki Gabilondo y Felipe González sobre los GAL y el señor X. Cabe destacar asimismo *El Rey* (2015), producida por Teatro del Barrio y dirigida y escrita por Alberto San Juan. *Jauría* (2019), dirigida por Miguel del Arco y escrita por Jordi Cassanovas, consiste en una transcripción del juicio realizado a “La Manada” por los hechos ocurridos el 7 de julio de 2016 en las fiestas de San Fermín, donde un grupo de hombres violan en grupo a una chica, provocando el estupor y la indignación de gran parte de la sociedad.

Amado (2021, p. 69-77), nos proporciona un análisis y una cronología de algunas de las piezas de teatro documento en España en el siglo XXI, que a continuación se transcriben:

Año 2000

Nacidos culpables, de Carles Alfaro. Analiza el sentimiento de culpa en descendientes directos de oficiales de las SS nazis.

2006

Harragas (los que queman). Dramaturgia Marina Bollaín. Testimonio de cuatro emigrantes marroquíes. Este teatro es un ejemplo de “documentos vivos” en escena prescindiendo de actores profesionales.

2008

Caídos del cielo. Dirección y dramaturgia de Paloma Pedrero. Otro ejemplo de pieza construida con documentos vivos, en este caso personas en riesgo de exclusión social.

2010

Proyecto 43:2. Dirección y dramaturgia María San Miguel y Julio Provencio. teatro documento que trata la violencia en el País Vasco. Primera parte del proyecto *Rescaldos de Paz y Violencia*.

Refugiados. Proyecto Youkali. Dirección y dramaturgia Miguel del Arco. Ficción que alterna con teatro documental y documentos vivos para hablarnos sobre los refugiados. Obra encargada por la Comisión Española de Ayuda al Refugiado.

Zero Responsables: Josep Luis Sirera y diversos autores. Entre la ficción y el teatro documento se aborda el tema del accidente de metro ocurrido en el año 2006, en Valencia.

2011

Pendiente de voto: Roger Bernat. Este texto, analizado por Enrile (2016), anima al espectador a tomar parte de las decisiones dentro de un sistema democrático.

Conectados: dirección y dramaturgia Cecilia Pérez Pradal. Esta obra trabaja desde el testimonio, como documentos vivos de cuatro inmigrantes. Durante la representación tienen llamadas a sus lugares de origen mediante *Skype*.

2013

Migranland: dirección y dramaturgia de Alex Rigola. En esta obra, el público se mueve por diferentes partes del pueblo de Salt (Gerona) atendiendo a las indicaciones de los protagonistas. El tema de la pieza es la inmigración.

Exhumación, materia cruda. Dirección y dramaturgia Mercedes Herrero. Cuatro mujeres hablan sobre la desaparición de sus padres durante la Guerra Civil.

2014

Transrealidades: dirección y dramaturgia de Camilo Vásquez. Teatro con documentos vivos. Cuatro mujeres nacidas en cuerpos de hombre narran sus experiencias en Madrid.

2015

El pan y la sal: dirección y dramaturgia de Raúl Quirós. Teatro *verbatim* con documentos vivos que tratan testimonios de personas que perdieron seres queridos en la Guerra Civil y declaran en el juicio al juez Baltasar Garzón, demandado por tratar de investigar estos crímenes.

Nadia: dramaturgia y dirección del grupo La Conquesta del Pod Sud y Nadia Ghulam. La refugiada Nadia Ghulam cuenta su viaje hasta España, desde Afganistán.

La mirada del otro: María San Miguel y Chani Martín. Segunda parte de *Proyecto 43-2*, centrado en la violencia en el País vasco.

2016

Historias de Usera: dirección y dramaturgia Fernando Sánchez-Cabezudo y otros autores. Documento vivo en relación al barrio de Usera (Madrid).

Mos Maiorum, la costumbre de los antepasados: dirección y dramaturgia colectiva. Teatro *verbatim* sobre los conflictos en la frontera con Marruecos.

Claudia: Escrita y dirigida por La Conquesta del Pod Sud y Claudia Fernández. Segunda obra de la trilogía mujer-historia-identidad (*proyecto 43-2*). Claudia Fernández descubre a los 21 años que fue un bebé robado en la dictadura argentina.

Viaje al fin de la noche: dirigida y escrito por María San Miguel. Tercera parte de *Rescaldos de paz y violencia. Proyecto 4-42*. Pieza centrada en la violencia del País Vasco.

Ruz-Bárcenas: dirigida por Alberto San Juan, dramaturgia Jordi Casanovas. Teatro *verbatim* basado en el testimonio de Luis Bárcenas sobre la corrupción del Partido Popular.

No solo duelen los golpes: dirigida y escrita por Pamela Palenciano. Teatro documento sobre la violencia de género.

Fiesta, fiesta, fiesta: de Lucia Miranda y The Cross Border Project. Teatro *verbatim* sobre la identidad y diversidad.

El color de la llum: escrita y dirigida por Ferran Joanmiquel. Teatro *verbatim* sobre el trabajo de cinco fotoperiodistas que narran sus propias fotos desde la voz de los actores.

No m'oblidau mai: dramaturgia de Llatzer García. Testimonios reales sobre el suicidio en adolescentes.

Mili kk: dramaturgia de Marc Angelet. Teatro *verbatim* acerca de la objeción de conciencia que puso en jaque al ejército español a finales del siglo XX.

Cáscaras vacías: escrita y dirigida por Laila Ripoll y Magda Labarga. Teatro documental y ficción sobre el programa nazi *aktion T4* que buscaba el exterminio de personas con alguna discapacidad.

Raphaëlle: La Conquesta del Pod Sud y Raphaëlle Pérez. Experiencia con documentos vivos sobre el cambio de género y la mujer trans.

2019

Port Arthur: dramaturgia de Jordi Casanovas. Teatro *verbatim* sobre el interrogatorio filtrado a *wikileaks* del presunto asesino Martin Bryant.

Celebraré mi muerte: escrita y dirigida por Alberto San Juan, Víctor Morilla. Teatro documento que narra el testimonio de Marcos Ariel Hourmann como médico, sobre su culpabilidad o no en la práctica de la eutanasia.

Shock, el cóndor y el puma: escrita por Albert Boronat, Andrés Lima, Juan Mayorga y Juan Cavestany. Dirigida por Andrés Lima y analizada en esta tesis. Es una obra de teatro documental basada en la *doctrina del shock* de Naomi Klein.

2021

Shock 2, la tormenta y la guerra: escrita por Albert Boronat, Juan Cavestany, Andrés Lima y Juan Mayorga, (basado en hechos reales y textos de Olga Rodríguez y Alba Sotorra). Dirigida por Andrés Lima. Continuación de *Shock 1, el cóndor y el puma*, desarrolla los efectos del capitalismo salvaje y la guerra de Irak a manos de la codicia de empresas privadas occidentales.



Tabla 2. Esquema evolución del teatro occidental

2.3. Teatro documento en América latina

2.3.1. Orígenes. Precursores del teatro documento iberoamericano

El teatro documento llega a Latinoamérica a través de las mismas fuentes políticas y artísticas que lo hizo en Europa. La coyuntura social y política en Sudamérica de la década de los 60 comienza a desarrollar grupos con una fuerte carga antropológica y popular, como el teatro experimental de Cali, con Eduardo Buenaventura como director; Yuyachkani³, con Miguel Rubio; el Teatro de la Candelaria de Santiago García o el teatro campesino de Luis Miguel Valdez. Estas dramaturgias colocan en el centro una realidad verificable que ofrece posibilidades de cambio, a través del despertar de la conciencia social y de clase. De Vicente (2013, p.152) señala: “se trata de la capacidad de hacer emerger la totalidad de las dimensiones y niveles de la historia y de la sociedad en el escenario”. Este proceso comienza a partir de la elaboración, desde la documentación y análisis del contexto, con la creación de la dramaturgia a través de la evocación con objetos, canciones, cartas, fotografías, archivos escritos, audiovisuales, fotografías, material sonoro o elementos reales para la puesta en escena. Los testimonios son una pieza fundamental en la creación de la dramaturgia por su relevancia, puesto que llegan donde los documentos no consiguen alcanzar, y les confieren un tratamiento especial, diferenciando conflictos generales de luchas políticas a menor escala con una perspectiva diferente al teatro documental sugerido por Peter Weiss, aportando otra dimensión al hecho escénico.

El nuevo teatro documento desarrollado en los países del Cono Sur de América, viene respaldado por una sólida movilización social a lo largo de la década de los 60 hasta nuestros días. La década de los 70, también conocida como los “años de plomo”, significó un retroceso en libertades y derechos humanos con el auge de las dictaduras. Estos procesos militares tendrían su respuesta en el teatro documental años más tarde, con esta manifestación escénica como denuncia, defensa o esclarecimiento de causas sociales y políticas.

Álvarez (2007, p. 190), reflexionando sobre cómo rescatar lo olvidado, expone:

³ Ha visitado el FIT en 1986 con *Los músicos ambulantes*, 1992 con *Baladas del bien estar*, 1997 con *No me toquen ese valse*, 2000 con *Antígona*, 2008 con *Rosa cuchillo y KayPunku*, 2009 con *Santiago*.

Es un hecho obvio que nos olvidamos del pasado tanto individualmente como colectivamente. Más aún, la mayor parte de los hechos del pasado los tenemos olvidados, muchos de ellos de forma definitiva, hasta el punto de que solo se pueden recuperar mediante una labor de comprobación fáctica y objetiva: mediante el estudio de documentos, por ejemplo.

Más tarde, observamos la presencia del teatro documento, adaptado a sus contextos político-sociales, en compañías como la colombiana Mapa teatro⁴, con el trabajo previo de Hugo Roble; la mexicana Lagartijas tiradas al sol; y más recientemente en Vaca 35 teatro⁵ y Teatro línea de sombra⁶ que con su propuesta *Amarillo*, ha seguido y actualizado el legado de Piscator, Brecht o Weiss.

2.3.2. *Yuyachkani*

En la década de los setenta el grupo peruano Yuyachkani, bajo la dirección de Miguel Rubio, adoptó de manera más directa el teatro documento europeo que venía de la mano de Piscator y Peter Weiss, concretando algunas de sus piezas y poniendo la realidad político-social del momento como objeto de crítica y estudio. José Antonio Sánchez relata que en el espectáculo *Puño de cobre* (1971), de la compañía Yuyachkani, se realizó un proceso de investigación y creación sobre la huelga indefinida de los mineros contra la compañía Cerro Pasco Corporation en Cerro Pasco (Perú), cuyos efectos se contabilizaron con veinticinco muertos y más de doscientos detenidos.

Miguel Rubio contactó con las familias de los presos recogiendo testimonios para tener un testimonio fiel de lo ocurrido, pero al terminar la obra uno de los obreros gritó: “Compañeros, muy bonita su obra, lástima que olvidaron sus disfraces” (Sánchez, 2007, p. 232). Rubio entendió que no había representación posible sin su vestimenta original, cantos, danzas e historias que los acompañaban en una narrativa antropológica y cultural. Esto quizás es un argumento en defensa del teatro popular y místico, en detrimento de las tesis de Weiss sobre el teatro documento, que se apartaba de estos elementos culturales. Rubio obvió detalles fundamentales que identificaban la pieza con sus protagonistas. Es destacable el proceso evolutivo de esta compañía señera dentro del

⁴ Mapa teatro ha visitado el FIT en dos ocasiones, la primera en el año 2001 con la obra *Ricardo III* y la última en el año 2021 con *La despedida*.

⁵ Ha visitado el FIT en el año 2015 con la pieza *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido* y en el año 2021 con *Lo único que necesita una gran actriz, es una gran obra y las ganas de triunfar*.

⁶ Ha visitado el FIT en el año 2009 con *La mujer de antes* y en el año 2011 con la pieza *Amarillo*.

teatro documental latinoamericano. En este proceso converge, por una parte, el teatro político europeo y por la otra, la introducción de elementos antropológicos fusionados en un teatro físico propio del Odin Teatret. Otro ejemplo que reúne las características de este desarrollo e influencias son las audiencias de *La comisión de la verdad* de 1980 a 2000, que tuvieron lugar en la ciudad de Ayacucho (Perú). En ellas se juzgó la desaparición y los crímenes contra la población andina, a raíz de los enfrentamientos entre Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas. Yuyachkani trató de acompañar y dar visibilidad a las víctimas mediante instalaciones, o la representación de parte de sus obras en lugares no convencionales, con una fuerte raíz popular y antropológica. Estos encuentros estaban destinados a los olvidados y a las víctimas del conflicto.

Según Sánchez (2007, p.188), Weiss también trató de: “honrar la memoria de quienes murieron, de invocar su presencia, trascendiendo así el frío relato histórico u objetivo de los hechos” pero además “trata de restituir la realidad de la crueldad y el dolor vividos en el campo de concentración”. Yuyachkani asimila esto como suyo, pero desde una perspectiva de un teatro más cercano a su cultura popular, y esto es precisamente lo que se observa en estas audiencias de la verdad.

2.3.3. Teatro experimental de Cali y La Candelaria

Miguel Rubio y su compañía tuvieron un diálogo fluido, con grupos como el teatro experimental de Cali y el grupo colombiano de La Candelaria de Bogotá. Junto a ellos se combinó la teatralidad de Brecht y la influencia del Odin Teatret de Eugenio Barba, que no llegó a ser decisivo de manera específica, a pesar del gran peso que tenía en América Latina el Teatro Experimental de Cali y de coincidir en multitud de planteamientos. Sus formas de afrontar la realidad tenían una perspectiva más europea, por lo que ambas compañías se distanciaron. Grupos como Yuyachkani crecieron en paralelo con el teatro radical americano, como señala Sánchez citando a Santiago García (2007, p. 234): “La principal diferencia entre el teatro radical norteamericano y el latino era el interés por la dramaturgia como ejemplo de una ‘visión colectivista del mundo’⁷.”

Cabe destacar el proceso de creación escénica de Buenaventura que constaba de tres fases: la primera, la documental y analítica; la segunda, la testimonial y evocativa; y la tercera, la introspectiva e imaginaria” (Sánchez 2007 p, 238). La Candelaria, surgida en 1966 en Bogotá, trabajó al margen de las instituciones públicas para hacer fehaciente

⁷ Santiago García, *Teoría y práctica del teatro*, CEIS Bogotá, 1983, p 44 y 153.

su compromiso con el campesinado y los desheredados. Esta manera de enfocar su estructura como Compañía los llevó a ser precursores, junto con el Teatro Experimental de Cali, de las dramaturgias colectivas. Miguel Rubio realizó como fruto de este acercamiento con el Teatro experimental de Cali y La Candelaria, ya en la década de los 90, sin dejar de lado los temas político-sociales de su área geográfica, una migración hacia lo mítico y alegórico más propio y cercano a su cultura, tal y como se puede observar en trabajos como *Baladas del bienestar* o *Antígona*.

2.3.4. Dramaturgias colectivas

Es relevante observar que grupos como el Teatro Experimental de Cali, la Candelaria o Yuyachkani, tenían en común el uso de la creación colectiva, donde la autoría no descansaba solo en los miembros de la compañía, sino que hacía partícipe a todos los que colaboraban en la investigación y en el proceso de creación. En síntesis, existe un denodado intento por aunar la tecnología teatral de occidente con un ideal del pueblo que sirva para despertar la concienciación de lo colectivo, en defensa de los derechos humanos. Asimismo, se perseguía que las clases sociales más denostadas fueran conscientes de su poder y lucharan por su libertad y derechos. Las dramaturgias colectivas aparecen, entre otras causas, con el fin de formar al público desde un teatro de compromiso. En ellas se diluía el protagonismo y la cuota de participación entre los miembros de la compañía y los colaboradores del área geográfica donde el grupo intervenía. Todo esto comienza a cambiar a partir de la década de los 70. El juego teatral sin aspiraciones revolucionarias y políticas, o la degeneración del espectador-actor en un consumidor de la escena sin más, comienzan a aparecer cuando se disipan el objetivo político y la reflexión para quedarse únicamente con la parte lúdica. Este era el precio a pagar por la eliminación de la concienciación política directa o adoctrinamiento más propio de Piscator, para proyectarse en un uso de la exploración del individuo a través del teatro y los juegos escénicos. Sánchez (2007) comenta al respecto:

En el ámbito de las artes escénicas, lo lúdico se identificó con el uso de la improvisación en el teatro y con la sustitución de partitura de acción por la regla de juego en numerosas realizaciones de la danza postmoderna. Desde el punto de vista individual, el juego permitía la creación de un espacio autónomo, donde se acentuaba la experiencia de la libertad; desde el punto de vista social, el juego propiciaba una interrelación no determinada por la convención y la necesidad; por ello, en ambos casos, tenía una función

creadora. En cuanto al ejercicio colectivo, el juego permitía la creación colectiva, la superación del individuo y la creación de nuevos espacios sociales. En aquellos años, la estrategia liberadora asociada a lo lúdico, aún desarrollándose en un espacio autónomo, podía presentar algunas coincidencias con las prácticas participativas de orientación revolucionaria, que propugnaban una disolución del arte en la praxis política y por tanto una tensión decidida hacia la heteronomía. El fracaso de las revoluciones estudiantiles en Occidente, el aplastamiento de las rebeliones antisoviéticas en el Este y el auge de las dictaduras en América Latina eliminaron la eficacia social de las mismas y obligaron al planteamiento de nuevas estrategias” (p. 249).

Estos juegos participativos se transformaron a medida que se fue alejando la idea de revolución, apareciendo en su lugar prácticas de resistencia, que llaman a trabajar la realidad en escena, generando un simbolismo que servía para la transformación de esa realidad. Con la entrada del ultraliberalismo (aunque el fin siga siendo la lucha contra lo hegemónico) se contempla un desplazamiento de las autorías y las consignas productivas hacia elementos más individuales, dejando de lado las dramaturgias antes descritas. Por ejemplo, si la tesis de una obra es la migración y se le confiere al tema la importancia capital que tiene, se busca un fin propagandístico del mensaje, su éxito en taquilla va a provocar una reflexión y dar visibilidad al problema. A pesar de ello, el mérito creativo pesará más que el objeto de la creación, porque la valoración del trabajo recaerá en unas siglas o un nombre, es decir, en un elemento individual o en un grupo, manteniendo al margen el objeto de estudio o las víctimas de la estructura de poder que oculta el conflicto de la pieza. Por tanto, se trataría de algo diametralmente opuesto a la metodología colectiva antes planteada.

Sánchez (2007, p. 254) analiza el valor simbólico del espectáculo:

El valor simbólico de la propuesta y el grado en que esta responde a la realidad compleja de sus actores, es decir, en qué medida el espectáculo o la acción ha sido resultado de un diálogo efectivo con los participantes en su realización.

La evolución estética, cultural y política de manos del ultraliberalismo coloca al individuo como centro de la creación, desplazando a los verdaderos protagonistas de la pieza. De esta manera, se produce una desvirtualización del foco de estudio que pasa a ser anecdótico y queda enmarcado por una estética determinada, que es la que le otorga el valor frente a la crítica. Por todo esto, la obra queda sujeta a una demanda puramente

subjetiva donde se la cataloga como un producto y donde su valor reivindicativo queda en segundo plano.

2.3.5. *Augusto Boal*

Su teatro del oprimido se vislumbra de la misma manera, aunque desde una perspectiva en la que, si bien no hay una dramaturgia colectiva, sí que se encuentra la potenciación del espectador como actor por medio de juegos y un entrenamiento centrado en el cuerpo. Esta poética del Oprimido, que Boal explica en el libro *Teatro del Oprimido* de 1980, se describe así: “Para que se entienda esta Poética del Oprimido es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, espectador, ser pasivo, en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática” (p. 17).

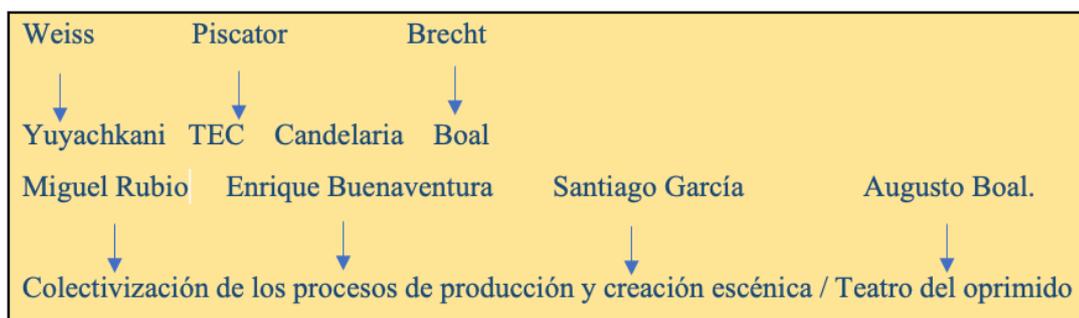


Tabla 3. *Influencia directores Latinoamericanos*

Como se ha citado anteriormente, en la página 38 de este capítulo, existe una orientación hacia lo lúdico, en relación con el contexto internacional, que Boal experimentó como parte de su proceso. Uno de los objetivos de esta deriva de Boal era la búsqueda del despertar del espectador para convertirlo en participante, abandonando así su papel burgués en el teatro y buscando como fin último la conciencia revolucionaria. Esto se consigue a través de una forma lúdica y terapéutica, eliminando esa búsqueda de la concienciación política directa o adoctrinamiento más propio de Piscator, para proyectarse en un uso de la activación del individuo a través del teatro y los juegos escénicos.

2.4. Teatro documento contemporáneo latinoamericano

Los seis trabajos que se analizan en esta tesis compondrían parte de ese mapa de teatro documento contemporáneo latinoamericano, incluyendo a las creadoras citadas a continuación.

2.4.1. *Vivi Tellas*

La revolución del teatro documento se dio gracias a la dramaturga argentina Vivi Tellas, quien extirpa de una manera casi aséptica el componente netamente político para colocar en el centro de la dramaturgia a la persona anónima. Tellas configura un estudio sobre qué es realidad y qué es ficción, y cómo la manipulación puede mezclar estos campos para construir una estética filosófica del llamado “biodrama”, que recoge actividades de la vida diaria de personas en un contexto real. Tellas extrae del testimonio la teatralidad, construyendo sobre esta base una dramaturgia con ciertas dosis de humor y una estética muy contemporánea. La materia de construcción de la obra está presente en la vida de sus “intérpretes”⁸ antes de la representación, mediante testimonios que recoge a través de entrevistas, ensayos y juegos escénicos, para acabar en la obra final. Existe una necesidad de modernizar lo que está ocurriendo en el contexto social. Más allá de la revisión del concepto de realismo y de dar por finalizado el momento del simulacro, Tellas introduce el testimonio como núcleo indivisible de trabajo para conectar la realidad, incorporando en el escenario hombres y mujeres de diversas profesiones comunes, provocando de esta manera en el espectador un proceso de identificación con el personaje. Esta identificación existía ya en el teatro de Piscator, Weiss, o en la compañía de Miguel Rubio. Como se verá más adelante, se producirá igualmente en las obras seleccionadas para este estudio. Igual que en el teatro de Weiss y en todos los espectáculos que se analizan, se parte de testimonios que se agrupan en unidades o secuencias concretas que conectan con lo general. A través de estas situaciones se produce una identificación con lo universal y la situación política, que se puede ver reflejada en el paralelismo entre los testimonios y las personas que aparecen, o en las consecuencias de la crisis económica sufrida en Argentina a principios del siglo XXI. Partiendo de lo cotidiano y a través de personas anónimas, Tellas consigue que

⁸ Es la manera que tiene Tellas de llamar a los y las que intervienen en sus obras. No son actores o actrices. Los llama intérpretes.

éstas sean las protagonistas, mediante una investigación y un estudio que dan vida al teatro documental.

2.4.2. *Lola Arias*

Dramaturga y creadora argentina, también construye sus espectáculos a partir de testimonios e investigaciones. Aunque cabe advertir un matiz. En *Mi vida después*, obra en la que habla con los hijos e hijas de los desaparecidos de la dictadura argentina, considera los testimonios de los participantes documentos, por ser el catalizador de la dramaturgia; por tanto, la fuente del hecho escénico. Este trabajo con documentos vivos pone el acento en la recuperación de la memoria histórica y la diferencia generacional entre hijos e hijas, padres y madres. Es una creación escénica que enfatiza la memoria y la necesidad de tener una vida después. El programa de mano del espectáculo dice así:

Seis actores nacidos en la década del 70 y principios del 80 reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo?... Mi vida después transita en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, el remake como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada” (Brownell, 2009).

Arias se distancia del documento histórico, situando en el centro la recreación de historias que los padres habían contado a sus hijos e hijas. De esta manera, lleva a escena lo sucedido desde otra perspectiva generacional y espacial. Los seis actores y actrices que componen el elenco de la pieza realizan diversos roles que van desde la recreación de ellos mismos, a la de personajes integrados para la escena de algún compañero. El material usado va desde ropa heredada de los padres, cartas, cintas grabadas con sus voces, fotos, hasta una tortuga heredada y todavía viva.

Las zonas de tensión que trabajan, tanto Tellas como Arias, son las que aparecen cuando los personajes se relacionan personalmente con objetos, fotos y demás vínculos con el pasado y la historia que cuentan sobre ello. Algo similar ocurre con la pieza *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido* de Vaca35, analizada en este trabajo. En Arias aparece el pasado, el presente y el futuro como elementos que

conforman estas zonas de tensión. Esta frontera entre el documento y lo ficticio es la que se traza en el biodrama, que a diferencia del teatro de Weiss o Piscator, no utiliza la política y el documento únicamente como centro de su hecho escénico, sino que lo reemplaza como punto de partida donde se dan cita la realidad y lo ficcional. Es importante destacar el grado de emotividad que los actores demuestran tener con los objetos, ya que a través de este vínculo se pone de manifiesto que lo importante para Arias no es contar la historia tal y como fue, sino darle una vuelta de tuerca y tratar de transmitir lo que la ausencia, el documento y la memoria han provocado en las víctimas de los sucesos; en este caso, en los hijos e hijas de los desaparecidos.

Esta escenificación la realiza principalmente a través de la fotografía y la manipulación en directo de dichas fotos. Se utilizan generalmente fotos familiares, las cuales crean lazos personales con los espectadores que relativizan lo privado para encontrar de manera inconsciente su paralelismo con lo público. De esta manera, queda patente cómo lo público y lo privado se manifiestan en torno a un discurso emotivo, que tiene como referentes documentos reales y la historia subjetiva de quienes la han vivido. La autora busca la teatralidad en el relato de sus actores y los utiliza como sostén de la dramaturgia. Esta frontera entre lo real y la ficción aparece en todas las obras que se analizan en este trabajo, con la diferencia de que, en los trabajos que integran esta tesis, los elencos están formados por actores y actrices profesionales, salvo en la obra *Paisajes para no colorear*, de la compañía chilena *La Re-sentida*. En este caso, la dirección se sirve de un *casting* para confeccionar el elenco. No ocurre lo mismo después de las numerosas representaciones y giras que la compañía ha realizado con la obra, ya que les ha proporcionado una experiencia y un saber estar en escena de mayor profesionalidad.

Arias y Tellas proponen un teatro documental más cercano al trabajo de Teatro Línea de sombra y Vaca 35, que al dogmatismo de *La Re-sentida*. Esto nos pone de relieve la diversidad existente dentro del teatro documento y su capacidad para desarrollarse en un entorno contemporáneo.

3. El Festival Internacional Iberoamericano de Cádiz (FIT)

3.1. Panorámica del FIT de Cádiz⁹

3.1.1. Antecedentes

El Festival Internacional de Teatro Iberoamericano de Cádiz comienza a gestarse durante la década de los años 80, con su raíz más profunda en los festivales que tuvieron lugar en América Latina a finales de los años 70 y comienzos de los 80. Fue en el I Encuentro de investigadores de la historia del teatro, celebrado en la IV edición del festival de Caracas, donde se propone crear un organismo determinante en el devenir del proceso de nacimiento del FIT. El responsable fue el crítico José Monleón y el organismo que impulsó tal acuerdo fue el Centro Español para las Relaciones con el Teatro de América Latina. Esta entidad tiene como homóloga al todavía activo Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Estos organismos fueron claves para impulsar el proyecto del FIT, junto con las diputaciones de algunas ciudades que presentaron varios grupos latinoamericanos durante el período de 1980 a 1982.

Más adelante, en 1985, se organizó la muestra de Teatro Iberoamericano de Cádiz, que tuvo lugar en los años 1984 y 1985, con el nombre de “Teatro Iberoamericano en Cádiz: Un acercamiento cultural” de la mano del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CERTAL). Esta muestra situó a Cádiz dentro de la antesala de lo que iba a ser el nacimiento del FIT. En una charla entre el que era por entonces responsable del área de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, Enrique Álamo, y Pepe Bable, coordinador de la sala Tía Norica, se planteó la posibilidad de la puesta en marcha de un festival como elemento dinamizador cultural de la ciudad. Es entonces cuando ambos plantean la necesidad de un perfil con unas características especiales para la tarea de dirigir el FIT. Juan Margallo, experto en teatro latinoamericano, fue la persona indicada gracias a su dilatada experiencia en teatro latino y su participación en festivales como el de Manizales.

Él mismo aseguró que el Festival de Manizales le había servido como modelo e inspiración. Margallo había visitado el festival colombiano junto al grupo Tábano. Este grupo llevó a escena la mítica obra de teatro político *Castañuela 70* (1970), que sufrió la censura franquista, con la prohibición de la representación de dicha obra poco tiempo después del estreno. Por tanto, no sabemos cuánto hubo de influencia en Tábano de la experiencia de Manizales y viceversa. En este viaje tuvieron la oportunidad de comprobar

⁹ Una primera versión de este trabajo se publicó en la revista *Anagnórisis* 2021, número 24, p. 298.

el funcionamiento del festival y su efervescencia, tanto política como artística, que posteriormente trasladarían al todavía inexistente Festival de Cádiz. Fruto de estos encuentros se configuró el aspecto formal del festival y su vertiente programática e ideológica, siendo Margallo director del FIT durante sus diez primeros años de vida.

Es importante señalar el contexto internacional que existía en el momento en el que se realizó ese viaje, ya que le otorga una especial relevancia al marco de los procesos históricos que se estaban produciendo durante ese período. Como principal foco se encontraba la fricción entre Estados Unidos y la Unión Soviética. La Guerra Fría era fruto de esta confrontación y trajo consigo la aparición de numerosas dictaduras en el Cono Sur americano, derivadas de la influencia de Estados Unidos que temía la proliferación de regímenes comunistas dentro de su ámbito de influencia. Las dictaduras de Chile y Argentina marcaron la posterior proliferación de festivales, que presentaban una demanda común: de libertad, la denuncia de los crímenes y asesinatos ocurridos; y por supuesto, la expresión de la cultura de los pueblos libres de América Latina, muchos de ellos silenciados por una minoría oligarca y opresiva debido a sus inclinaciones políticas y sus arraigos indígenas.

No menos importante fue el retorno a la democracia que se produjo en la década de los años 80, ya que fue a partir de ese momento cuando se comenzó a construir el nuevo panorama cultural latinoamericano, que se solapó con el proceso democrático español. Debido a que España comenzó su andadura democrática a partir del año 1978, se dejaron atrás treinta y nueve años de dictadura donde la celebración de festivales y fiestas estaba profundamente condicionada por la censura. En relación a esto, Bonet cita a Villarroya (2011, p. 128):

Se anuló buena parte del carácter institucional de las culturas regionales y se desalentó el uso social de las lenguas peninsulares distintas al español. La cultura de la evasión, amparada en el fútbol, los toros, el cine, la radio, la ficción popular y las revistas de chismorreos, proporcionaba al gobierno los instrumentos necesarios para la cohesión social y el mantenimiento de la ignorancia política.

El desarrollo de estas nuevas políticas culturales en América Latina hizo que profesionales de la escena, como Juan Margallo, y críticos como José Monleón y Moisés Pérez Coterillo, comprendieran que estos festivales abrirían la puerta a una nueva forma de intercambio cultural lleno de múltiples posibilidades. Este hecho se tradujo en un

acercamiento escénico hispano-latinoamericano, que se materializó en la creación del Centro Español para las Relaciones con el Teatro de América Latina, mencionado anteriormente, y en las publicaciones sobre teatro latinoamericano que la revista *Primer Acto* comenzó a editar en su número veintidós, a partir de junio de 1962.

Estos precedentes ayudaron a crear una toma de conciencia sobre la importancia del teatro latinoamericano como pieza fundamental en las relaciones e intercambios culturales entre Europa y Sudamérica, situando a España como su puerta de entrada.

3.1.2. Estructura del Festival

Margallo, director del FIT en la primera etapa (1986-1992), aplicó un modelo ya realizado en el Festival de Nancy a la hora de seleccionar los espectáculos que formarían parte de cada edición. Consistía en obtener, por medio de observaciones indirectas, a través de vídeos o *dossiers*, un conocimiento previo de los espectáculos que iban a formar parte de la selección. Por otro lado, su vasta experiencia en escenarios latinoamericanos le aportaba bastante autonomía en este sentido. La línea de dirección del Festival de Margallo, con una visión más política, contrastaba con la llevada a cabo por Sanchis Sinisterra, director del Festival en 1993, que estaba centrada en un teatro antropológico. Su ambición fue recorrer durante tres temporadas los orígenes de América en tres monográficos, que englobarían a la América india, la América negra y la América mestiza, pero este recorrido en tres etapas no llegó a finalizarse.

Este proyecto, de manera muy acertada, focalizaba el objetivo en las raíces latinoamericanas, haciendo hincapié en producciones que mostraban otras facetas del hecho escénico latinoamericano y que no tenían una gran proyección en los grandes escenarios. El problema surgió sobre todo en el apartado de la América india, ya que según Villegas (1997, p. 36): “Los organismos latinoamericanos que debían haber apoyado esta presencia no lo hicieron, porque existe un fuerte desprecio por lo indio no sólo en España, sino en estos organismos que se manejan con un doble discurso” Esta situación pone de relieve las discrepancias existentes en aquel momento entre el Teatro de Corporación y el Consejo Nacional en el Festival de Manizales. Ante estas diferencias que, aunque sucedieron hacía veinte años, seguían estando vigentes de manera no oficial, Sinisterra tuvo que optar por un teatro de compañías más alejado de la tradición antropológica conservadora de las raíces africanas e indias, representación de una escena influenciada por la tradición europea. Asimismo, el hecho de que un festival con sede en España viera alterado el equilibrio de su programación durante tres años, porque las

producciones españolas no tenían un lugar preponderante, constituía un serio problema que ponía en peligro incluso la continuidad del propio festival.

Durante la dirección de Pepe Bablé, de 1994 a 2019, existió una amplia y activa difusión, creación y puesta en práctica de un tipo de festival monográfico en el que cada año diferentes países tomaban el relevo, ofreciendo en el FIT sus propuestas dentro del contexto que demandaba el Festival. Así pues, en 1994 España participó con dieciséis compañías; en 1996, hubo cinco compañías de Colombia; en 1997, actuaron cinco compañías de México y en 1998, mostraron sus producciones cinco compañías de Cuba. Esto sirve de ejemplo de cómo el FIT acogió programaciones monográficas en lengua española, sin olvidar las veintisiete compañías con treinta y cinco representaciones del teatro brasileño, otorgando el lugar que le corresponde al idioma portugués como teatro iberoamericano.

En el año 1997 nace el I Encuentro de Mujeres Iberoamericanas de las Artes Escénicas dentro del ámbito de las actividades complementarias. Este proyecto ha continuado desarrollándose desde entonces y ha enriquecido notablemente la investigación de la teoría y la práctica teatral de un teatro escrito y producido por mujeres. Ha sido objeto de análisis por parte de investigadores de América Latina, Europa y Estados Unidos, que miran al FIT en cada edición como una mina inagotable para la investigación.

3.1.3. Festival convivencial

Una característica principal del FIT que lo diferenciaría manifiestamente de otros festivales, desde su comienzo, fue la idea de acoger a todos los grupos en la Residencia de tiempo libre que la Junta de Andalucía tenía en la ciudad de Cádiz. Propiciando, al igual que en Manizales y otros festivales, la relación entre los diferentes grupos que formaban la programación. Estas Compañías de América Latina no habían coincidido previamente en sus países de origen y era en el FIT donde se encontraban, muchas por primera vez. Estos encuentros enriquecían la dinámica del festival y fomentaban la interconexión entre artistas. Bonet (2011, p. 64-65) comenta lo siguiente:

Un festival sin un tipo u otro de programa complementario casi no merece el nombre de festival. Dichas actividades, en opinión de José Antonio Echenique, “no solo son necesarias al enriquecer la experiencia artística, sino que singularizan los festivales frente a la programación estable.

Juanjo Guerebarrena (1988, p. 297) afirma en su ensayo *Siete festivales mayores*:

Dos ediciones del festival han puesto de manifiesto que hay otras formas de reunir las manifestaciones culturales, que con poco dinero se puede trabajar (por muy al borde del infarto que se pueda estar), que un festival tiene otras lecturas (todos los participantes asisten a todas las funciones mientras dura la programación), que hay gente dispuesta a asistir pagándose su propio billete, que un festival es una forma de convivencia e intercambio.

3.1.4. La teatralidad como máximo exponente del FIT

Como se ha comentado con anterioridad, el Festival de Cádiz adoptó desde un primer momento el perfil programático, político y el diseño de funcionamiento de Manizales, que supuso una gran influencia para muchos otros festivales latinos. De él se extrajo la idea de impulsar y dar visibilidad a grupos emergentes, para promocionar a los creadores latinoamericanos y cuestionar, de esta forma, las particularidades y problemáticas de la región que representaban, tanto desde un punto de vista social como desde las posibles deficiencias que puedan aparecer al poner un proyecto escénico en marcha. Por otro lado, ha existido una extensa muestra de compañías profesionales que han venido a equilibrar la programación, con grupos de mucha tradición en ambos lados del Atlántico. La teatralidad del Festival viene subrayada por la programación de todo tipo de géneros: danza, comedia, drama etc., aunque hay que matizar que, en la mayoría de los casos, esta programación tiene un fondo político y documental que pretende transferir al espectador las realidades de los diferentes puntos geográficos que representan en el festival.

El principal objetivo de esta programación es aportar visibilidad al hecho escénico latinoamericano. Así lo afirmaba su director Pepe Bablé: “se ha logrado que este teatro tenga su pequeño hueco (...) ya no esté bajo sospecha” (Giella, 2010, p. 3), matizando, eso sí, que no es suficiente y que es necesario un esfuerzo para continuar despertando el interés en los programadores para que el teatro latinoamericano tenga el lugar que se merece en Europa.

3.1.5. Vocación investigadora del FIT

El FIT, al igual que los festivales que le preceden en América Latina, especialmente el de Manizales, adoptó una serie de actividades, foros y un marco investigador para generar un ámbito propio no solo de interés para el espectador, sino que reunía y era punto de encuentro de creadores, divulgadores e investigadores del hecho escénico. Estas actividades se articularon en varias fases a lo largo del proceso de desarrollo del FIT. En los primeros años del Festival y desde el Centro Latinoamericano de Creación e investigación Teatral, se desarrollaron una serie de “actos especiales”. A partir de 1995 fueron los llamados “actos complementarios”, cuya articulación permitía utilizar el festival para presentar proyectos y demás eventos relacionados con el FIT, en los cuales participaban instituciones, organismos o colectivos. El fin último de estos actos era complementar el objetivo del festival de dar visibilidad a la escena latinoamericana, haciendo hincapié en las problemáticas entre hecho escénico y práctica teatral, promocionando a su vez la actividad de los creadores iberoamericanos y las carencias a las que tenían que hacer frente en sus diferentes particularidades políticas y sociales.

Los foros han sido una herramienta fundamental para la investigación, ya que desde 1996 Juan Villegas y el Grupo de Investigación del Teatro Hispánico Gestos de la Universidad de California en Irving, bajo el lema “Del escenario a la mesa de la crítica”, ha profundizado en una serie de elementos transversales en la praxis escénica iberoamericana, como afirma Villegas (2005), que incide en “la representatividad del FIT de Cádiz en cuanto a poner de manifiesto las tendencias más importantes del teatro contemporáneo en España y América Latina” (p. 45).

Estos foros y coloquios con las compañías se llamaron a partir de 2005 “Foros de café y teatro”, en 2007 “Foro taller de crítica teatral”, y a partir de 2008, “Cruce de criterios”. Es importante destacar que dentro de las actividades que ha desarrollado el FIT, hasta el año 2019, ha destacado el “Encuentro de mujeres iberoamericanas de las artes escénicas” (Proaño, 2005, p. 49-56). Este proyecto se ha desarrollado hasta el año 2019, enriqueciendo notablemente la investigación de la teoría y la práctica teatral del teatro escrito y producido por mujeres. A su vez, ha sido objeto de análisis por parte de investigadores de América Latina, Europa y Estados Unidos; que contemplan cada edición del FIT como una mina inagotable para el campo de la investigación teatral. No solo es la programación, como aclara Luis Molina en una entrevista a José Manuel Villafaina acerca de los festivales: “Deben tener el propósito de levantar el interés para que los creadores y el público puedan discutirlos en actividades paralelas”. Sin embargo,

las Muestras, “donde los espectáculos suelen ser ‘bolos’, es otra cosa distinta de los Festivales. Muchas de ellas tienen poco sentido si se hacen en teatros que funcionan todo el año” (Villafaina, 2021, párr. 19).

3.2. El FIT y el teatro político

El origen de los festivales en España estuvo estrechamente ligado a eventos religiosos, como conciertos de celebración de alguna eucaristía o fiestas patronales de municipios y ciudades. Festivales como los de San Sebastián, Granada o Mérida son los más destacados en la década de 1940 y comienzos de los 50. La dictadura es consciente del poder de estos eventos y desarrollará un plan nacional, a través del Ministerio de Información y Turismo, tomando como referentes el Festival de Santander y el de Granada (Ferrer, 2007). En dicho plan, se ofrecía a la ciudadanía una programación centrada en los valores del régimen, en bailes regionales y diferentes disciplinas artísticas como la zarzuela. En 1963, aparece la Junta Coordinadora de Festivales, con Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo, que describía así su función:

El intento de llevar al pueblo todos los elementos culturales nuevos que han aparecido en nuestra sociedad contemporánea, respetando la aportación valiosa de lo popular y tradicional y cumpliendo, de esta forma, con el deber de proporcionar a la población española la parte que le corresponde en la reunión universal del espíritu y de la cultura (ABC, 1963b; 61).

En 1965 aparece el Patronato Nacional de Festivales de España, que tendrá como fin y competencia “la ejecución y gestión económico administrativa de los Festivales de España, campañas culturales y la coordinación de los planes anuales de festivales organizados o promovidos por el departamento”, según se publica en el B.O.E. no 77 - 1965: 4789 (Colomer y Carreño, 2011, p. 127). Este patronato se encargaba de subvencionar y gestionar los festivales, controlando la programación que se desarrollaba en ellos, siguiendo la ideología de la dictadura franquista. En 1977 se crea el Ministerio de Cultura, adquiriendo las competencias sobre cine, teatro, danza, música y bellas artes. Es a partir de la llegada de la democracia cuando comienza una rápida proliferación de festivales, a lo largo de toda la geografía española y andaluza. Así, encontramos en Andalucía festivales como el de música, teatro y danza de Priego (Córdoba), el Festival Internacional de Granada, el de Títeres de Sevilla, el de Teatro de El Ejido (Almería) o

la Feria de Teatro del Sur de Palma del río (Córdoba). Sin olvidar un gran número de eventos de corte veraniego, con una exigua programación de calidad, que provocó que la llegada del FIT en 1986 recibiera una tremenda expectación, ya que el teatro latinoamericano no estaba en las programaciones de ninguno de estos eventos. Fuera de Andalucía, el Festival de teatro Internacional de Badajoz era otro de los que incluía en su programación a grupos latinoamericanos, desde sus orígenes en el año 1979. En la actualidad ha perdido su tradición internacional convirtiéndose en una muestra de teatro más. Villafaina (2021) comenta lo siguiente al respecto:

El cuestionable Festival de Badajoz, que en los últimos años se ha realizado entre la calidad de algunos espectáculos y los desbarajustes organizativos, sin vitales eventos paralelos, se ha convertido en una simple e inadvertida muestra teatral. Dirigido artísticamente por Eugenio Amaya (talentoso director teatral), en la edición de este año extrañamente desaparecieron las representaciones de teatro internacional –donde participaban las compañías latinoamericanas- dando una mayor cabida a producciones locales (como novedad excepcional según declaraciones públicas), promovidas por oscuros compromisos institucionales. Una torpeza que conlleva a perder la identidad del Festival. Pero un equívoco también porque ya existe una Muestra/Feria del teatro extremeño en Cáceres, donde lógicamente deberían estar esas obras extremeñas. (párr. 5)

21 Festival Iberoamericano de Teatro Contemporáneo

1 al 16 de octubre | ALMAGRO 2021

DÍA	HORA	LUGAR	COMPAÑÍAS ESPECTÁCULOS	PAÍS
VIE 1	21hs	TEATRO MUNICIPAL	TEATRO DEL NORTE MEDEA, LA EXTRANJERA de Etelvino Vázquez	ASTURIAS
SÁB 2	20hs	TEATRO LA VELETA	TEATRO DEL NORTE IN MEMORIAM de Etelvino Vázquez	ASTURIAS
	22hs	TEATRO MUNICIPAL	JUANJO ARTERO (**) EL MILAGRO DE LA TIERRA de Juan Asperilla	MADRID
DOM 3	13hs	TEATRO MUNICIPAL	FANNY FUGUET (*) CUENTOS, JUEGOS Y CANCIONES de Fanny Fuguet	CANARIAS
	20hs	TEATRO MUNICIPAL	LA TEATRERÍA (*) NO ME CUENTES CUENTOS de Alberto Muñoz Arenas	CASTILLA LA MANCHA
VIE 8	20hs	TEATRO LA VELETA	ESCENA MULTIMEDIA Y CELCIT ESPAÑA HABITACIÓN A de Oriana Orozco y Akaida Orozco	CASTILLA LA MANCHA
	22hs	TEATRO MUNICIPAL	RUBÉN PAGURA EL TRAJE NUEVO DEL EMPERADOR de Rubén Pagura	COSTA RICA
SÁB 9	20hs	TEATRO LA VELETA	RADIO TOPATUMBA EL DIARIO DE ADÁN Y EVA de Mark Twain	MADRID
	22hs	TEATRO MUNICIPAL	REALESSA TEATRO LAS MUJERES DE LORCA de María Jesús Ortega	ANDALUCÍA
DOM 10	20hs	TEATRO MUNICIPAL	DOBLE SENTIDO CRÓNICO de Mariano Rochman	MADRID
LUN 11	21hs	TEATRO MUNICIPAL	LA QUIMERA DE PLÁSTICO LAS GUERRAS DE NUESTROS ANTEPASADOS de Miguel Delibes	CASTILLA Y LEÓN
MAR 12	20hs	TEATRO MUNICIPAL	CELCIT ESPAÑA POETAS DE LAS DOS ORILLAS	CASTILLA LA MANCHA
VIE 15	20hs	TEATRO LA VELETA	TEATRO ITINERANTE LA ÚLTIMA CENA de Dimas González	VENEZUELA
	22hs	TEATRO MUNICIPAL	MÓNICA MAFFIA Y RODRIGO CHARMIELLO TANGOS Y SECRETOS	ARGENTINA
SÁB 16	21hs	TEATRO MUNICIPAL	ASOCIACIÓN AMIGOS JAVIER SEGOVIA UN GUIÑO A LOS 80 -Concierto de clausura-	CASTILLA LA MANCHA

ENTRADA GENERAL: 12€ | TERCERA EDAD Y CARNET JOVEN: 8€ | SOCIOS DEL ATENEO: 6€

(*) ESPECTÁCULOS PARA NIÑOS, NIÑAS Y TODA LA FAMILIA: PRECIO ÚNICO 5€

(**) ENTRADA GENERAL: 20€ | TERCERA EDAD Y CARNET JOVEN: 15€ | SOCIOS DEL ATENEO: 10€

VENTA ONLINE: www.entradas.com | www.celcit.online

CON EL PATROCINIO DE: INAEM, Iberescena y Diputación de Ciudad Real

COLABORAN: Asociación para el Desarrollo del Campo de Calatrava, Ayto. de Almagro y Ateneo de Almagro

Tabla 4. Extraído de www.almagro.es

El Festival Iberoamericano de Teatro Contemporáneo de Almagro tuvo en 2021 su edición número XXI. Este evento, subvencionado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música entre otros, incluye en su programación dieciséis espectáculos, de los cuales tres son latinoamericanos frente a los más de veinte montajes de ocho países de América Latina del FIT de Cádiz de ese mismo año.

Además de Badajoz y Almagro, han aparecido otros eventos que tienen en su programación compañías latinas. Estos son:

Festival Iberoamericano de La Rioja (2017)¹⁰: Este evento contó ese año con nueve propuestas, de las cuales tres son de Latinoamérica, dos iberoamericanas y el resto son producciones españolas. Este festival cuenta con algunas instalaciones de creadores nacionales y acciones paralelas.

Muestra Escénica Iberoamericana (MEI) de Canarias¹¹: Esta muestra ha tenido cabida en el año 2021, con quince producciones de las cuales diez han sido latinoamericanas.

Luis Molina, director del Festival Iberoamericano de teatro Contemporáneo de Almagro, advierte con respecto a estos festivales: “Sí, se programan buenos espectáculos, pero son Muestras no Festivales. Y hay que distinguir una cosa de otra” (Villafaina, 2021, párr. 18) y continúa:

Hace tiempo que dos visibles manifestaciones recorren España a lo largo de cualquier temporada: los Festivales Internacionales necesarios y los absolutamente gratuitos. Estos últimos, un sinfín de Muestras, Ferias, Ciclos, “Festivales” de estación, a veces caóticos en manos de dispuesta servidumbre de programadores oficiales o privados, hacen que se pronuncien más por cierto escapatismo cultural, que por ofrecer producciones distintas -auténticas alternativas a la creación arriesgada, libre y contemporánea- que respondan a la realidad política, social y cultural de cada lugar (Villafaina 2021, párr. 19).

El teatro político y todas sus manifestaciones tienen una clara exposición a lo largo de los catorce años que enfoca esta investigación. El que fuera director del Festival entre 1993 y 2019, Pepe Bablé, respondió vía correo electrónico a la pregunta que se le planteó desde esta investigación sobre qué valor le daría él, como programador del FIT, en la etapa 2006-2020. Su respuesta es bastante esclarecedora al respecto:

Si hay una particularidad que diferencie el Teatro Latinoamericano del resto es que su dramaturgia, en un alto porcentaje, se dedica a dialogar con el presente y con sus peculiaridades. En este momento donde se llenan programaciones atendiendo a una

¹⁰ <https://fitlo.es/>

¹¹ <https://auditoriodetenerife.com/es/artes-escenicas/mei>

supuesta contemporaneidad, este teatro hace honor al vocablo a tenor de las temáticas de las que se nutre y de la contundencia de sus relatos.

El teatro latinoamericano se nutre de sus realidades más circundantes y en la programación del Festival Iberoamericano de Teatro, en los años que me tocó el privilegio de dirigirlo, siempre tuve presente la oportunidad que este teatro me ofrecía por dedicarse a poner sobre cuestionamientos, análisis y tesis, los avatares sociales, económicos, filosóficos, documentales y políticos en sus temáticas, para su confrontación con públicos europeos.

Solo hay que mirar en los programas de mano de los espectáculos programados para caer en la cuenta de lo que digo es fácil de constatar.

Pepe Bablé

Director del FIT de 1993 a 2019. (P. Bablé, correo electrónico, 2022)

Teniendo en cuenta la trayectoria del FIT a lo largo de los años, hemos analizado las programaciones desde 2006 a 2020 con el fin de extraer conclusiones acerca de las principales temáticas que se han dado cita durante las últimas catorce ediciones. Para este análisis ha sido imposible visionar todas y cada una de las piezas desde 2006, pero se ha rastreado cada uno de los espectáculos analizados en varios aspectos: su sinopsis y programas de mano, sus críticas en prensa y la trayectoria de los grupos. De esta manera, se han identificado y conseguido clasificar las obras atendiendo a la acepción de género. Para la consideración de teatro político se ha consultado a De Vicente (2013), incluyendo los subgéneros pertenecientes al teatro político descritos con anterioridad: social, de agitación, popular (p. 45, 47, 79). Y a Amado (2020) en tribunal, experiencia y documental (p. 48, 49, 98).

3.3. El FIT y su vinculación con los festivales de Latinoamérica

3.3.1. Los Festivales en Latinoamérica

Desde la década de los años 60 en Latinoamérica se iniciaron una serie de festivales de teatro, que comenzaron con la primera etapa del Festival de Manizales y el Festival Universitario de Londrina y se continuaron más tarde en la década de los 80 con la segunda etapa de Manizales, el Festival de Bogotá o el de Córdoba. Posteriormente,

ya en la década de los 90, se consolidaron los festivales de Santiago a Mil y el de Buenos Aires. Según Villafaina:

Todos estos festivales tuvieron su reflejo en España y crearon un movimiento de diálogo entre los teatristas españoles y latinoamericanos que dieron lugar a la creación de una serie de festivales de artes escénicas latinoamericanos, florecientes, sobre todo en lo que respecta a las iniciativas españolas, hasta el año 1992, como el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz y el Festival internacional de Teatro y Danza contemporáneos de Badajoz. Sin embargo, cuando la celebración del Quinto centenario pasó, y con él las buenas intenciones, comenzaron a producirse serios retrocesos en los logros de muchos de los proyectos que se llevaron a cabo hasta esa fecha a nivel nacional. Hoy en día se evidencia que muchos de aquellos festivales españoles que entusiasmaron por la especial atención al teatro iberoamericano y que tuvieron gran auge, en sus últimas ediciones han resultado ser eventos nada transparentes, e incluso han demostrado cierta dosis de ignorancia tanto en su organización como en el conocimiento del teatro que realmente existe en Iberoamérica.” (Villafaina, 2021, párr 1).

A continuación, se expone una selección de festivales latinoamericanos en función de sus fechas de creación. Los condicionantes políticos y sociales que tuvieron lugar en toda Sudamérica durante ese período fueron semejantes, afectando a todos de la misma forma, independientemente de las particularidades de cada festival. Para la selección se ha tenido en cuenta la relevancia, su trayectoria y su perdurabilidad a lo largo del tiempo.

Los primeros en desarrollar su actividad, y que por tanto cuentan con más recorrido, son los de Manizales (Colombia), Córdoba (Argentina) y Caracas, que sirvieron para el comienzo e inspiración en el desarrollo embrionario del FIT y su posterior nacimiento. Esta nueva concepción de festival, en un contexto como el de los años 70 en América Latina, influyó decisivamente en el resto de Sudamérica y por supuesto, en la Península Ibérica. En diversas revistas, como *Primer Acto o El público*, se han tratado estos festivales de forma amplia. En ellas se afianzó la idea de que había, por encima de las diferencias nacionales, un teatro independiente latinoamericano, que reflejaba no solo las afinidades impuestas por la antigua y común metrópoli española, sino por las dependencias y luchas del presente (Monleón, 1986). Las similitudes que el FIT tuvo con estos otros festivales, radican en la nueva manera de entender la fiesta de la cultura escénica, donde convergen, por un lado, la exposición de trabajos de diferentes

Compañías y, por otro lado, la apertura de la ciudad a un mercado internacional de las artes escénicas. Los beneficios económicos y la trascendencia que esa ciudad podía tener gracias al festival, fue el comienzo de la involucración de las instituciones en el desarrollo de las propuestas y en la ayuda económica para la contratación de compañías.

La realización de festivales es fundamental en la vida artística y cultural de cualquier sociedad. Las instituciones y organizaciones dedicadas a la implementación de programas culturales, a la organización de eventos artísticos y culturales, la gestión de proyectos y la presentación de espectáculos, necesitan cada vez más del trabajo especializado de profesionales en campos como la producción, el desarrollo de públicos y la difusión, para diseñar, organizar, producir y dar coherencia al proceso que conlleva organizar un festival (León, 2015, p. 201).

Dentro del apartado interno de estos festivales hay que señalar los encuentros de público y prensa con Compañías, la realización de talleres y las presentaciones de libros y demás actos complementarios, que tuvieron su reflejo en Cádiz, haciendo posible la integración del festival con la ciudad. La temática fue otra de las características que el FIT llevó a su terreno dentro del apartado de programación, convirtiéndola en una de sus principales señas de identidad. Esta temática agrupaba el teatro no oficial, alternativo o independiente, con compañías establecidas y oficiales que trataban conflictos ajenos al terreno político o de manera tangencial, con una perspectiva más lúdica y con la adaptación de clásicos como otra de sus principales bazas. Se complementaba, como se ha puesto de manifiesto con anterioridad, con la importante presencia del teatro comprometido política y socialmente o de guerrilla, con una escena reivindicativa y contestataria, donde el teatro político era la principal apuesta.

3.3.2. *Festival de Manizales*

Primera etapa (1968-1972).

En 1967, diecisiete años antes de la primera edición del FIT de Cádiz, en la ciudad de Manizales en Colombia, nació la primera edición de su festival de teatro. El evento surgió en el seno de la universidad de la localidad y a pesar de que en el ámbito general de la ciudad predominaba un sesgo conservador y católico, se consiguió inaugurar el

primer Festival de Teatro de Manizales. Su primer director, Carlos Ariel Betancur, impregnó al festival de una mezcla furiosa de cultura y política. De esta manera, las otrora tranquilas avenidas, plazas y calles de la ciudad de repente se vieron inundadas por mensajes antimperialistas revestidos de un teatro político que abogaba por la defensa de los derechos del pueblo. Durante las siguientes cinco ediciones, el festival se situó en el centro del panorama escénico latinoamericano, hasta el punto de que contaron con la participación de intelectuales de la talla de Pablo Neruda, Ernesto Sábato, Miguel Ángel Asturias, Alfonso Sastre, Jack Lang, Vargas Llosa y otros tantos, que llenaron los teatros de la ciudad y protagonizaron animadas tertulias y debates.

De toda esta afluencia de actores, directores, intelectuales y dramaturgos se desprenden anécdotas como las protagonizadas por Jerzy Grotowski, que vistió a sus actores del teatro laboratorio con túnicas blancas, pensando que la ciudad tendría el clima propio de un país tropical, sin tener en cuenta la altura de Manizales y el intenso frío de la montaña. También fue muy comentada la incomodidad de Vargas Llosa frente a la insistencia de la prensa, que le pedía explicaciones sobre su conocida inclinación burguesa hacia el arte y la cultura, al tiempo que Neruda recitaba a viva voz para los jóvenes de la ciudad en el Teatro Los Fundadores.

Teniendo en cuenta el contexto histórico de Latinoamérica en esos años, el festival se caracterizó por el predominio de las dramaturgias colectivas y de un teatro anónimo revestido con un fondo de denuncia política, que destacaba por su vitalidad y por hacer prevalecer lo intelectual frente a lo estético. Es importante subrayar que el movimiento político que sacudía Sudamérica, que llamaba a la revolución y a la toma de conciencia de las clases menos favorecidas, tuvo una fuerte impronta en estos festivales a lo largo de toda América Latina.

Segunda etapa (1984-2022).

Once años después de la primera edición, el nuevo director del Festival, Octavio Arbeláez, no obtuvo la ayuda de la Corporación Colombiana de Teatro, formada por la asociación de grupos teatrales de izquierda, y la organización recayó únicamente en el Consejo Nacional de Teatro. Según José Monleón (1984, p. 203-204), existían una serie de diferencias que contraponían la Corporación Colombiana de Teatro y el Consejo de Teatro.

Corporación Colombiana de Teatro	Consejo Nacional de Teatro
Político	Estético
Teatro de calle /lugares no convencionales	Teatros
Grupos alternativos	Compañías oficiales

Tabla 5. Manizales

La razón de la ausencia de algunos grupos de teatro se debió a las discrepancias con el Consejo, ya que los grupos teatrales querían un festival político, que se desarrollara en espacios abiertos no convencionales y con grupos alternativos e independientes, mientras que el Consejo abogó por eventos donde primara la estética, desarrollados en teatros con una programación que estuviese fundamentalmente compuesta por compañías de carácter oficial, no alternativo. Aun así, en la sexta edición de 1984 el teatro de calle ocupó un lugar preponderante, haciendo partícipe al público del hecho escénico e impregnando la fiesta del teatro de un carácter popular. Desde el Consejo Nacional se calificó este teatro de pintoresco y vacío de significado, en comparación con el teatro representado en un lugar convencional, en el que había un desarrollo más profundo de la labor artística en fondo y forma.

Frente a la primera etapa del festival, donde existía un teatro profundamente reflexivo basado en la creación colectiva como piedra angular del trabajo escénico, en esta segunda etapa se desarrolló un trabajo de compañía subvencionada, con mucha menos capacidad de reflexión, donde profesionales de la escena se unían para llevar a cabo el montaje de un espectáculo en concreto. Estas compañías subvencionadas y con recursos estratégicos se posicionaron frente a grupos sin un apoyo económico y organizativo, que focalizaron el debate. Se llegó a la conclusión de que existía una necesidad de respeto mutuo y pluralismo en las diferentes formas de entender la escena. Además, se planteaba la urgencia de estar en sintonía con los procesos históricos que se desarrollaban. Desde el Consejo Nacional se subrayó la necesidad de atender los valores estéticos, independientemente de la filiación política.

Las conclusiones de este certamen provocaron un cambio en la dirección y en la concepción que adoptaron otros festivales. Manizales se llevó a cabo con la voluntad de aunar las tradiciones particulares de cada área geográfica con el hecho escénico,

manteniendo su especificidad a través de los rasgos comunes. En el año 2021, tuvo lugar la decimoctava edición, titulada “Miradas”. El Festival de Manizales ha sido declarado Patrimonio Cultural de la Nación Colombiana y ha contado siempre con la presencia de compañías históricas.

Si un festival de artes escénicas se realiza con una dirección apropiada su proyección cultural y social será tan interesante y valiosa como cuando surgieron en el siglo pasado, a partir de experiencias como Avignon, Caracas, Nancy, Manizales, Pontevedra, Zagreb o Edimburgo, y provocaron el gran auge de los festivales” (Bonet 2011, p. 92).

Así pues, el sexto Festival Internacional de Manizales fue trascendental y decisivo, porque representó un nuevo hito en lo que a festivales escénicos se refiere. Representó una nueva forma de proyectarse internacionalmente a través de la cultura y el arte, sirviendo de referencia a multitud de festivales, entre ellos el FIT de Cádiz, que estaba a punto de inaugurar su primera edición.

3.3.3. *Festival de Bogotá*

La primera edición del Festival de Bogotá tuvo lugar el 3 de abril de 1988, en un contexto en el que el país sufría una violencia sistémica proveniente del Estado y los grupos paramilitares, a la vez que el narcotráfico operaba en todo el país. Esto contrastaba con la proliferación de grupos teatrales, que indagaron en un lenguaje que expresaba y ponía de manifiesto el respeto y la adhesión social al hecho escénico por parte de instituciones privadas o públicas. Este Festival comenzó su andadura con la celebración de los cuatrocientos cincuenta años de la fundación de la ciudad, con el objetivo de dar visibilidad artística a la escena latinoamericana de cara al mundo. Este evento, de carácter bianual, fue creado por la actriz Fanny Mikey y por el dirigente cultural colombiano Ramiro Osorio.

Un festival que era capaz de congregar a más de dos millones y medio de personas en dos semanas constituía un potente escaparate cultural, con etiquetas como “Bogotá, escenario del mundo”. Con diecisiete ediciones, este festival se ha consolidado como un espacio de encuentro escénico, con un impacto enorme a todos los niveles. El Festival Internacional de Teatro de Bogotá se ha convertido en un enorme mercado de las artes escénicas, donde no es posible asistir a todos los espectáculos porque se solapan los

horarios y sobre el que resulta difícil hacer un análisis reflexivo, ya que existe una enorme oferta escénica que satura al espectador, corriendo el riesgo de mercantilizar el hecho escénico y dejar de lado las partes más complejas de cada obra. Aun así, el Festival Internacional de Bogotá es un moderno escaparate donde han transitado compañías de los cinco continentes y se han realizado ediciones monográficas de países, dando la oportunidad a las compañías del país citado en cada edición. Este modelo, en el que se da protagonismo a un país en cada edición, sería imitado en el de Cádiz.

Actividades como coloquios, talleres, conferencias y todo tipo de eventos relacionados con el diálogo en las artes, se dan cita en este festival, con el compromiso de fomentar la diversidad y pluralidad de las artes escénicas. Asimismo, a través del proyecto Ventana Internacional de Artes Escénicas (VIA), se reúnen gestores culturales de diferentes países para la compra de espectáculos colombianos y latinoamericanos. Este rasgo es definitivo en la nueva concepción de los festivales, pues equivale a simultanear el visionado de obras y su carácter cultural y social con la venta y exposición de espectáculos. De esta manera, comienza una nueva etapa en la gestión cultural y en la incorporación de las compañías en determinados festivales. El desarrollo del festival es posible gracias a la ayuda de la administración pública, pero también a la colaboración de entidades privadas y organismos extranjeros que hacen posible el Festival Internacional de Bogotá.

La Escuela de Artes Escénicas Festival Internacional de Teatro de Bogotá XVII de la mano de directores y creativos de todo el mundo quienes vienen a Bogotá, no solo a dirigir sus obras, sino a innovar en el escenario con este espacio de formación a través de charlas, talleres y seminarios, nunca vistos; con más de 40 horas de aprendizaje para actores, directores, miembros del ecosistema de las artes escénicas; también para empresarios, emprendedores, líderes sociales, instituciones y estudiantes.¹²

En el año 2020 no fue posible realizar la edición debido a la pandemia, siendo la única vez que no ha podido celebrarse.

¹² <https://festivaldeteatro.com.co/wp-content/uploads/2021/11/VFF4-COMUNICADO-FITB-RELANZAMIENTOXVII-01-23-NOVIEMBRE-1.pdf>.

3.3.4. Festival de Londrina

La música sirvió como canal de protesta frente a la dictadura militar instaurada en Brasil desde 1964, con la comunidad universitaria silenciada. En 1968, se gestó el activismo político de la juventud universitaria, a través de la música popular brasileña y de la militancia, inaugurándose el primer Festival Universitario de Londrina. Su precursor fue un joven periodista llamado Delio César, el cual tuvo la habilidad de confrontar el poder cultural local utilizando el predominio de la música popular brasileña, pero incluyendo en el formato un numeroso abanico de posibilidades. De esta manera, el número de representaciones fue creciendo progresivamente a lo largo de las siguientes ediciones. En 1971 y con la incorporación de Nitis Jacon de Araujo Moreira, directora del grupo Gruta de Arapongas, se consiguió una mayor presencia de los espectáculos teatrales, la creación de una serie de actividades complementarias, como cursos de formación para intérpretes y directores y la elaboración de un manifiesto que sentó las bases del futuro festival, el cual pasó a llamarse Festival Universitario de Teatro, asumiendo su carácter formativo y académico. Es importante destacar que, con la apertura democrática del país, el festival de 1973 a 1987 fue un lugar de encuentro para el debate de ideas políticas. De hecho, se planteó la intervención privada, a través de empresas interesadas en la inversión cultural y el desarrollo del Festival como plataforma empresarial. Fue así como, en 1988, aparece la primera muestra latinoamericana de teatro en el festival. Asistieron países como Argentina, México, Cuba, Nicaragua, Paraguay, Panamá, Venezuela, Perú y Uruguay.

El segundo foro de teatro latinoamericano se realizó en el marco del XVIII festival. En esta ocasión, participaron países invitados como España, Francia, Italia, Portugal y los países sudamericanos. A partir del año 1989, se produce una expansión del festival por toda la ciudad, donde cada espacio es utilizado como escenario de una pluralidad de expresiones artísticas. En 1990 nace el primer Festival Internacional de Londrina, donde personalidades como Kazuo Ohno, en 1992 o Eugenio Barba, en 1994, eligieron este festival como centro neurálgico para la presentación de trabajos y talleres, como el de School of Theater Anthropology, que se realizó por primera vez fuera de Europa.

El renombrado FILO ha sido reconocido como Patrimonio Cultural Paranaense y Patrimonio del Teatro Brasileiro, por saber estimular el potencial creativo de los artistas locales, generando oportunidades en los sectores más desfavorecidos de la sociedad.

3.3.5. *Festival de Córdoba*

Este festival nace con la vuelta de la democracia a Argentina. Un país destrozado por la dictadura, que empujó a la gente a buscar espacios de encuentro creativos frente a los años de oscuridad y terror padecidos. El creador del grupo Rajatabla, Carlos Giménez, que en el año 1989 haría su primera visita al FIT de Cádiz y al Festival de Caracas, trasladó su propósito de iniciar un festival latinoamericano a las administraciones públicas, con el objetivo de integrar los diferentes pueblos del Cono Sur y de crear y desarrollar su capacidad artística y el federalismo. De esta forma, el Festival Latinoamericano de Córdoba, que llevaba funcionando desde 1984, se vio fortalecido y estimulado por diferentes eventos escénicos. El festival contaba con dos comisiones, una organizadora y otra ejecutiva. La llegada de equipos de fax y de teléfono facilitaron mucho el trabajo a la hora de planificar la temporada. En el ámbito económico, los países aportaban billetes de avión para sus grupos, ya que el festival carecía de fondos para esas ayudas. En cuanto a la organización, la idea era establecer la federalización del evento con la idea de crear subsedes a lo largo de todo el país, de tal manera que un espectáculo pudiera representarse en San Luis, Córdoba o Buenos Aires. Así ocurrió con el espectáculo *Sueño de una Noche de Verano*, año 1992, dirigido por la directora Helena Pimenta.

Al igual que en el resto de festivales, se promovieron actividades complementarias que enriquecieron y fomentaron la diversidad y pluralidad de la oferta, no solo escénica, sino también académica. No obstante, la corriente neoliberal de los años noventa arrasó con las ayudas y la política de gasto cero provocó que el festival fuera inviable. La idea de que un festival se debe autofinanciar proviene de la política privatizadora y liberal, que reduce el gasto social. Esta idea de autofinanciación es totalmente irreal, porque un festival no recupera lo que ha gastado en inversión. El Festival de Córdoba fue víctima de las nuevas líneas económicas en la Argentina de Menem en 1996, con la derrota de Eduardo Angeloz (gobernador de Córdoba) y la permanencia de las teorías de gasto cero, a pesar de que se propone la creación de encuentros temáticos y espacios para la reflexión.

Más adelante, en el año 2000, y tras un nuevo cambio en la gestión política, aparece el Festival Internacional de Teatro Mercosur, que trae nuevos aires y dirige al festival a un nuevo rumbo que hoy en día aún mantiene. Este festival se convierte en uno de los grandes de América Latina, debido a su fuerte presencia en toda la provincia, no

solo en el ámbito de la ciudad, y a su apuesta por nuevos espacios alternativos y por la pluralidad de géneros.

3.3.6. *Festival Internacional de Santiago a Mil*

La productora El Carro, representada por Carmen Romero y Evelyn Campbell, fue la responsable de las primeras ediciones de este importante festival, que surgió a comienzos de la década de los 90. La primera edición, de 1994, fue el ejemplo de cómo un país recién salido de una dictadura comienza a latir con fuerza en las artes, para expresarse libremente de forma creativa. Este evento escénico mostró un especial interés en posibilitar al pueblo chileno, especialmente a los jóvenes, el acceso a los espectáculos. Dado el contexto nacional en ese momento, con una dictadura reciente, el carácter del festival otorgó un valor especial a la memoria democrática, tratando a su vez el tema de los desaparecidos y los asesinados durante la dictadura pinochetista. En la siguiente edición se dobló el número de espectáculos, y los dramaturgos, que se habían visto silenciados tanto tiempo por los militares, expandieron sus obras por todo el país. Uno de los principales objetivos de los festivales fue el de promocionar el teatro de otros países y nutrir al público con otras visiones del arte y de la cultura. De esta forma, los grupos de teatro de Chile estuvieron presentes en multitud de festivales antes de la primera edición del Santiago a Mil, lo cual generó un rico intercambio que conllevó a una excelente publicidad del teatro chileno fuera de sus fronteras. Esta buena recepción del teatro chileno en otros festivales fue lo que provocó que empezasen a aparecer compañías extranjeras en Santiago a Mil.

Es a partir del año 1997 cuando el festival, a raíz de la primera muestra cultural de Mercosur, adquiere su vocación internacionalista con una actitud multidisciplinar, que se traduce en multitud de espacios de crecimiento. Fue en esta edición cuando aparecieron foros y espacios de debate para empresarios, instituciones, compañías y artistas locales. En el festival se dieron cita países como Brasil, Uruguay, Paraguay, Argentina, Chile, Ecuador y Perú. Pero es a partir de 1999 cuando se adopta una versión más federalista, transformando cines en teatro, como es el caso del Cine Velarde de Valparaíso, más tarde Teatro Municipal. Siguiendo este patrón, el festival abrió diferentes sucursales en otras localidades como Los Andes, San Felipe, La Ligua, Quillota o San Antonio. Esto posibilitó la extensión de la convocatoria, lo que se tradujo en una programación mucho más extensa. Aparecieron los acrónimos del festival FITAM y se generó una programación variada con setenta y seis obras y más de 200 funciones.

También se creó la Feria de las Artes Escénicas del Cono Sur (FESUR), que trajo consigo la aparición de programadores y directores de festivales de todo el mundo. En 2002, la programación se distribuye a través de 19 escenarios, dejando a un lado la estación Mapocho, que había constituido el espacio habitual. También apareció la Muestra de Danza Contemporánea a Mil. Por otro lado, un jurado se encargó de la selección de obras locales, dando paso al primer Encuentro Iberoamericano de Dramaturgia. Uno de los logros de este festival fue la financiación de un ochenta por ciento del presupuesto por fondos privados, lo cual constituyó un excelente avance de las empresas escénicas. Artistas de la talla de Pina Baush o Peter Brook visitaron este festival, consagrándolo como uno de los escaparates más potentes de teatro en todo el mundo.

3.3.7. Festival de Buenos Aires

El Festival de Buenos Aires nace en el año 1997, con la falsa ilusión de que se trataba de un país lejos de la crisis económica que sacudía al resto de América Latina. Esa falsa invulnerabilidad se hizo patente en el año 2001, donde el mundo fue testigo de una de las mayores crisis que ha sufrido el pueblo argentino. Este festival de carácter bianual se ha celebrado ininterrumpidamente desde 1997.

En sus comienzos, figuras tan emblemáticas como Jorge Dubatti o Daniel Veronese figuraron en el apartado de selección de obras y organización. La selección de compañías fue evolucionando, hasta formar diferentes equipos para las diferentes áreas del festival. De esta manera, se formó un jurado para la programación nacional y otro para el internacional. Además, se crearon actividades paralelas y el libro conmemorativo de los diez años del festival. En suma, se trata de un festival donde cabe un amplio espectro de registro escénico, que abarca desde lo más contemporáneo a lo más tradicional: compañías como el Berliner Ensemble, Les Ballets o Sankai Juku con directores como Peter Brook.

Los pilares sobre los que el Festival Internacional de Buenos Aires se sustentó fueron tres:

El primero dar cabida a las narrativas donde las nuevas tecnologías fuesen protagonistas y articulasen el hecho escénico, el segundo revitalizar grandes textos universales desde una mirada contemporánea, y el tercero ofrecer al público porteño la oportunidad de ver espectáculos que difícilmente serían accesibles sin el Festival” (Bonet 2011, p. 208).

Dentro del apartado de artistas locales, se convocaba y seleccionaba a los artistas y compañías de calado, y sus funciones se ofrecían de manera gratuita para favorecer la visibilidad del artista y el acceso a programaciones de todo el mundo. Una característica común en los festivales consagrados era su vocación docente y de formación, presentando una variada oferta. Desde seminarios, talleres, charlas o presentaciones de libros, hasta conferencias con creadores y espacios de intercambio cultural para argentinos y extranjeros. Hay que señalar el papel relevante de las nuevas dramaturgias, con la aparición en 1999 del premio Germán Rozenmacher de nuevas dramaturgias. Dicho galardón consistía en la publicación y distribución de un libro, convirtiéndose en una clara apuesta por la visibilidad de las nuevas dramaturgias. Cabe destacar también la aparición en 2005 del Proyecto Cruce, que consistía en la convocatoria de diferentes artistas para la presentación de instalaciones, performances o intervenciones urbanas que se daban en lugares públicos. Un gran éxito de este festival es que un gran número de actividades fueron de carácter gratuito, lo cual tuvo muy buena acogida por el público en general.

3.3.8. Características comunes de los festivales latinoamericanos

La Real Academia define la palabra festival, en su tercera acepción, como un “Conjunto de representaciones dedicadas a un artista o un arte” (Diccionario de la Real Academia Española 2021, definición 3). Dentro de esta definición, encontramos que un festival artístico puede tener diferentes valores: la idea de festejar, un fin de encuentro y debate, la concepción de las artes escénicas como mercado o la intención de conectar diferentes países, territorios y compañías, con gestores culturales de otros países y festivales. Más allá de estas funciones básicas, encontramos que un festival está sujeto a una programación, que se planea representar públicamente en un breve periodo de tiempo. También ha de ser reconocido, por su impronta y su enfoque específico, con una temática concreta. Hay que señalar como singularidad su relación con el público y su adaptación al contexto socio cultural. Esta singularidad se da especialmente en el Festival de Manizales en la edición de 1984, que sirvió como ejemplo y plataforma para otros muchos festivales escénicos.

Estos rasgos son lo que define Bonet (201, p. 95), como los aspectos que un festival iberoamericano debe atender:

El respeto a la diversidad, la profundización en transculturalidad, los proyectos mestizos, la dialéctica identidad/diversidad, las investigaciones, en sistemas de integración (tanto en lo productivo como en lo creativo), la movilidad de los creadores emergentes, la apuesta por las dramaturgias nacionales, el intercambio de artistas, técnicos, gestores, etc.

Por supuesto, estos aspectos no están desarrollados en dicha edición de Manizales, Montevideo o Caracas, pero sí fundamenta el germen de lo que vendrá. Sin ir más lejos, el primer FIT de Cádiz fue en el año 1985, con la edición del festival colombiano en la retina. La primera característica a tener en cuenta, que es denominador común a todos los festivales iberoamericanos, es el estudio previo que se hace del entorno donde se va a realizar el Festival. Es decir, se sopesan las demandas y realidades de la ciudad o área geográfica en cuestión, antes de proceder a su programación. Con este planteamiento o estudio inicial, se evita la acumulación de programación bajo el epígrafe de festival internacional, pero en el fondo, su dialéctica interior transmite un vacío sin una clara dirección o planteamiento de por qué se hace, para qué y a quién va dirigido. Este problema está ligado a la masificación de la oferta cultural y a la carestía de ideales o valores críticos en los eventos ligados al contexto hoy día, que se prefiere optar por la banalización del arte y la falta de un objetivo en su programación. Bonnet (2011) añade que: “pesa mucho la idea por parte de programadores y políticos, el hecho de cómo es más bonito denominar festival internacional a algo que en realidad podría tener otros niveles de cotidianeidad” (p. 90).

Los festivales, ante todo, tenían una función social y cultural muy clara desde sus inicios. En tal sentido, el Festival de Manizales fue revolucionario por el simple hecho de trasgredir lo establecido y plantear un evento donde, a pesar de incluir a una gran parte de la comunidad conservadora, el ambiente universitario intermedió y posibilitó la creación del festival. Fue en Manizales donde emergió un discurso político y contrahegemónico, que se tradujo en la inclusión de dramaturgias colectivas en la programación y de espectáculos anónimos, donde la vitalidad del discurso político predominaba por encima de lo estético. En torno a esta manera de entender el arte y la cultura se establecieron diálogos y debates, surgiendo una manera convivencial de entender la fiesta del teatro que habría de dejar huella en los siguientes festivales, incluido el FIT de Cádiz. Las dos etapas de Manizales nos muestran la evolución de un festival que nació en un contexto determinado y que abrazó una nueva forma de confrontación

estética y política. En esta ebullición cultural y social, entre debates y teatro, se fraguó una manera hasta entonces desconocida de entender las artes escénicas, sin dejar de lado las estimaciones oportunas sobre el agitado contexto político que se vivía en aquel momento. En plena libertad de pensamiento se ejercía el derecho a debatir y a trasgredir el hecho teatral, para confrontar el conflicto de la escena con la realidad política y social. Esto es lo que países como España buscaban denodadamente desde que la democracia hizo su aparición en el año 1978. Es destacable la edición del Festival de Manizales de 1984 como ejemplo de vanguardia y de cómo los procesos creativos, de investigación, de producción y pensamiento crítico son inherentes a todos los festivales.

Por otra parte, la presencia del teatro nacional y latinoamericano es fundamental y común a todos los eventos. Como se ha comentado, el intercambio cultural es uno de los principales ejes y denominador común de cada festival. En Bogotá se creó VIA, donde los gestores de todo el mundo podían adquirir productos escénicos de Colombia y de toda Latinoamérica. También ocurrió lo mismo en el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires, donde el teatro local era seleccionado y expuesto de forma gratuita para el espectador, facilitando la visibilidad de los artistas locales de cara a programadores de otros países. Como instrumento para la vertebración de la sociedad y pluralidad de ideas y espectáculos, se crean en estos festivales talleres, encuentros, conferencias, debates sobre las obras (por parte de sus creadores) y ediciones temáticas, con países como protagonistas, para profundizar en la dialéctica de la diversidad y la investigación, visibilizando el talento de la ciudad en concreto.

Es importante destacar que otro denominador común a estos festivales, incluido el de Cádiz, es el regreso de la democracia después de años de dictadura y de restricción de libertades. No es en absoluto baladí apuntar esta cuestión, ya que estos eventos son fruto de un resurgimiento, una manifestación de libertad. Es decir, todos los festivales nacen con un claro propósito político, donde se da prioridad a la diversidad y el intercambio cultural dentro de un nuevo contexto democrático. Suelen crearse en grandes ciudades con un espectador objetivo común a todos ellos. Este público, ávido de nuevas experiencias y con la necesidad de confrontar los conflictos de la obra con su realidad en total libertad, es el fuelle de estos festivales. A través de la respuesta del público se puede comprobar si un festival ha tenido éxito o no. De ahí que sea crucial el estudio sobre por qué se hace un evento de estas características y para qué. Además, de esa interacción entre el público y la programación nacen vínculos que pueden ser superficiales en un principio, si lo único que se comparte es el visionado de un

espectáculo, pero a través de actividades como seminarios, talleres o debates se puede llegar a una interacción compleja y más profunda entre los asistentes del evento. Enrique Gámez, el que fuera director del Festival de Granada, apunta que: “un festival que surge dentro de un espacio histórico asume la identidad del lugar, y complementa esta señal de marca ofreciendo otra señal, una calidad” (en Bonet, 2011, p. 48).

Por otro lado, es determinante destacar que el principal pilar de un festival es el proyecto artístico. Esto resulta evidente en los festivales citados en este trabajo, ya que su línea artística es coherente y clara con las circunstancias sociales, porque son proyectos dialogantes con la ciudadanía, que colocan como principal intérprete a las artes escénicas latinoamericanas y sus dramaturgias. Estos proyectos artísticos presentan diferentes áreas, como son los estrenos que el festival lleva en su programación, las producciones o coproducciones que el festival tenga la capacidad de llevar a cabo y la búsqueda del equilibrio a nivel de programación entre grupos locales y extranjeros. Desafortunadamente, el objetivo o misión no está demasiado explicado en los festivales que aquí se citan, aunque podemos extraerlo de sus características. En la web de Mercosur, dentro del apartado de la fundación, aparece un epígrafe sobre su misión, que dice así: “misión: que el arte contemporáneo y las artes escénicas de excelencia de Chile y el mundo sean fundamentales en la vida del país y de sus ciudadanos y ciudadanas”¹³.

Esta definición encaja con lo descrito anteriormente en Chile, y es aplicable a cada uno de los festivales. Esto se observa en la imagen pública que el festival proyecta, los elementos publicitarios y su incidencia en los medios, teniendo en cuenta que antes no existía internet y por lo tanto no había redes sociales, en el equilibrio entre financiación pública y privada etc. En particular, se ha priorizado la creación y continuidad de eventos de carácter artístico, pero también social y pedagógico. De esta forma, deducimos que el aspecto sociocultural de la década de los 80 influyó y caracterizó cualquier festival escénico creado en esa época, incluyendo el FIT de Cádiz. Festivales como los que aparecen en este estudio, no responden únicamente a términos de crecimiento socioeconómico. Todos han sido creados desde una fuerte convicción que responde a posiciones ideológicas y razones históricas, a pesar de que sus creadores han dado paso a otras directivas. Es importante destacar que, aunque se ha mantenido intacto su origen y propósito, con el tiempo se han vuelto más pragmáticos y han adquirido objetivos coyunturales, con objeto de justificar su existencia de cara a las políticas

¹³ <https://www.teatroamil.cl/quienes-somos/conocenos/>

institucionales, bien sea el turismo, el prestigio de la ciudad etc. En tal sentido la trayectoria ha mantenido en mayor o menor medida este equilibrio a lo largo de los años. Ruta Prusiviciene, directora general del Festival de Vilnius afirma lo siguiente: “La misión de un festival debe ser educar a sus socios en la promoción del papel fundamental que el arte y la cultura juega en nuestras sociedades” (Prusiviciene, 2009).

3.3.9. Combinación de factores para la tipología de los festivales

Podríamos considerar una serie de factores que nos permitan establecer una tipología común de los festivales, como nos señala Bonet en *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates* (2011, p. 46, 47):

- Territorio: No solo solo hace referencia al lugar donde está ubicado el festival, sino también a todo lo referente a la información sociocultural acerca de sus habitantes (nivel de vida, educación, estratificación social y cultural, otras tradiciones culturales etc.).
- Institucionalidad: Todo lo referente a quienes son los actores que gobiernan en la región, el modelo de gestión etc.
- Presupuesto: Financiación, gastos e ingresos, política de precios.
- Proyecto artístico: Dependerá de la demanda de la zona, de las características que encontramos en el territorio y de que no suponga un obstáculo con la institución (comercial, vanguardista, clásico, contemporáneo etc.).

En cada uno de estos apartados, encontramos que todos los festivales aquí mencionados buscan satisfacer las necesidades de sus habitantes, aun cuando se habla de un espacio geográfico tan extenso como es América Latina, con una variada diversidad cultural y diferentes maneras de afrontar la organización.

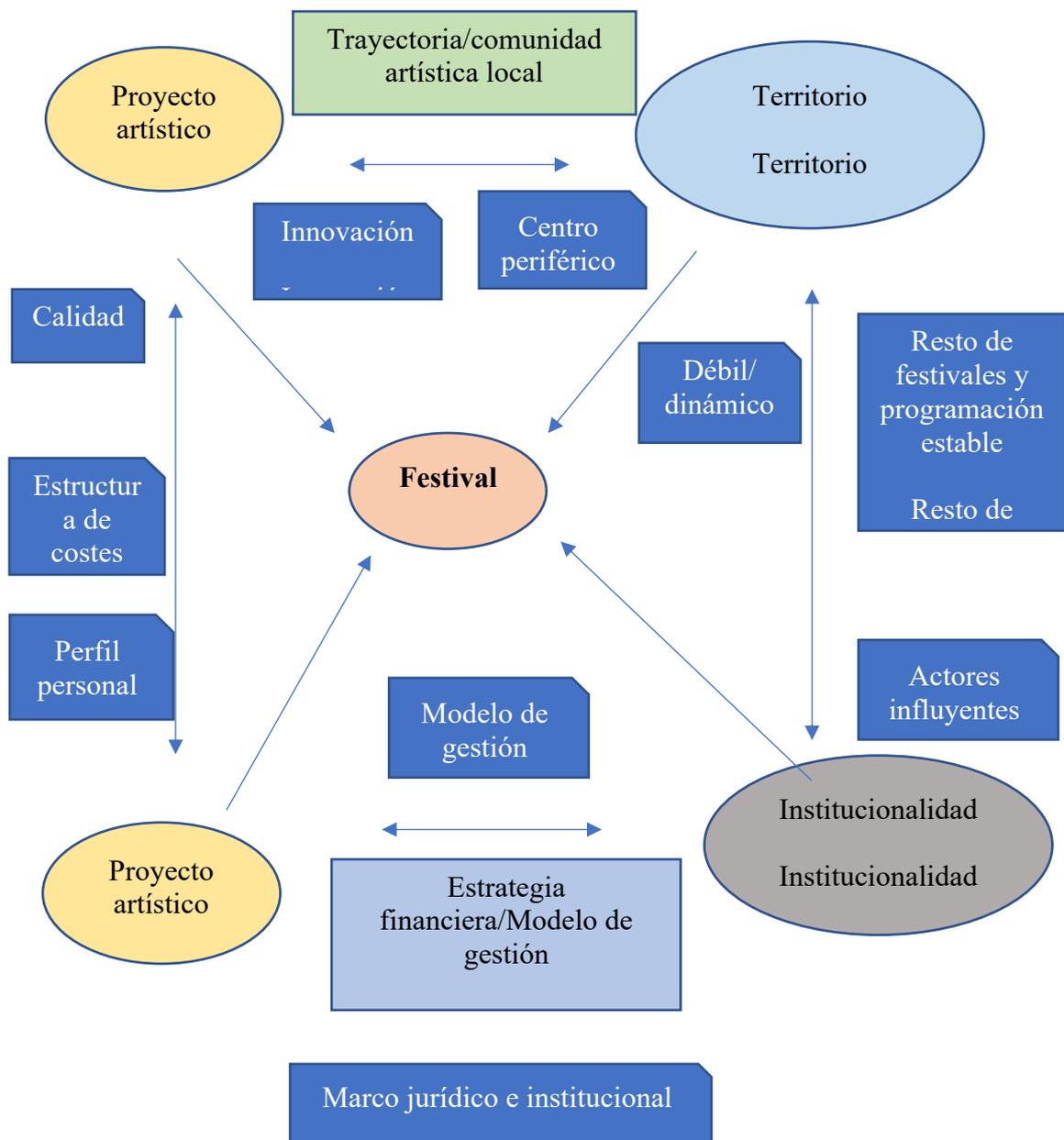


Tabla 24. Interacción y estrategias de un festival con el lugar donde se realiza, sus residentes y sus visitantes externos (Bonnet, 2011, p. 47)

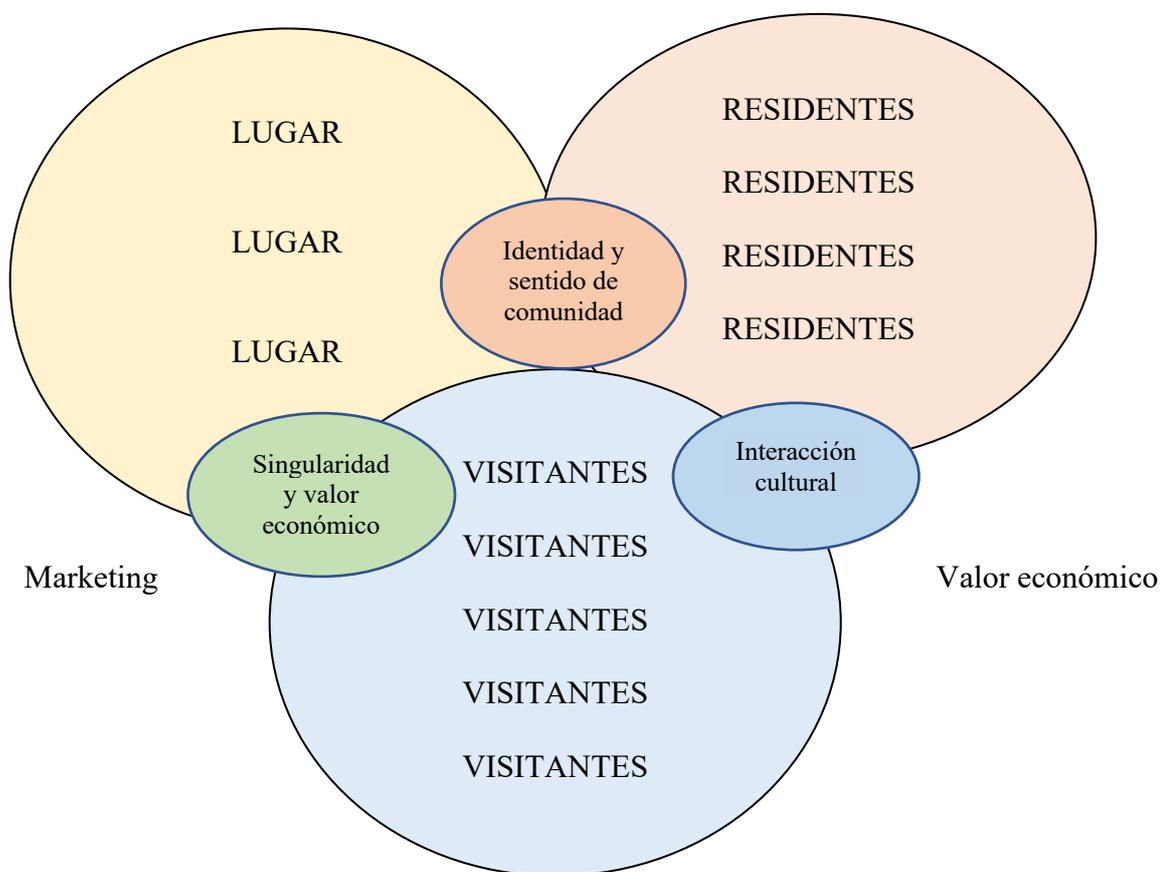


Tabla 7. Ampliación y fidelización de audiencias. (Bonnet, 2011, p. 49)

4. Compañías y Estructura

4.1. Selección de compañías teatrales

El criterio común utilizado para la selección de los grupos teatrales se basa en varios aspectos. Se ha valorado, en primer lugar, el uso de fuentes primarias, con la asistencia presencial a cinco de los seis espectáculos. En segundo lugar, la utilización de estas representaciones de medios técnicos y poéticos, con un análisis profundo a la dimensión escénica dentro del teatro documento. En último lugar, la exploración de las piezas señaladas y la comparación entre sus diferentes representaciones, en festivales y premios. Además, se ha tenido en cuenta la proyección de las compañías más allá del FIT, fundamentalmente en el análisis de la trayectoria y el recorrido de cada compañía en el panorama teatral contemporáneo. Con esta selección, se establece una serie de grupos teatrales iberoamericanos de carácter independiente, que se podrían definir como emergentes. Las compañías latinas que aparecen en este análisis podrían, de acuerdo a su experiencia y bagaje, formar parte de la vanguardia del teatro documental latinoamericano.

Frente al carácter alternativo de las compañías analizadas, se ha considerado también una propuesta del Centro Dramático Nacional (España), compañía pública con una extensa labor teatral y pedagógica que propone un espectáculo imprescindible dentro del FIT, sobre todo por su temática. A continuación, se describen las compañías seleccionadas:

Vaca 35 (México)

Grupo fundado en el año 2007 por Damián Cervantes y José Rafael Flores, al que se unieron poco tiempo después Diana Magallón y María del Carmen Ruiz. Se caracteriza por haber tomado la sana iniciativa de renovar y revolucionar el teatro mexicano, trabajando en espacios no convencionales y realizando una dramaturgia afilada y medida centímetro a centímetro, que se ajusta a un grupo de actores y actrices muy compenetrados. Esta compañía mexicana ha sido premiada en multitud de certámenes, entre los que figuran: el premio a la mejor obra y dirección en el Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU), en la Universidad Nacional Autónoma de México (2009); el premio Villanueva de Cuba a la mejor obra extranjera en 2013 y en 2014, en Donostia y el galardón a mejor espectáculo extranjero en el Festival de Sarajevo.

Obras:

- *El loco amor, viene* (2007)

Primer proyecto artístico de la compañía, con el objetivo de buscar un lenguaje afín y acercarse al espectador en espacios no convencionales.

- *Casualmente...* (2009)

Trabajo colectivo de la compañía en espacios no convencionales.

- *Uppercut* (2011)

Reflexión sobre lo efímero de la vida y la violencia de género.

- *Lo único que necesita una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar* (2011)

Sobre las condiciones de realización de esta obra en sus inicios, extraemos esta cita de Damián Cervantes en una entrevista al diario Universal:

Esa obra representa todo a lo que renunciamos, seguíamos sin tener dinero, pero pasábamos un sobre que decía: ‘Lo que sea es bueno’; había gente que nos daba dulces, cartitas, dinero. Tuvimos que dialogar con los vecinos porque como era en la azotea, se quejaban de que se escuchaba que decíamos palabras como ‘puta’. Tuvimos una temporada de tres meses (Piñón, 2016, párr. 15).

La última vez que esta compañía actuó en el FIT de Cádiz fue en la pasada edición del año 2021 con este espectáculo, una suerte de adaptación e inspiración de *Las Criadas* de Genet, que golpea insistentemente el ánimo del espectador y lo conduce irremediabilmente hasta el interior de esa estancia sin lugar ni año.

- *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido* (2011)

Vaca 35 visitó el FIT en el año 2015 con esta obra.

- *Ese recuerdo ya nadie te lo puede quitar* (2013)

Creación escénica a partir de la pieza *Tres hermanas* de Chéjov.

- *Los equilibristas* (2014)

Espectáculo que recoge testimonios de la Revolución mexicana.

- *Josefina la gallina puso un huevo en la cocina* (2018)

Trabajo colectivo con material autobiográfico que parte de momentos en la infancia del actor.

- *Terror y asco. Vida privada de gente feliz. Postales alemanas* (2016)

Pieza que cuestiona en tono de ironía y sarcasmo la sociedad alemana, desde una óptica mexicana.

- *Por favor cierra la puerta, gracias* (2018)

Trabajo escénico que bucea en la ciudad de Juárez para crear un núcleo indivisible de historias entrelazadas desde la creación escénica en grupo.

- *Mujeres* (2020)

Proyecto de creación colectiva donde se aborda el cuestionamiento de la mujer en el teatro mexicano y la violencia de género.

- *Sawa ino* (2022)

Trabajo de creación colectiva a partir del encuentro entre Vaca 35 y Colectivo lo que viene del Sol.

La Re-sentida (Chile)

Esta compañía fue creada en el año 2007 en la ciudad de Valparaíso. A día de hoy sus integrantes son Marco Layera, Diego Acuña, Carolina de la Maza, Nicolás Herrera, Carolina Palacios, Pedro Muñoz y Benjamín Westfall. Este grupo nace desde el compromiso de realizar una profunda crítica política a la situación de Chile, a través de la provocación.

Constanza Rifo cita al crítico Pedro Labra (2019, párr. 1):

Su aporte es la vocación que tienen por hacer un teatro que se burla del orden. Incluso se refieren a la historia reciente y eso es novedoso para un público joven que no vivió esa época. Lo que hace La Re-sentida viene a reflejar un poco en lo que ha devenido la juventud, refleja el descreimiento, la pérdida de las ilusiones, esta visión casi anárquica, la falta de fe e ilusiones en un cambio, la idea de demoler todo porque nada vale ni es bueno en la sociedad actual.

Layera (2014), director de La Re-sentida, expone su planteamiento:

Joder a la derecha es muy fácil, las contradicciones son muy obvias. Preferimos joder a la izquierda, provocar reflexión en el público que va al teatro, que no es de derecha. ¿Por qué tendría que confiar en un sector que le dio la espalda a Allende? También necesitamos cuestionar lo que hacemos, pensamos permanentemente si el teatro sirve para algo (Alvarado, 2014).

Estas palabras ponen de manifiesto una de las principales señas de identidad de esta joven y prolífica compañía de teatro chileno. La Re-sentida, pese a su corta vida como compañía, ha estado en los principales festivales de teatro del mundo, presentando unas dramaturgias milimétricas que trasladan al espectador al centro del conflicto, invitándole y, de alguna forma, casi obligándole a tomar parte en el problema.

Obras:

- *Oasis de la impunidad (2022)*

Último trabajo de la compañía donde se trabaja a partir de lo performativo en un acercamiento a las pugnas civiles acaecidas en Chile en los últimos años.

Encontramos una nota del director en el programa de mano:

No pretendemos, ni pensamos, trasladar territorial y simbólicamente lo que ocurre en la calle a un escenario. Tomar literalmente lo que allí sucede o reproducir los recursos semióticos y semánticos nos parece estética y éticamente inapropiado. Asimismo, asistir a una función de teatro tampoco debería conducir a una desmovilización de las protestas en la calle. El público no está invitado a presenciar lo que ocurre en la calle. A la inversa el poder performativo de lo que ocurre en el exterior nos desafía como creadores y también nos pone en crisis. Requiere que nuestro arte se reinvente para ser partícipe y colaborador de este proceso social, invitándonos como artistas a dar un paso hacia lo desconocido y lo incierto, a perdernos y a ponernos en constante peligro. Oasis de la Impunidad es un ensayo artístico que no le debe nada a la realidad, pero que está absolutamente comprometido con ella (Layera, 2022, párr. 3).

- *Paisajes para no colorear* (2018)

Presentada en la edición de 2019 del FIT, muestra la reflexión, el desconcierto y la desesperación de un grupo de chicas adolescentes frente una sociedad que se niega a evolucionar en la igualdad de género. Violaciones de niñas son achacadas a la ropa que llevaban las víctimas, el lugar por donde transitaban, etc. La negación de la realidad por parte de la sociedad desemboca en el alcoholismo, los problemas psiquiátricos y, en el peor de los casos, el suicidio.

- *La Dictadura de lo Cool* (2016)

Extraemos del programa de mano lo siguiente:

Este espectáculo nace a partir de la invitación que les hace el Teatro Hebbel am Ufer de Berlín, en el marco de la celebración de los cien años del nacimiento de Peter Weiss. Consistía en la creación de un espectáculo inspirado en la estética de la Resistencia. “*La dictadura de lo cool* es una sátira social desmesurada y vertiginosa inspirada en *El Misántropo* de Moliere, que pretende reflexionar sobre el arte, la cultura y el estilo de vida contemporáneo (Layera, 2016, párr. 1).

- *La imaginación del futuro*-(2013)

Pretende realizar una reflexión crítica sobre la clase política y la violencia que ha caracterizado a Chile. En particular, sobre la actual clase dirigente de izquierda, quienes olvidan y relativizan a menudo todo legado ideológico.

- *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo. (El delirio final de los últimos románticos)* (2010)

Cuenta la situación en que se encuentran un grupo de actores que, guiados por su idealismo, llevan cuatro años encerrados en un sótano sin tener contacto con la realidad. Esta situación utópica comienza a desmoronarse cuando llegan noticias de un nuevo gobierno, que ha asumido el poder gracias a la erradicación de la pobreza y demás injusticias sociales del país. El absurdo, la provocación y la desacralización de los íconos culturales, marcarán el camino para reflexionar sobre el arte, las utopías, la revolución y el fracaso. La intención de esta representación utópica es crear una magna obra teatral capaz de modificar las estructuras sociales.

- *Simulacro* (2008)

Primer trabajo de la compañía, su director comenta lo siguiente: “Pretende ser un retrato vital, fresco y sincero de Chile como el lugar de unos pocos, que busca desde la crueldad, la ironía y el humor reflexionar sobre su identidad” (Layera, 2008, párr. 6).

Teatro del Azoro (El Salvador)

Esta compañía teatral comienza a dar sus primeros pasos en el año 2011. Sus integrantes son Egly Larreynaga, Luis Felpeto, Alicia Chong y Paola Miranda. Este grupo crea dramaturgias propias sobre la base de que están íntimamente ligadas y comprometidas con conflictos político sociales, como la corrupción política y el terrorismo de estado, utilizando como material sus propias experiencias, la antropología o el periodismo.

Obras:

- *El Fenómeno* (2018)

Fue presentada en la XXXIV edición del FIT y es objeto de análisis de este estudio. En ella se contemplan los tejemanajes del gobierno salvadoreño con las maras, para obtener rédito político.

- *Buscando mi nombre* (2011)

Cuenta la historia de vida de las hermanas Miranda, dos mujeres que fueron clave para el proceso de independencia de El Salvador. Constituye un magnífico trabajo sobre la mujer en la historia y en la política salvadoreña.

- *Los más solos* (2012)

Basada en la crónica periodística “La Caverna de Choreja”, se trata de una obra de teatro sobre la locura de cuatro enfermos mentales, condenados y abandonados en el área penitenciaria de un hospital psiquiátrico. Los personajes pertenecen a una generación que sufrió durante su juventud la guerra civil en El Salvador.

- *Made in El Salvador* (2015)

Esta obra recrea las vidas anodinas de cuatro bordadoras en El Salvador, invisibilizadas por la sociedad en la que viven.

- *Polvo de gallo* (2018)

Es una puesta en escena que aborda el tema de los abusos sexuales, un mal que la sociedad salvadoreña padece mucho y que en la mayoría de ocasiones permite con impunidad. Teatro del Azzoro ha visitado en dos ocasiones el Festival de Cádiz. La primera fue en el año 2014, con la obra *Los más solos*, la segunda con el espectáculo nombrado anteriormente, *El Fenómeno*, en el año 2019.

Teatro Línea de sombra (México)

Este proyecto mexicano nace en Monterrey (México), en el año 1993 y funda su sede en México D. F. un año más tarde. La compañía está conformada por creadores escénicos, pedagogos, investigadores y actores, entre los que se encuentran Alicia Laguna, Jorge A. Vargas, Patricia Díaz, Vianey Salinas, Zuadd Atala, Raúl Mendoza, María Luna, Antígona González, José Luis Cuevas, Marina España o Giberto Barraza. En sus puestas en escena transitan caminos alternativos al naturalismo escénico, entablando diálogos con las artes fronterizas de la escena, como pueden ser las artes plásticas, la fotografía, el vídeo, etc. Su metodología de trabajo generalmente reside en dramaturgias quebradas, que operan con archivos reales, y quedan monitorizada en los ensayos por la dirección, pero sin perder su núcleo colectivo, lo cual crea un tipo de teatro que rezuma poesía con el cuerpo como motor de la acción, y pugna por desencorsetar al teatro realista mexicano.

Obras:

- *Amarillo* (2008)

Es la obra de referencia de este apartado y ha sido representada en el Festival de Cádiz en los años 2009 y 2011.

- *Filo de caballo* (2018)

Trabajo colectivo sobre las flores y su incidencia en los humanos.

- *Duran 660* (2013)

Reflexión colectiva sobre la sublevación de estudiantes en el año 1966, en la ciudad de Durango, México.

- *Pequeños territorios en construcción* (2014)

Fábula documental sobre el destino del asentamiento fundado por mujeres en la ciudad de Turbaco, la llamada “ciudad de las mujeres”.

- *Baños roma* (2013)

Trabajo de investigación sobre el personaje popular mexicano José “Mantequilla” Nápoles.

- *Danzantes del alba* (2018)

Las maquilas y su lugar en la vida de las personas que trabajan en ellas.

- *El puro lugar* (2016)

Pieza documental que trata el entorno de la violencia en la ciudad de Xalapa (Veracruz).

- *Article 13* (2012)

Calificado por sus creadores como instalación-*show*-documental, acerca al espectador a los migrantes desaparecidos en el desierto.

- *La Brisa* (2017)

Obra de búsqueda personal, localizada en una residencia cultural de Ciudad Juárez.

Centro Dramático Nacional (España)

El Centro Dramático Nacional constituye una institución pública, dirigida en la actualidad por el dramaturgo Alfredo Sanzol desde el año 2020-2022. Se inauguró en 1978 con la dirección de Adolfo Marsillach, que dio paso a una transformación del teatro español tras eliminar el Teatro Nacional de Falange, instituido por la dictadura franquista desde el año 1939. Otros directores han sido: Nuria Espert, José Luis Gómez y Ramón Tamayo (1979-1981), José Luis Alonso (1981-1983), Lluís Pasqual (1983-1989), José Carlos Plaza (1989-1994), Amaya de Miguel (1994), Isabel Navarro (1994-1996), Juan

Carlos Pérez de la Fuente (1996-2004), Gerardo Vera (2004-2011) y Ernesto Caballero (2012-2019).

Extracto del texto del Centro de Documentación de las Artes y de la Música conmemorando su efemérides:

El Centro Dramático Nacional tiene como objetivo cultural la constante presencia en la escena española de las obras más importantes de nuestro teatro y de las más significativas del teatro universal, que constituyen su repertorio, además del estreno de obras de autores españoles y de la representación de textos sobresalientes del teatro extranjero contemporáneo. En la realización de este objetivo el Centro aspira a ser un exponente de máxima calidad de nuestro teatro profesional (Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la música, 1978, párr. 3)

Por lo tanto, el Centro Dramático Nacional realiza producciones que giran en torno a la dramaturgia contemporánea española, para dar visibilidad a autores españoles de diferentes generaciones y lenguas del estado. Asimismo, apoya la renovación generacional y la inserción laboral de jóvenes creadores y creadoras en el campo de las artes escénicas, potenciando así su renovación y la trasmisión de conocimientos. El CDN ocupa un lugar central en la infraestructura teatral española y opera desde el Teatro María Guerrero y Teatro Valle Inclán.

Obras del Centro Dramático Nacional dirigidas por Andrés Lima:

- *Shock 1. El cóndor y el puma* (2019)

Pieza que nos habla sobre los orígenes del neoliberalismo y de los golpes militares en el Cono Sur de América.

- *Shock 2. La tormenta y la guerra* (2020)

Segunda parte de *Shock 1*, en la que se continúa con los resultados de las políticas de recortes en el estado del bienestar y la guerra de Irak como elemento de expansión de las empresas privadas norteamericanas.

- *Paraíso perdido* (2021)

Según una nota del director recogida en la web Madrid es teatro: “Este montaje es el intento de comprender nuestros comportamientos, de saber si la Fe es sólo un plan preconcebido para asegurar la obediencia; si la espiritualidad es la intangibilidad de la libertad o la perpetuación del miedo” (Lima, 2022, párr. 4).

- *El chico de la última fila (2006)*

En el programa de mano encontramos la siguiente nota del autor:

Un día, corrigiendo un examen de fracciones, leí algo parecido a esto: “Juan no puedo contestar nada porque no he estudiado, pero últimamente estoy jugando muy bien al tenis el domingo me sacaron en el Marca voy a ser un campeón y tú y yo vamos a ir a celebrarlo”. Recuerdo que inmediatamente pensé: “Qué interesante que un alumno utilicé un ejercicio escolar para contarte su vida”. (Mayorga, 2006)

Andrés Lima apunta lo siguiente en el medio La Vanguardia: “Andrés Lima se ha mostrado muy interesado en "el juego teatral" que plantea la obra de Mayorga y que implica al espectador porque "le lleva a preguntarse sobre su propia actitud, sobre la vida y su propia mezquindad". (La Vanguardia, 2019, párr. 9)

Teatro del Barrio (*España*)

El teatro del Barrio es una cooperativa de consumo formada por trabajadores y usuarios. Sala de teatro a su vez, nace en el año 2013 fruto de los acontecimientos del 15 M. Su principal objetivo es enfrentarse a las instituciones, que consideran secuestradas por la derecha mediática y política españolas (entendiendo derecha como la totalidad de partidos que apoyan el régimen de 1978, con indiferencia de sus siglas). Es a través de este modelo de cooperativa como se financian proyectos como *El Rey*, operando al margen de las grandes distribuidoras y productoras, pero también fuera del alcance de las instituciones. La idea de cambiar la realidad es necesaria, pero para ese propósito es necesario conocerla. Esta labor es fundamental a la hora de enfrentar los diferentes títulos del Teatro del Barrio, que consta de un proyecto en el que convergen diferentes propuestas. Por un lado, es destacable una programación estable dentro de su producción, por otro lado, está la Universidad del Barrio donde se dan cita diferentes investigadores, profesores o personas que puedan aportar conocimiento a la transformación política. Estos seminarios se imparten de octubre/noviembre a mayo.

Cabe destacar la escuela de interpretación, en la que se van sumando año tras año nuevos talleres y cursos regulares, además de la existencia de una “reacción vecinal”, donde se recogen las iniciativas vecinales de colectivos y organizaciones. El Teatro del Barrio está formado por vecinos del barrio de Lavapiés, formando una comunidad de más de quinientos socios. En este espacio, se le da voz a ese colectivo, para que presenten sus proyectos e inquietudes dentro de la coherencia política de la cooperativa. La cooperativa tiene diferentes ámbitos en su estructura, una asamblea que forman todos los socios y socias, que se reúne cada dos años y que es la responsable de aprobar el presupuesto anual. Además, existe un consejo rector de nueve personas elegidas por la asamblea cada cuatro años, que es la encargada de dinamizar el trabajo diario de las personas contratadas por la cooperativa. A esto se añaden comisiones de trabajo, abiertas a la colaboración de todas y todos, que se ocupan de la comunidad, las actividades vecinales o la programación. Estas comisiones son: comunidad, actividades, programación y Varoufakis. Es importante dejar claro el carácter altruista de Teatro del Barrio como asociación cooperativista sin ánimo de lucro que es, cuyo objetivo primordial es poner la cultura y conocimiento al servicio de la comunidad.

Obras:

- *Cómo hemos llegado hasta aquí* (2021)

Pieza de autoficción.

- *Homenaje a Billy el Niño* (2022)

Obra documental en la que las víctimas del policía Antonio González Pacheco, más conocido como “Billy el niño”, visibilizan la violencia sobre la que se construyó la transición española.

- *Feminismo para torpes* (2022)

En la sinopsis del espectáculo encontramos lo siguiente: “*Feminismo para torpes* es una caja de herramientas, una “clase de defensa personal” para enfrentarse a un mundo mal

repartido, una conferencia desquiciada, un espectáculo a medio camino entre el monólogo de humor, el teatro y la confesión personal." (Teatro del Barrio, 2022)

- *No soy tu gitana* (2022)

Reflexión, en forma de monólogo, sobre las mujeres gitanas en la historia.

- *Los que hablan* (2020)

Trabajo en torno a la idea de la desnudez del ser humano, frente a las capas que la sociedad dicta.

4.2. Estructura común de análisis de las obras

Este estudio propone el análisis de un corpus compuesto por seis obras de teatro de la programación del Festival Internacional de Teatro Iberoamericano de Cádiz, durante el periodo de 2006 a 2020, vinculado al campo del teatro documental. El análisis se divide en once puntos:

- Ficha técnica o anexo.
- Génesis del espectáculo.
- Estructura.
- Espacio escénico.
- Espacio sonoro.
- Iluminación.
- Actuación.
- Objetos.
- Análisis de la puesta en escena.
- Recepción crítica.

Se adopta un análisis descriptivo y formal sociológico, de base semiótica, en el que se establecen los vínculos entre los diferentes signos que articulan el hecho escénico. Esta metodología de análisis de los espectáculos, está estructurada y fundamentada según el modelo aplicado en “Análisis del espectáculo de Olimpia De Gouges o la pasión de

existir” de Jara Martínez Valderas y María Ángeles Grande Rosales (2011, p. 169-193). Dicho análisis se apoya también en *La escuela del espectador* de Anne Ubersfeld (1996) y en el *Análisis de los Espectáculos Teatro, Mimo Danza, Cine* (1996) de Patrice Pavis.

El objetivo de asistir a una pieza escénica es el de realizar posteriormente su análisis espectacular, para tratar de entender el sentido y su significado, es decir, acceder a la hipótesis sobre la que está construida la obra. Este estudio no solo comprende el espectáculo en sí mismo, sino también el movimiento artístico y estético al que pertenece, reuniendo de esta forma sus características particulares y generales. Por ello, es preferible y casi imprescindible la asistencia al espectáculo para comprender la investigación realizada en este estudio. En caso de no tener acceso a él, se recomienda visualizar una edición en vídeo de alta calidad, que permita valorar todos los aspectos mencionados anteriormente. Aun así, se deben tener en cuenta los siguientes condicionantes: "la grabación cambia la escala, por lo que se pierde la proporcionalidad diseñada por el director; la cámara impone su enfoque, ya no se vaga por el escenario, ni se elige una perspectiva global, ni una parcial" (González 2021, p. 38). Además, se puede haber equalizado el sonido en escena con el fin de que la grabación no esté contaminada por los aplausos del público, risas, etc., perdiendo así la respuesta del espectador y, por lo tanto, la comunicación entre actor y público, entre hecho escénico y espectador. De hecho, González afirma, "este medio no podrá sustituir el espectáculo en vivo, pero es un buen mecanismo para el recuerdo, una buena herramienta para paliar el olvido, una plataforma para la muestra del boceto" (p. 37).

Con anticipación a la concreción de la estructura del análisis, se han establecido una serie de medidas con relación a la toma de datos. Especialmente se ha acotado el objeto de estudio a un procedimiento y una estética enmarcada dentro de la perspectiva exclusiva del teatro documento y todas sus particularidades sociales, políticas y teatrales. Mediante estos análisis se pretende triangular características comunes del teatro documental con las seis obras analizadas. Para el análisis se utiliza el cuadro, ya que por sus diferentes características nos facilita el desarrollo de dicho análisis. Pavis (1998, p.194) lo define como: "una unidad temática definida por el ambiente. Desde esta apreciación un cuadro enmarca un todo que no está afectado por los cambios narratológicos sino más bien que acaba en cuando comienza a emerger el siguiente". Es decir, es una unidad temática no relacionada con la acción, teniendo un carácter más narrativo, más pictórico, en cuanto que describe un espacio, un ambiente y unas relaciones. Un cuadro supone una entidad en sí mismo, por eso goza de cierta

independencia y autonomía al no precisar de un nexo lógico que los una. El cuadro está determinado también por el cambio de espacio o de tiempo, que no tiene que seguir un orden cronológico. Son más frecuentes en obras con estructura abierta o algebraica. Los continuos cortes con la acción dramática favorecen la ruptura de la ilusión teatral, creando distanciamiento, siendo muy utilizado por el teatro expresionista y por el teatro épico de Brecht. Estas diferencias con el acto permiten un análisis más metódico y ajustado, ya que los cuadros funcionan como elementos autónomos dentro de la estructura de la pieza.

Como material de apoyo para la investigación de estas seis piezas, se han mantenido encuentros con directores y actrices de las compañías a través de diversas plataformas *online*, extrayendo datos y testimonios personales sobre las inquietudes del grupo, los procesos de creación y el montaje de la puesta en escena de los diversos espectáculos. La principal fuente de estudio ha sido la visualización presencial de todas las piezas, exceptuando la obra *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido*, del grupo mexicano Vaca 35. Posteriormente, se han visionado los espectáculos seleccionados a través de las siguientes plataformas: Vimeo, YouTube y la teatroteca del INAEM¹⁴. Además, se han consultado los *dossiers* de los espectáculos de las compañías seleccionadas, con el fin de obtener datos para la configuración tanto de la ficha artística, como de los detalles técnicos. Hay que mencionar la utilización de recursos de red y webgrafía para el punto décimo del análisis de las obras referente a la recepción crítica. Estos artículos de prensa conforman una visión crítica del espectáculo y proceden tanto de la prensa teatral como *Artez* o *El Público*, o de secciones especializadas dentro de periódicos como *El país*, *El mundo* o *La Vanguardia*.

Los apartados de los análisis siguen unas pautas cuyo objetivo común es tratar de aportar un enfoque objetivo y racional de los espectáculos, permitiendo al lector tomar conciencia del espectáculo y de sus valores intrínsecos, no solo como obra de teatro, sino también como artefacto político. Sobre la estructura analítica de los seis espectáculos seleccionados, Jara Valderas (2021, p.17-18) comenta lo siguiente:

Estudiar la escenificación, y elaborar un trabajo de análisis requiere conocer oficios, técnicas y procedimientos muy variados, reflejo del carácter interdisciplinar del teatro. Así un investigador que pretenda abordar esta tarea debe tener un dominio, si no experto,

¹⁴ <http://teatroteca.teatro.es/opac/#indice>

sí suficiente para entender los canales expresivos que van desde la actuación y la dramaturgia a cuestiones como el espacio sonoro o la luz.

A tal respecto, Pavis (2000, p. 24) plantea las implicaciones del análisis de un espectáculo: “De hecho, analizar implica descomponer, recortar, fragmentar el continuum de la representación en finas rodajas o unidades infinitesimales, verbos que remiten más a descuartizar o despiezar que a abarcar globalmente una puesta en escena”.

A continuación, pasamos a describir brevemente los once puntos:

4.2.1. *Ficha técnica y artística*

En este apartado aparecen los datos más inmediatos que surgen al estudiar una pieza escénica tales como la dirección de escena, el reparto, la autoría del texto, la música, el diseño de vestuario, el espacio escénico, la iluminación, la producción y la fecha y el lugar de estreno. Son datos que se suelen encontrar en el cartel del espectáculo, el programa de mano, el anuncio publicitario o la prensa.

4.2.2. *Génesis*

Más allá del visionado de la pieza, se pueden encontrar las primeras señas de identidad del espectáculo en el género, el argumento, los personajes, los temas, la historia que narra, las raíces del contexto del planteamiento o la razón primaria de su creación y realización.

En todas las obras analizadas, se puede encontrar un problema transversal común a las sociedades de los diferentes países y zonas geográficas de las obras. Además de visibilizar un problema o exponer una injusticia social, en ellas se pueden percibir las distintas etapas a las que la obra se ha visto expuesta hasta la concreción de un espectáculo en concreto. Desde el nacimiento de la idea hasta su ejecución existe un recorrido en el que cada compañía muestra su propia experiencia, con mayor reiteración por un tema o unos temas en concreto.

4.2.3. *Estructura*

El análisis de la estructura trata de la disposición y división de la obra, así como de la unión de las diferentes escenas o cuadros. En esta parte del trabajo no aparece un

análisis tan exhaustivo como en el análisis de la puesta en escena, sino que se definen, paso a paso, los momentos de la obra a través de los puntos de intriga de la pieza. De manera sucinta, también se analiza el conflicto de los personajes y se expone la acción dramática, conjunto de los acontecimientos y circunstancias que se presentan en un drama. Analizar la intriga equivale a describir la acción física de la obra, es decir, los detalles de los sucesos contemplados en la secuencia cronológica determinada por el texto dramático. En las obras donde la intriga abandona la forma tradicional y se presenta sin que los cuadros o escenas tengan una aparente relación, el análisis de su estructura se realiza separando las diferentes partes en el orden cronológico exacto que se le presenta al espectador, dejando a un lado la búsqueda de una narrativa causa-efecto, ya que no existe tal narrativa, y focalizando la exposición en el análisis de los diferentes cuadros que componen el espectáculo.

La estructura de una obra depende de la naturaleza de los episodios o incidentes escogidos para narrar la historia, así como del orden o secuencia que siguen, según avanza la acción. La división de la pieza y su posterior descripción se hará a partir de una unidad que permita percibir las pausas y cambios de ritmo, que además favorecen la ruptura de la ilusión teatral. Esto produce un efecto de distanciamiento, un elemento muy utilizado por el teatro expresionista y por el teatro épico de Brecht, que es también representativo del teatro documento, sobre el que profundizaremos más adelante. La división de la pieza se hará en cuadros, ya que estos se caracterizan por ser una unidad temática y no narratológica. Es decir, el acto forma parte de una sucesión actancial y el cuadro es en sí mismo una parte cerrada dentro de la exposición de la narrativa: “Cada cuadro forma un todo, no se proyecta en el siguiente; acaba brutalmente cuando amenaza cristalizarse en una sustancia que vale por sí misma y que no obliga a la comparación con lo que viene después” (Pavis, 1998, p. 105).

4.2.4. Espacio escénico

Dentro del estudio del espacio escénico, García Barrientos (2003) expone: “Nuestro modelo de análisis entre tres estratos conceptuales o teóricos en la obra teatral (Fábula/ Drama/ Escenificación) proporciona las categorías básicas en que debe fundarse el estudio del espacio teatral, los planos diegético, dramático y escénico del mismo” (p. 127). El espacio escénico lo constituye el universo desde el cual el espectador obtiene las nociones del dónde, el cuándo, el cómo y el porqué. Los instrumentos que utiliza el

espacio escénico para su composición, a su vez, forman parte del universo de significantes: la iluminación, la escenografía, el espacio multimedia, el vestuario y la caracterización. Por tanto, el espacio escénico es fruto de la elaboración de muchas áreas que lo integran y lo definen, independientemente de la labor del escenógrafo, que por supuesto ejerce un protagonismo indiscutible en la composición espacial del espectáculo. Como afirma Valderas (2021, p. 257). “La plástica teatral, pero también el espacio sonoro, el desarrollo corporal del actor y su emisión verbal y, en resumen, toda la escenificación, se desarrolla en el espacio escénico”.

Pavis (2000, p. 160) determina la ubicación y forma del espacio escénico: “Es el lugar donde se mueven los actores y el personal técnico, es decir, el área de juego propiamente dicha y sus prolongaciones hacia los bastidores, la sala y todo el edificio teatral”. A través del espacio escénico, el espectador tiene una información clave a la hora de percibir a los personajes, ya sea desde un punto de vista realista o a través de una visión expresionista, situando al espectador dentro de la convención dramática. La ambientación es una característica que ayuda a la expresión de las ideas profundas de la obra, además de sugerir espacios que, aunque estén dentro de la escenografía, responden más bien a la comprensión de los motivos filosóficos y políticos de la obra, además de a su significado más profundo. Patrice Pavis (1998) relaciona el espacio del texto y el espacio escénico, concluyendo que: “escenografía es establecer un juego de correspondencias y de proporciones entre el espacio del texto y el del escenario...” (p. 165). Y añade, además: “el espacio nos es dado por el espectáculo, ahora y aquí, gracias a unos actores cuyas evoluciones gestuales circunscriben este espacio.” (p. 171). Así pues, el espacio escénico va más allá del texto y las acotaciones, si las hubiere. Es un puente entre la representación y la visión dramática. Desde esta perspectiva, hay que tener en cuenta la subjetividad del espacio escénico y la del propio espectador. En cambio, Ubersfeld (1989) señala en relación al espacio teatral que: “el espacio teatral es, ante todo, un lugar escénico por construir; sin él, el texto no puede encontrar su emplazamiento, su modo concreto de existencia” (p. 109).

4.2.5. Espacio sonoro

No se trata solo de analizar las músicas y canciones, sino de interpretar y exponer por qué el director o directora ha ubicado un determinado sonido en ciertas partes de la pieza. Es decir, establecer su función dramaturgica. El espacio sonoro está suspendido

en el espectáculo y, a diferencia de la palabra, no es algo que nos remita al mundo, pero sí influye en la percepción del espectáculo ayudando a crear la atmosfera, que introduce al espectador en la propuesta del director. Analizar una obra obliga a repensar los elementos acústicos en su conjunto y a extraer el valor particular y subjetivo que cada efecto sonoro, canción o música aporta a la pieza en su conjunto. Esto es verificable cuando se observa el papel que juega el espacio sonoro al servicio de la dramaturgia y de la tesis de la obra, si es algo redundante o si por el contrario no solo es un apoyo, sino que funciona como un elemento motivador haciendo que la acción avance.

4.2.6. Iluminación

La luz es un elemento fundamental que trabaja en la imaginación del espectador. Su función se asemeja a la que tiene la música, que es conmover y transmitir como un elemento vivo en contraposición al decorado, que es algo muerto (Dullin, 1969, p. 80).

Por su parte, Pavis (1988, p. 242) establece las diversas funciones de la iluminación:

Sus funciones dramáticas o semiológicas son infinitas: iluminar o comentar una acción, aislar a un actor o un elemento del escenario, crear una atmosfera, dar ritmo a la representación, facilitar la lectura de la puesta en escena, especialmente en lo que concierne a la evolución de los argumentos y los sentimientos, etc.

La iluminación es una parte definitiva y crucial en el montaje escénico, ya que enfatiza elementos fundamentales de la significación de la pieza. Asimismo, delimita espacios y ofrece profundidad a través del uso de diferentes tipos de proyectores y perspectivas. En algunos trabajos, la iluminación es considerada un personaje más y define la estética, matizando así el estilo de una pieza. Se señala qué tipo de luz y de proyector se utiliza en cada momento y cómo afecta esto a la dramaturgia de la luz. Se trata de encontrar los puntos de racionalidad y subjetividad en determinados momentos de la pieza, que ayuden a entender la razón de su utilización y su contenido comunicativo. Se evalúan los fenómenos que inciden en la atmosfera y la percepción de la obra, dando así a entender de una manera más o menos evidente una acción o un acontecimiento. En resumen, se trata de evaluar la luz a través de su incidencia en el espectáculo. La iluminación condiciona diferentes elementos narrativos de la propuesta. Desde el

principio de la obra, hay que tener en cuenta el ritmo al que están sujetos los cambios de luz. Hay que preguntarse si estos cambios responden a un interés estético o tienen una connotación significativa en la obra y averiguar cómo actúan estos cambios en el espectador.

Por otra parte, hay que tener en cuenta cómo se articula la luz en el espacio escénico. Si oculta elementos escénicos y crea una atmósfera concreta o por el contrario, está mostrando al espectador todo lo que existe en el escenario. Las dos opciones tienen un enfoque estético y muestran un camino al espectador, que aporta las claves y los rasgos que muestran el significado profundo de la obra, favoreciendo así el entendimiento total del espectáculo.

De igual manera ocurre con el espacio sonoro y su relación con la luz, pudiendo ser esta relación sincrónica o asincrónica, de tal forma que se realicen estos cambios de manera estratégica para marcar la dirección de la pieza. Cómo ejerce la luz sus propiedades, condiciona también la percepción que el espectador tiene del personaje. La luz es fundamental para la creación de ambientes, una aliada para la absorción del espectáculo y un referente para el espectador. Por tanto, el apartado de iluminación tendrá en cuenta estas variantes y a través de ella se desgranarán los diferentes objetivos, como el foco de atención, la visibilidad, las atmósferas, su relación con el significado profundo de la obra y con el tema, el enfoque estético, el ritmo y el espacio sonoro y escénico.

Audiovisual

En este apartado, se clasifican los archivos de carácter audiovisual que sirven de elementos narrativos y forman parte del andamiaje de la dramaturgia. Estos archivos se clasifican dependiendo de si se han creado exclusivamente para la obra o si provienen de algún banco de imágenes, con contenidos de uso recreativo o, como en el caso de la pieza escénica *Amarillo*, de cine documental. También pueden editarse las imágenes grabadas con *loops* y efectos provenientes de bancos audiovisuales.

Martínez y Palacio (2021) en *El análisis de la escenificación*, indican que, durante la recepción del espectáculo por el espectador, el material audiovisual puede ser creado para el evento, sin importar que provenga de un banco de imágenes o vídeos, sea creado *ex profeso*, capturado en directo, filmado, emitido en tiempo real, o, por último,

el material creado en vivo que se genera a través de algún tipo de *software* especial (p. 283).

Igualmente, Martínez y Palacio (2021, p. 286) analizan la importancia del audiovisual de un espectáculo, afirmando que “la importancia del audiovisual dentro de un espectáculo tiene dos aspectos que tratar: la tipología del espectáculo según la relación con la tecnología y la dramaturgia externa e interna del audiovisual”. Estos autores diferencian tres tipos de espectáculos audiovisuales. El primero, trata piezas en las que se utiliza algún dispositivo electrónico de un modo accesorio, sin importar la disciplina artística, es decir, el llamado teatro multimedia. Por otro lado, está el teatro intermedio, en el que la aparición de contenido audiovisual está ligado a la estructura dramática y profunda de la pieza, no siendo un elemento prescindible o accesorio. Por último, también tiene su lugar en este tipo de teatro la *performance*, donde el uso del audiovisual adopta un carácter expositivo y tradicionalmente interdisciplinar, en base a instalaciones y acciones que suelen mostrar una concepción abstracta.

4.2.7. Actuación

En función del estilo de montaje se analiza el trabajo del actor a través de una teoría interpretativa que valide y enmarque el tipo de actuación, atendiendo a los trabajos interpretativos de cada compañía. Entendemos que cada grupo y cada director o directora, al igual que los actores y actrices, tienen sus procesos personales para llevar a cabo el proceso de interpretación: “Un discurso sobre pedagogía teatral no puede agotarse en la descripción de una metodología, ya que el aprendizaje no depende exclusivamente de la propuesta formativa, sino también del tipo de trabajo que la persona realiza sobre sí misma” (D`amico, 2019, p. 49). Teniendo en cuenta esa diversidad, se analizarán todos los signos que traza un actor para que el espectador lo perciba a través de los diferentes canales y lo catalogue dentro del contexto dramático. Pero esto no funcionaría con algunas obras, por ejemplo, las brechtianas, ya que en dichas piezas no existe la concepción naturalista del personaje.

Sobre el sistema actancial, podemos remitirnos al esquema clásico de Greimas, en el que se valora el peso específico del actante en el orden sintáctico de la pieza. Desde un análisis semiológico, cada personaje posee unos rasgos y unas características que son genuinos por oposición a otros personajes. Ubersfeld (1989 p. 48, 49) expone que: “un

actante se identifica, pues, con un elemento (lexicalizado o no) que asume en la frase básica del relato una función sintáctica, nos encontramos con el sujeto y el objeto, el destinatario, el oponente y el ayudante cuyas funciones sintácticas no ofrecen ninguna duda”. Ubersfeld (1989) también indica “un personaje puede asumir simultánea o sucesivamente funciones actanciales diferentes” (p. 48).

La acción tiene por destinatario una fuerza humana o abstracta, que empuja al sujeto a alcanzar el objeto mencionado. Este gesto tiene unos beneficiarios, que también pueden ser concretos o abstractos y que pueden coincidir con el destinatario. El sujeto, para conseguir su objeto, ha de tener unos ayudantes y por el contrario, habrá oponentes a ese objetivo del sujeto.

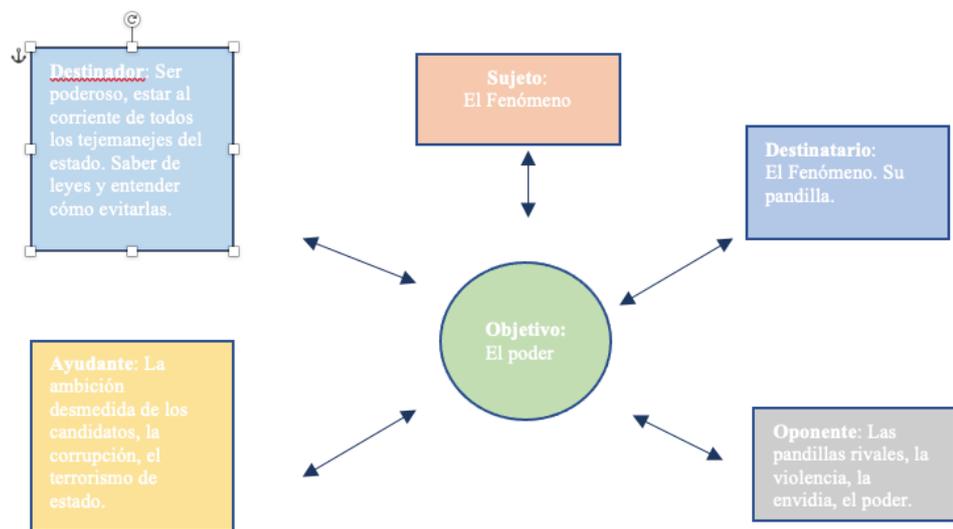


Tabla 8. Ejemplo de esquema de Greimas, de la obra *El Fenómeno*

En torno al teatro documental se plantea un problema. La interpretación en este teatro dista mucho de ser una actuación realista, ya que está influenciada por el teatro de Brecht, por lo que no se puede realizar un análisis utilizando las herramientas que propone la teoría de las emociones de Stanislavsky y Strasberg. Por tanto, se ha de focalizar el análisis en otros aspectos de la interpretación, que operan desde el distanciamiento brechtiano.

4.2.8. *Objetos y vestuario*

Pavis (2000, p. 190), en relación a la conceptualización y ubicación del objeto, expone que: “Objeto es todo lo que puede ser manipulado por el actor (...), se ubica en el centro y en el corazón de la representación, sugiriendo que subtiende el decorado, el actor, y todos los valores plásticos del espectáculo”. Existen varios tipos de objetos, como pueden ser los no elaborados por el hombre; los abstractos, como las formas geométricas y los que son una extensión de los personajes, por tanto, una proyección de su significado semiótico. Dentro de estos últimos, suelen aparecer objetos como fotografías, libretas, zapatos..., que tienen una función de contextualización emocional y significativa del mensaje.

4.2.9. *Análisis de la puesta en escena*

En nuestra investigación conviene recordar que “es innegable desde un punto de vista teórico que el análisis semiótico es de gran importancia, proporcionando nuevos instrumentos de investigación y abriendo un debate que bien lejos de cerrarse.” (Hormigón, 2002, p. 108). En cuanto a la perspectiva sociológica, Hormigón (2002, p. 108) apunta que “debemos incluir un amplio repertorio de especialidades que proporcionan un complejo, prolijo, diverso y variado instrumental conceptual, terminológico informativo, documental e incluso metodológico. Según Ubersfeld (1989, p. 137), es determinante para entender el análisis de la puesta en escena destacar la importancia de todos los elementos que ocupan el espacio escénico: “El espacio teatral no está vacío, está ocupado por una serie de elementos concretos cuya importancia, relativa, es variable. Son estos elementos: los cuerpos de los comediantes, los elementos del decorado, los accesorios”. Además, Ubersfeld (1989, p. 91) prioriza al personaje como vehículo narrativo y destaca la importancia del soporte textual en la contextualización semiótica de la obra: “El personaje es el sujeto de un discurso (...). Con ayuda de las determinaciones textuales que le son propias se puede construir un conjunto semiótico que el comediante podrá poner de manifiesto en la representación”.

El análisis de la puesta en escena es el estudio de las partes de la obra en su conjunto. De esta manera, se observa que Veinstein (1955, p. 7) plantea dos explicaciones para el análisis:

En una acepción amplia, el término de puesta en escena designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decoración, iluminación, música y trabajo de los

actores (...) En una acepción estrecha, el término de puesta en escena designa la actividad que consiste en la organización, en un espacio y en un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática.

Este apartado trata de unificar los diferentes signos que aparecen a lo largo de la pieza en su contexto general. Y en esta línea, Pavis (2000) plantea que: “El texto espectacular es la puesta en escena considerada no como un objeto empírico sino como un sistema abstracto, como un conjunto organizado de signos” (p. 25). Por ello, es también crucial proporcionar una valoración descriptiva de la emotividad de la pieza y de la formación de los signos que conforman la obra, en la aplicación de una metodología de carácter sociosemiótico. Es importante destacar el análisis espectacular como un lenguaje autónomo frente a lo literario. Se analiza la adaptación dramática del texto, incluyendo el resto de elementos propios de la escena, que forman el hecho escénico.

4.2.10. Recepción crítica

Consiste en trazar un mapa en el que se recojan las críticas que valoran la obra, en todos sus aspectos. A través de ellas, se complementa el análisis estético de las teorías que subyacen en el montaje. Con ello, se pretende poner en liza diferentes visiones de la pieza, con el fin de contrastar dichas opiniones, enriqueciendo así el análisis de la obra y la visión que diversos medios puedan tener sobre la misma.

4.2.11. Conclusiones

Desde un nivel crítico, se extraen los apartados concluyentes sobre su significado, la propuesta, la asimilación de la misma y su integración dentro del teatro documento. El sentido del teatro documento se traza en conjunto desde sus señas de identidad y de un estudio social y cultural de su contexto. Este análisis está íntimamente ligado a la historia y a los movimientos geopolíticos que han acontecido en los últimos años.

Se podría trazar un paralelismo entre la estructura de análisis propuesta y los trece sistemas de signos propuestos por Tadeusz Kowzan, en su libro *Teoría del Teatro* (1997), que constituyen una guía para el análisis del significado de un espectáculo teatral. En ella se agrupan cada elemento del hecho escénico en una serie de categorías, desde una perspectiva semiótica que favorece el análisis de la pieza teatral.

1 Palabra	Texto dicho	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
2 Tono					
3 Mímica	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos Visuales (actor)
4 Gesto					
5 Movto.					
6 Maquillaje	apariencia externa del actor	Externo al actor	Signos visuales	Espacio	Signos visuales (externos al actor)
7 Peinado					
8 Vestuario					
9 Accesorios	Características del lugar escénico		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (externos al actor)
10 Decoración					
11 Iluminación					
12 Música	Efectos sonoros no articulados	Externo al actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (externos al actor)
13- Efectos sonoros					

Tabla 9. Los trece sistemas de signos propuestos por Tadeusz Kowzan

(Kowzan T. 1986)

Por otro lado, no es posible limitar el análisis a una vertiente psicológica o a un movimiento artístico en concreto, sino que debe reunir las claves sociales, culturales y escénicas suficientes para valorarlo. Como se ha puesto de manifiesto en la página 40 el capítulo II, el teatro documento es un movimiento cultural nacido de la mano de Edwin Piscator, Brecht y Peter Weiss. Esta manifestación teatral caló a mitad del siglo XX en América Latina, a través de diferentes creadores escénicos. En un contexto político efervescente, con la Guerra Fría y la intervención de los Estados Unidos en las democracias de América Latina propiciando golpes de estado, dictaduras, genocidios y en última instancia, el lastre económico y social del Cono Sur de América, al igual que en algunos países del continente europeo, incluida España. Es interesante distinguir como las principales teorías teatrales se agrupan para dar vida a esta herramienta escénica multidisciplinar donde se encuentra la danza, el distanciamiento, la farsa y el realismo

como partes de un todo, que pone de manifiesto los problemas geopolíticos de una determinada área geográfica.

Las conclusiones de todas las obras se expondrán en el capítulo 12 del presente trabajo.

5. Análisis de las Obras

Las seis obras seleccionadas para su análisis son:

-*Cuando todos pensamos que habíamos desaparecido*, de Vaca 35 (México).

-*Paisajes para no colorear*, de La Re-sentida Teatro (Chile).

-*El Fenómeno*, de Teatro del Azoro (El Salvador).

-*Amarillo*, de Teatro línea de Sombra (México).

-*Shock I, el cóndor y el puma*, del Centro Dramático Nacional (España).

-*El Rey*, de Teatro del Barrio (España).

5.1. *Cuando Todos Pensaban que Habíamos Desaparecido* de Vaca 35 (México, 2015)

5.1.1. *Ficha artística y técnica*

Dirección de escena: Damián Cervantes

Reparto: Diana Magallón, Mari Carmen Ruiz, José Rafael Flores, Luis Alberti, Maite Urrutia y Damián Cervantes (México) e Irene Caja (España)

Textos: Colectivo¹⁵

Músicos flamencos: Alejandro Gonzáles – Lolo Jiménez (España)

Espacio e iluminación: Damián Cervantes

Productor ejecutivo: José Rafael Flores, PHI Producciones

Producción general: Vaca 35 Teatro en Grupo

Coproductores: Fira Tárrega, Nau Ivanov, Iberescena, Teatro UNAM

Estreno: Festival Internacional Fira Tárrega (Catalunya) (2015)

5.1.2. *Génesis*

Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido se concibe como un viaje gastronómico, que surge de la necesidad de crear un punto de encuentro con la memoria y los recuerdos ausentes. La tradición para con los difuntos es diferente en México y en España, pero el dolor por los desaparecidos en guerras y conflictos armados es el mismo. En la España contemporánea se contempla el principal vía crucis con la sangría de los desaparecidos en la posguerra de la guerra civil, represaliados hasta el extremo y asesinados sin un entierro, sin una memoria digna que haga honor a su lucha por la democracia y por el gobierno legítimo y democrático de la Segunda República española, por la que dieron su vida. En México, el recuerdo traumático se centra en los feminicidios y los cárteles de droga, que se cobran anualmente miles de muertos y desaparecidos. Cada país tiene sus ausentes, ahí es donde apunta esta pieza culinaria escénica. Los muertos de

¹⁵ Es importante advertir que el texto de esta obra no ha sido publicado y que el análisis de esta pieza está basado en el libreto que la compañía ha remitido para esta investigación.

cada uno y los desaparecidos se abren paso por medio de un ritual escénico, lleno de sabores y olores que se degustan con júbilo y melancolía.

La base de este trabajo radica en un texto de creación colectiva entre las compañías Vaca 35 de México y la española Teatro de cerca, en lo que supone un encuentro común entre dos culturas unidas por el dolor y la guerra. No solo cabe nombrar a los desaparecidos en la Guerra Civil española o los desaparecidos por el cártel mexicano, sino que también se crea un lugar para hablar del refugiado sirio, de la madre judía en medio del holocausto, de la abuela palestina en la franja de Gaza o de los 43 normalistas desaparecidos de Ayotzinapa (México), entre otros.

5.1.3. Estructura

Este espectáculo, que se puede considerar una suerte de nueva dramaturgia culinaria, nace como trabajo de grupo. Todo el ejercicio de creación textual se llevó a cabo durante los ensayos desde una perspectiva grupal. La obra se nutre de referentes reales, como fotos y objetos de los fallecidos, sirviéndose de la comida como recurso narrativo, a la vez que se utiliza como un potente signo no verbal. En el plano referencial, se hacen alusiones y se narran historias de seres queridos que han fallecido, de desaparecidos conocidos y anónimos, de conflictos, guerras civiles, violencia, fusilamientos, etc. Esta potente manera de generar identificación en el espectador, transporta al individuo a un mundo histórico, rayando en lo documental y lo personal. Se aporta una pluralidad de elementos, no solo producidos con palabras o corporeizados, sino también introducidos en forma de percepciones de olores y sabores que emplazan al espectador alrededor de un ritual. El centro de la estructura es la interpretación del pasado a través de recetas y textos autobiográficos de los actores, que son tratados desde la dramaturgia para su adaptación en la obra. Además, en muchos casos, se empatiza con el discurso del actor y se reemplaza su ser querido por el propio, creando así un recuerdo y una emoción verdadera. Cabe destacar que toda la serie de coreografías y acciones físicas de los actores se suceden tras las intervenciones textuales y de evocación a través de los objetos, lo cual redimensiona el montaje a un espectáculo híbrido de teatro documental.



Figura 2: Coreografía. Foto cedida por Vaca 35.

La dramaturgia está compuesta por una serie de bloques y secuencias sin una aparente distribución ordenada que la alejan del canon clásico, siendo más bien un *collage* de cuadros. La variedad de los referentes utilizados, junto con los bloques o cuadros que arman la dramaturgia, hacen que esta pieza tenga una especial y potente lectura polisémica. Parece que sería adecuado hablar de un montaje abierto, ya que todos los signos nos conducen hacia una continuación del ritual fuera del escenario, cuando la función ya ha finalizado. En la obra subyace la idea de la muerte como una unión de todas las personas, que además vertebraba el espectáculo. Dentro de esa unión se abre una enorme brecha, una herida abierta desde donde se habla de las desigualdades, las masacres, la guerra y la miseria. Los personajes son los propios actores que, desde su yo, invitan al público a bucear en sus recuerdos más íntimos. Las acciones corporales imbricadas en cada parte del texto implican así mismo la emisión de gestos que el público recibe como no referenciales y que enriquecen el significado de la pieza artística, aunque también van en detrimento de una percepción del teatro documento.

Dentro de la estructura encontramos un primer punto, que constituye el tema central y un segundo apartado, que lo forman los Subtemas.

Tema central: La memoria como herramienta principal para la búsqueda de personas desaparecidas.

- La guerra: Guerras desde la perspectiva de encuentro fratricida, donde ambas partes pierden y nadie gana.
- Lucha contra el olvido: Reclamo contra el relato hegemónico que trasciende el texto para situarse de manera poética en la tesis de la obra.

Subtemas:

Lo litúrgico de los muertos y el entierro: En México, tienen una fuerte y tradicional vinculación con la muerte, que tratan de una manera única y particular. Esto se refleja de manera clara a lo largo de toda la pieza, principalmente en el final de la obra.

Lo culinario: Las recetas de familiares difuntos, como estrategia para invocar el conflicto y la memoria. Desde el Instituto de Rehabilitación Neurológica se punta lo siguiente (2016):

El sistema olfatorio es único entre los sistemas sensoriales por varios motivos, el principal de ellos es que no hace su primer relevo sináptico en el tálamo.

Cuando las moléculas volátiles que componen el olor penetran por nuestra nariz a la cavidad nasal, las partículas del aroma son captadas por el epitelio olfatorio donde se encuentran millones de células receptoras, y éstas llevan los mensajes a los bulbos olfatorios del cerebro. Desde el bulbo olfatorio, el mensaje odorífero se transmite por dos vías. Una de ellas se dirige a la corteza primaria, área de integración de la información olfatoria. La segunda vía, llega a la corteza piriforme, con el sistema límbico como centro integrador de las respuestas emocionales, el aprendizaje y la memoria. Esto es así porque la amígdala (órgano del sistema límbico) conecta ese aroma con una emoción y el hipocampo relaciona ese aroma con un recuerdo en la memoria. De ahí, la capacidad evocadora de los olores, que nos retrotraen a momentos vividos y genera unas respuestas vegetativas en nuestro organismo imposibles de controlar (párr. 3-4).

Motivos de la acción. En el *Diccionario de teatro* de Pavis (1998), el motivo queda conceptualizado como: “la unidad indivisible de la intriga que constituye una unidad autónoma de la acción” (pp. 301- 302).

Tipología de los motivos

-**Según su situación:** *Motivo de conflicto*. Grito desesperado por la lucha y el reconocimiento de las personas desaparecidas e ignoradas por la historia y la estructura de poder.

-**Según su dimensión:** *Motivo de denuncia*. Este motivo está ligado al tema de la obra, que es la memoria histórica.

-**Según su integración en la acción:** *Motivo dinámico*. Hace avanzar la acción. Al no existir una línea argumental definida, la arquitectura de la dramaturgia a base de cuadros indica que se puede observar cómo el motivo dinámico es la búsqueda de la verdad y la denuncia a través de las diferentes secuencias.

El análisis de su estructura establece seis cuadros con una introducción y un epílogo, como se describe a continuación:

Introducción. Desde que entra el público los actores ya están cocinando. Como preámbulo y dentro de la misma introducción, una actriz (Irene Cajas) nos habla sobre la matanza en su pueblo, de las morcillas y la sangre. Acto seguido y como parte intrínseca del acto de comer, viene la acción de defecar.

Cuadro I. Se realiza la presentación de cada personaje, de la persona que les enseñó a cocinar y del plato que presentan. A continuación, se escucha la receta culinaria de “los platanitos rellenos”. Este bloque se cierra con un comentario político sobre la droga y México.

Cuadro II. Desaparecidos de la Guerra Civil española pero también de Siria, Bosnia, México etc. Las acciones corporales suceden a los textos. Al terminar este bloque de los desaparecidos comienza un caos aparente en el que las imágenes alegóricas a la guerra terminan con la elaboración colectiva de la imagen de un toro, al que el actor Alejandro González apunta con su guitarra.

Cuadro III. Presenta una parodia de la colonización y masacre de los mexicanos en el descubrimiento de América por parte de los españoles. Mediante un juego de máscaras, asistimos a una representación donde se alude a esa parte de la historia.

Cuadro IV. Los actores comienzan a hablar sobre sus seres queridos y las pérdidas de sus familiares directos. Rafael Flores exorciza a la muerte en un texto dirigido a Satanás.

Cuadro V. Rafael Flores comienza a hablar sobre la ciudad de Mier y lentamente comienzan a aparecer dos grupos que rivalizan sobre qué país es poseedor de mayores desgracias, si España o México. Todo acaba en una monumental bronca entre los que otrora eran amigos y compañeros. Ejemplo claro de cómo comienza una guerra civil.

Cuadro VI. Buscando una alternativa de la tensión escénica, “después de la tempestad viene la calma”. Por tanto, en este cuadro se procede a explicar diversas recetas culinarias, mientras en el suelo se va organizando todo un ritual de velas, fotos y platos a modo de ofrenda. De fondo se escucha el “quejío” de Alejandro González. Cuando todo está dispuesto, los actores invitan al público a comer los platos cocinados en escena, no sin antes escuchar una voz en *off* que dice lo siguiente:

Voz masculina:

Que costumbre tan salvaje esa de enterrar a los muertos, de matarlos, de aniquilarlos, de borrarlos de la faz de la tierra. Es tratarlos alevosamente, es negarles posibilidad de revivir. Yo siempre estoy esperando que los muertos se levanten, que rompan el ataúd, y digan alegremente: “¿por qué lloras?”. Por eso me sobrecoge el entierro, el tiempo, aseguran las tapas de la caja, la introducen, le ponen lajas encima, y lo entierran. “Tras, tras, tras”, paletada tras paletada. Terrones, polvo, piedras, apisonando, amacizando, ahí te quedas y de allí ya no sales. Me dan risa luego las coronas y las flores, el diámetro, los besos derramados. Es una burla, ¿Para qué lo enterraron? Por qué no lo dejaron fuera, *hasta secarse, hasta que nos hablaran sus huesos de su muerte, o por qué no quemarlo, o darlo* a los animales, o tirarlo a un río. Habría que tener una casa de recurso para los muertos, ventilada, limpia, con música y con agua caliente. Lo menos dos o tres cada día, se levantarían a vivir.¹⁶

El código interpretativo de esta pieza se basa en el realismo poético, que se elabora desde una materia prima constituida por los objetos y las historias reales aparentemente no ficticias. Toda esta ensoñación de lo real viene reforzada por la

¹⁶ Célebre poema del poeta mexicano Jaime Sabines que aparece en el texto de la obra facilitado por Vaca 35 para este estudio.

cantidad de elementos de diferente naturaleza que apuntan en una misma dirección y sentido. La utilización del cuerpo en diversos momentos, junto a diversos bloques textuales, aporta una gran cantidad de elementos significantes que elevan la categoría del mensaje global. Se trata de subrayar a través del cuerpo lo que expresa el texto, sin llegar a ser reiterativo. En algunos momentos, estos elementos aparecen de forma que enlazan un cuadro con otro, sin que se pueda tomar consciencia de su separación.

5.1.4. *Espacio escénico y escenografía*

Anne Ubersfeld (1996) define el espacio teatral: “como el lugar de actividad en relación los unos con los otros” (p. 63) y apunta “que el espacio escénico se denominará como el conjunto de los signos provenientes del lugar escénico y que se encuentren en él” (p. 65). Pavis (1998, p. 175) comenta “El espacio teatral separa y divide los espacios de texto y de representación”. Dentro de esta separación se encuentran los diferentes planos que citamos a continuación.

Más allá del plano diegético, en el que aparecen todos los lugares imaginados a lo largo de la pieza, hipotéticos y cuya función es generar la ilusión en el espectador, interesa para nuestro análisis el plano escénico.

Plano Escénico: Lugar donde se desarrolla la acción, formado por varias mesas. Este lugar se transforma en el emplazamiento de un ritual, una cocina, etc.¹⁷ En el espacio escénico de este montaje se distinguen diferentes tipos de signos. En la sala se utiliza una de las paredes del escenario para escribir con tiza diferentes signos relacionados con la tesis de la pieza. Se desconoce cómo se ha realizado en otras salas, pero está claro que forma parte del espectáculo. Los actores están dispuestos frontalmente, subrayando el distanciamiento con el código realista y facilitando la ruptura de la cuarta pared. En referencia a la escenografía, aparece un fondo construido con una serie de tablas en posición vertical, a modo de valla, que separa los espacios. También se observan en el espacio elementos móviles, como mesas y sillas. Las mesas se colocan en distintas posiciones a lo largo de la obra, pero la mayor parte del tiempo aparecen dispuestas frente

¹⁷ Se dispone solo de una grabación del espectáculo, así pues, es desde este formato y esta función de donde se extrae el análisis.

al público, pues en ellas los actores van a cocinar los platos a lo largo de la obra. Por tanto, se pueden considerar el elemento principal de la escenografía.



Figura 3: Foto cedida por Vaca 35

No existen proyecciones, pero sí un importante espacio escénico dramático. Este espacio es fruto de los recuerdos del pasado que cada actor rememora.

Por otra parte, aunque el espacio escénico de la obra finalice formalmente en ese lugar, el patio donde se degusta la comida puede ser considerado también como espacio latente, pues una de sus funciones dentro de la obra es la de invitar a la reunión y a sentarse alrededor de un plato de comida, a reencontrarse con uno mismo y con su memoria. Se ha de tener presente que existe también un espacio narrado, que rememora cada espectador cuando los actores describen y narran experiencias culinarias con seres queridos.

5.1.5. Espacio sonoro

El guitarrista y cantautor Alejandro González se encarga del espacio sonoro, ya que no se utilizan sonidos ni música pregrabados durante el desarrollo de la obra, salvo la grabación en *off* del final. El flamenco, con sus bulerías y demás palos, colorea esta reunión de amigos españoles y mexicanos, acompañando en ocasiones la intervención de los actores y en otras, constituyéndose como el elemento principal para el desarrollo de la acción. El espacio sonoro mantiene una especial relevancia a lo largo de la obra y

cumple la función de hilo conductor. Traslada estados de ánimo, contextualiza algunos pasajes y sirve también como broche de oro para enmarcar la acción dramática.

5.1.6. Iluminación

La iluminación en esta pieza es general, prácticamente durante toda la obra. Es equilibrada y no acentúa personajes ni momentos de manera especial. Sí existe un apoyo específico para las mesas donde se cocina, pero no destaca demasiado y es algo puntual. Por lo general es una luz cálida que se apoya en unas guirnaldas que hay cruzando el



Figura 4: Foto cedida por Vaca 35.

escenario. Tal vez cabría destacar el uso de los claroscuros en algunos pasajes de la obra, efectuados a través de velas, que proporcionan un ambiente mucho más íntimo. Conforme se acerca el final de la pieza, se colocan más velas en el suelo del escenario a modo de ritual, como ofrenda a los seres queridos. Todo se atenúa y los platos se disponen en el suelo, junto a las velas. Las guirnaldas operan ahora como una luz principal, apoyadas en el esquema general de luces del teatro.

5.1.7. Actuación

La interpretación de *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido* está tratada desde una perspectiva realista, entendiendo el término realista como la forma en la que los actores trabajan el texto, basándose en sus recuerdos personales. Aslan (1979,

p. 164) comenta que Brecht utiliza parcialmente el sistema Stanislavski, pues contempla de manera positiva:



Figura 5: Foto cedida por Vaca 35.

La interpretación en conjunto, el objetivo principal, la importancia concedida al detalle, el conocimiento de los seres humanos, la reproducción a partir de una verdadera observación (...) utilizando también las acciones físicas aunque sean para él un punto de referencia para el estudio del papel y no sirvan para su construcción realista por otro lado rechaza la continuidad de la emoción (él prefiere numerosas rupturas del Teatro Épico) y el arte por el arte. La sinceridad, la verdad buscada por Stanislavski no le interesa a Brecht más que cuando son socialmente útiles. El actor no debe replegarse sobre sí mismo, cultivar su espíritu, revivir emociones pasadas. Está en el escenario para llevar a cabo un combate útil para la sociedad.

El teatro documental plantea esta vía como forma de evidenciar una realidad en fragmentos a través de la autoficción. Este concepto, acuñado por Serge Doubrovsky, trabaja la narración autobiográfica mezclada con la ficción en el desarrollo de la historia. En este sentido, los recuerdos son el vehículo dramático con el cual se evoca esa realidad autoficcional. A este respecto, Enrile (2016, p. 120) expone que el teatro documento también escenifica lo que no se percibe directamente: “así, el teatro documento no toma exclusivamente el conjunto de los hechos ocurridos o que están sucediendo y los escenifica, no es un teatro historicista, sino que también escenifica lo que no es visible”.

Este trabajo introspectivo es coherente con el planteamiento de la obra y con la utilización de objetos y elementos que ayudan a incidir en este mensaje referencial, que se erige como el pilar que sustenta la dramaturgia de la pieza. Por lo tanto, una característica principal de la actuación en esta pieza es la búsqueda y el trabajo del actor sobre sí mismo, como muestra de una verdad no sólo escénica. Una interpretación que trasciende la realidad que habita en el patio de butacas.

No aparecen personajes ficticios creados en base a una ficción y un relato imaginario, sino personajes que están muy cerca del propio actor. Esto invita al espectador a preguntarse cuál es el tipo de trabajo que se ha llevado a cabo durante los ensayos, a lo largo de todo el proceso de montaje. La búsqueda de las propias vivencias de los actores son las que anudan la acción dramática de la obra. Estos relatos de vida se emiten en un plano referencial y remiten a las emociones más intensas y cercanas en los momentos en que los intérpretes hablan de sus seres queridos desaparecidos. Al igual que los platos que van elaborando los actores están en continuo proceso de transformación, la obra y el público van desarrollando un proceso de catarsis escénica, que culmina con un encuentro final. Este no se debe interpretar como un añadido, sino que es la esencia que le da sentido al espectáculo. Esta conjunción final en la que se degustan los platos que se han cocinado, sirve como punto de encuentro entre actor y público, en un marco de igualdad y proximidad.

Modelo actancial de Greimas

En los modelos actanciales no se trata al actante como un personaje, sino como una parte de la estructura de la obra. Anne Ubersfeld (1989, p. 48) define a los actantes como “una agrupación de personajes”, y ese es el tratamiento que se les otorga en el análisis de esta obra, en la que el objeto de cada uno de ellos es común, al igual que sus oponentes y ayudantes.



Figura 6: Foto cedida por Vaca 35.

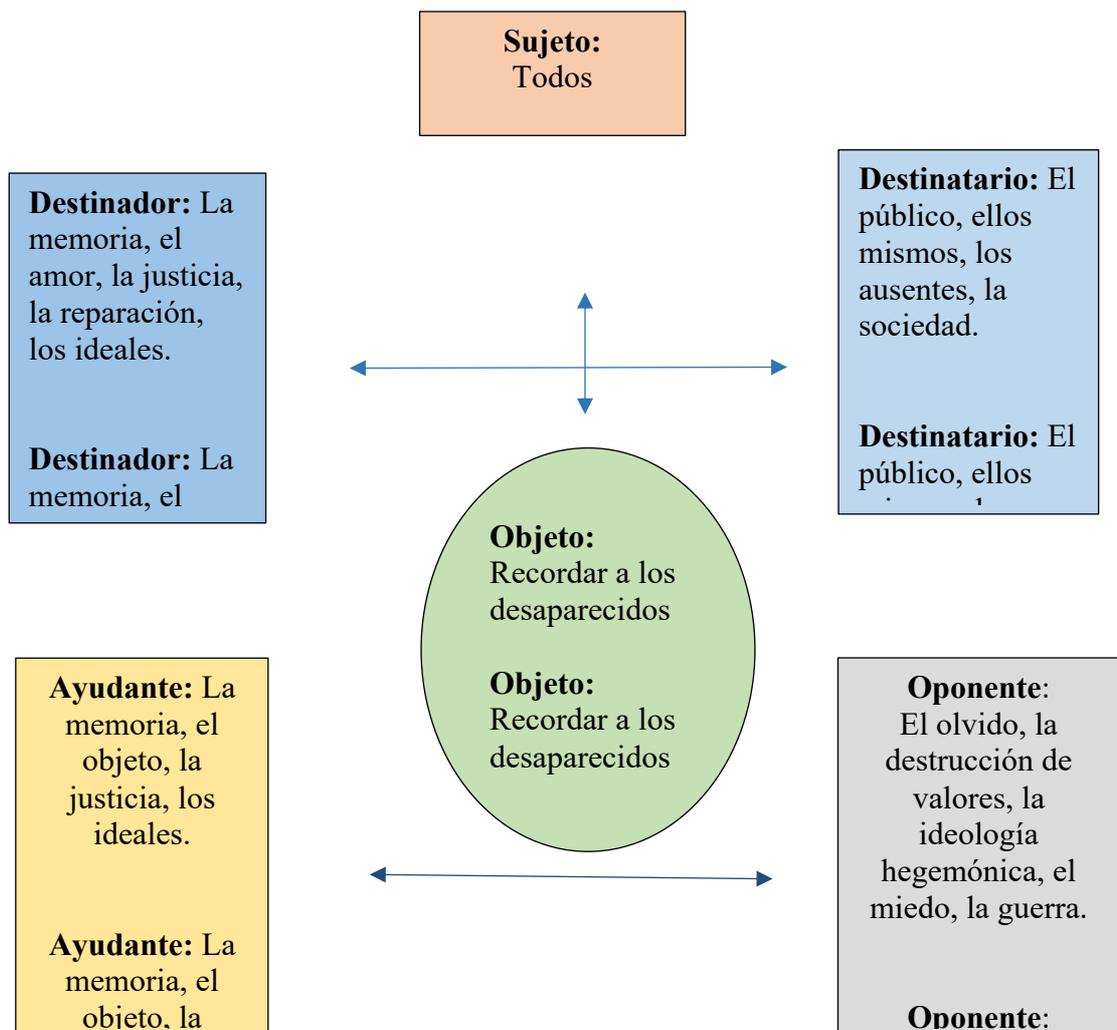


Tabla 10: Modelo actancial. Cuando todos pensaban que habíamos

5.1.8. *Objetos*

Los elementos que aparecen en la pieza cumplen una importante función, no solo en el plano referencial, sino también en la evocación del pasado de los protagonistas desde una perspectiva emocional y simbólica, que desplaza el valor denotativo para superponer un valor connotativo. Este otorga un nuevo significado al conjunto de signos que emanan de la escena. Ubersfeld (1989, p. 96) expone en relación a las connotaciones del personaje: “Así, pues, el conjunto de la red connotativa tejida en torno a un personaje puede integrarse en un sistema connotativo de significaciones; las connotaciones del personaje pueden ayudar a construir, por y para la representación, un funcionamiento de sentido nuevo”.

Dentro de este apartado destacan varios grupos de objetos que aportan veracidad y añaden un elemento más a la tesis ideológica y política que se persigue a lo largo de la obra. Entre ellos son destacables las fotografías, los objetos personales y los utensilios de cocina.



Figura 7: Foto cedida por Vaca 35.

Fotografías. Pertenecientes a los familiares desaparecidos que enseñaron a los actores a cocinar los platos. Este objeto significativo ayuda a contextualizar la historia que se está contando, su temporalidad y su espacio, comprobando la veracidad de los hechos. Para sustentar esta invención, el director se apoya en estas fotos, elementos referenciales presentes que apuntan a un lugar narrado fuera de la escena. Son elementos evocadores de la pieza, con un importante valor para el espectador.

Objetos personales. Ropa o alguna pertenencia de los seres queridos.

Utensilios de cocina. Para elaborar todos los platos que se cocinan durante la obra son necesarios una serie de utensilios tales como ollas, sartenes, fuegos eléctricos etc. Estos objetos, a diferencia de los anteriores, no hacen referencia a una vivencia, sino que son un instrumento que se utiliza para conseguir una finalidad física y práctica a nivel escénico. Un fin inmediato, como es realizar los platanitos rellenos o las alubias con chorizo. Otro significado que se puede extraer sobre la utilización de estos enseres en escena es que conducen a un acercamiento al contexto propuesto por la obra, que transforma en protagonistas del espectáculo a objetos tales como sartenes, ollas y fogones.

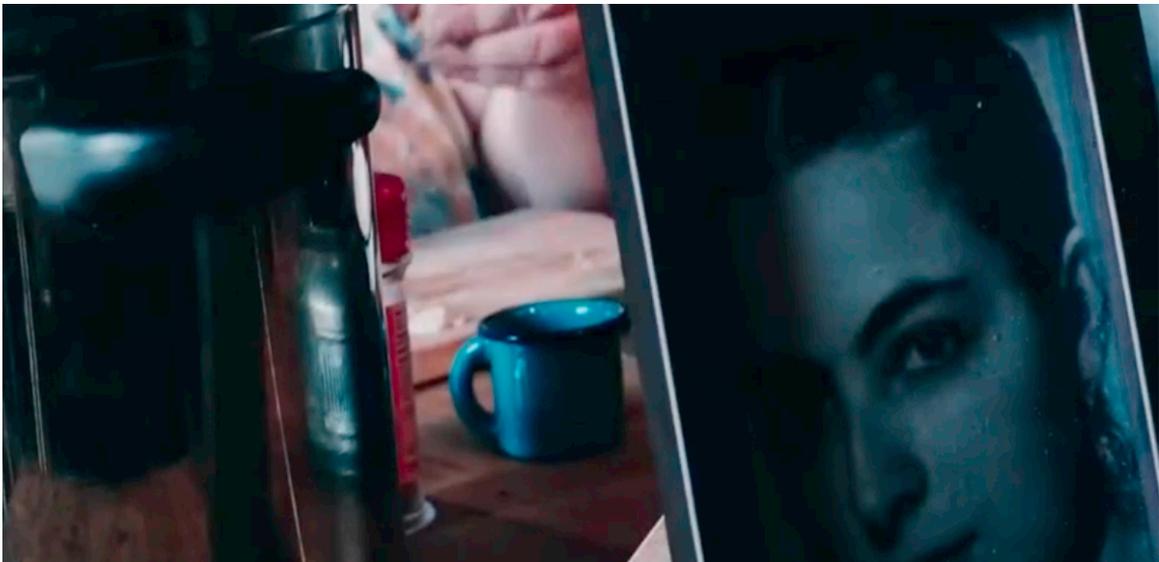


Figura 8: Foto cedida por Vaca 35.

De esta forma, aparecen una serie de elementos que configuran un plano referencial y ayudan al mismo tiempo a ese viaje emocional a través del texto, el actor y el objeto. Pavis (1998, p. 438) reflexionando sobre los medios del actor expone: “el actor/autor cuenta con los medios del escenario, su vida pasada, haciendo referencia a hechos y personas reales”. En esta línea, Ubersfeld (1996, p. 129), en relación al valor de los objetos concreta que:

En la medida que el objeto teatral vale por algo que existe en el mundo, fuera del universo de la escena, este objeto puede ser tomado como un signo. A la vez que forma parte de un universo concreto, referencial, remite a algo en el mundo, vale por otra cosa de la que constituye el icono, y puede, por lo tanto, despertar la misma sospecha que atañe al signo icónico.

Así pues, estos objetos no son solo objetos reales, sino que tienen un valor simbólico y una fuerte carga emocional para el actor/actriz, que está orientada a generar en el espectador la rememoración. Muchos de estos objetos atienden a un valor universal dentro de las vivencias y de la memoria colectiva de los países o zonas geográficas que tienen este tipo de conflictos en común. Este valor connotativo de los objetos se superpone a lo denotativo, constituyendo una base importante de la estrategia de la obra, en su concepción como espectáculo de teatro de la memoria y documento.

5.1.9. Análisis de la puesta en escena

Esta obra presenta las características propias del teatro documento, ya que se articula en torno a la autoficción, utilizando los relatos testimoniales de los actores para resignificar el mensaje. El diálogo con el público se mantiene, predominando el uso narrativo y reflexivo del yo actor, lo que da pie a un espacio donde se invita al espectador a tomar parte en los recuerdos. De esta forma, se escucha el relato vital de quienes lo han hecho posible, para posteriormente degustar los platos cocinados. Bajo este signo, la obra se abre paso despertando emociones y deslizando un mensaje de profunda evocación para con los desaparecidos y las formas en las que se exterioriza su recuerdo.



Figura 9: Foto cedida por Vaca 35.

El análisis de la puesta en escena se realiza por cuadros:

Introducción. Cuando los espectadores acceden a la sala, los actores ya están cocinando, su director le indica al oído pautas y charla amigablemente con algún espectador. La escenografía está compuesta por varias mesas y por todo un ejército de sartenes, ollas y demás enseres de cocina que componen la puesta en escena. Alejandro González, voz y guitarra, desliza algunas notas. La iluminación es cálida y coloreada en ámbar, apoyada por bombillas que cuelgan de guirnaldas, junto con velas repartidas por el espacio, que invitan a un ambiente tranquilo lejos de la estridencia o fuertes contrastes de colores crudos. No se trata, por tanto, de una iluminación brechtiana, sino más bien generalista, que ilumina la escena de un modo acogedor. Además, la utilización de otros elementos, como las velas, le trasfiere cierto carácter de ritual que evoca a lugares litúrgicos.

Cuadro I. La obra comienza con una suerte de broma introductoria escatológica acerca de las defecaciones y ventosidades. Los cuerpos están encima de una de las mesas, amontonados unos encima de otros. Después de este primer encuentro, comienzan a hablar de los platos que van a cocinar y de quienes se los han enseñado. Se produce una variación en la luz, ya que se utiliza un recorte para señalar al actor que está hablando. Después se realiza una especie de llamamiento. Estos momentos actúan como bisagra en la obra y son los conectores entre las secuencias, haciendo avanzar la acción.

Cuadro II. Se parte de lo personal a lo general. Tras este comienzo escatológico y algunas canciones, se escenifica uno de los momentos más importantes de la pieza, donde cada actor asume el rol de algún personaje conocido o anónimo para denunciar su desaparición. Los actores hablan de ellos en primera persona, asumiendo sus identidades. Entre secuencia y secuencia se suceden una serie de acciones físicas que se plantean desde la parte performativa y sirven de unión entre los diferentes cuadros de la obra. Estas partes son muy importantes porque, de alguna manera, consiguen hacer una abstracción de lo que está ocurriendo o ha ocurrido en escena y muestran al espectador un nuevo signo que se articula sin palabras y se corporiza. En esta parte, se trata la Guerra Civil española y otras como la de Bosnia, México etc. Es importante destacar la construcción de imágenes para llenar de sentido alegórico el recorrido narrativo, en este caso, el guitarrista Alejandro González apunta con su guitarra al grupo, como si fuera un estoque, creando un símbolo pictórico del Guernica de Picasso.

Cuadro III. Este cuadro presenta un cambio en el registro de la obra. En él se trata el choque entre españoles y mexicanos en la conquista de América, llevada a cabo por los españoles. Se utilizan máscaras y aparecen algunos elementos que escapan al realismo onírico que venía desarrollándose. A continuación, son los actores quienes preparan la iluminación de la escena encendiendo velas por todo el escenario, creando una atmósfera íntima donde poder hablar de los seres queridos fallecidos de cada uno. Es un momento íntimo y lleno de emoción que da paso al siguiente cuadro.

Cuadro IV. Los actores hablan desde el recuerdo propio, apartando lo ficcional para dar paso a lo vivido. Esta manera de recordar no invita al espectador a la recreación en la desgracia ajena, sino a buscar entre sus recuerdos a aquellas personas que ya no están junto a nosotros y unirse a la emoción que transmite la escena. Rafael Flores exorciza a la muerte con un texto que da paso a la siguiente secuencia.

Cuadro V. Se contempla un ejemplo de cómo una relación de amistad puede convertirse en una guerra fratricida. El cuadro comienza con una competencia en relación a qué país sufre más calamidades, si España o México. Esta discusión desemboca en una trifulca de gritos, empujones e insultos. Constituye el símil perfecto para retratar el comienzo de una guerra civil. Si la iluminación es sutil y equilibrada, el espacio sonoro es punzante y entrañable, en algunas ocasiones funciona como un actante más que hace avanzar la



Figura 10: Foto cedida por Vaca 35.

acción, ralentizándola o incluso deteniéndola. Forma parte del ritual y condiciona las intervenciones que van teniendo lugar.

Cuadro VI. En este último cuadro tiene lugar un acto ritual en el que los actores, acompañados por música, la guitarra de González y el saxo de Magallón, abandonan el escenario dejándolo lleno de fotografías, prendas de los desaparecidos y de los platos que han sido elaborados. La pieza finaliza con una voz en *off* que recita al poeta mexicano Jaime Sabines, en un alegato por continuar rindiendo culto a los muertos. Es decir, a no olvidar y a continuar recordando a esas personas, a pesar de que nuestra sociedad y cultura los entierre sin más.

Epílogo. Finalmente, durante el aplauso, se invita al público a que tome parte de la degustación de los platos que se han preparado. Se entiende que el fin de la obra es ese. Constituye una llamada al encuentro, a la vida antes de que acabe, al culto y recuerdo de los que ya no están presentes.

En conclusión, la obra presenta una puesta en escena que rezuma las vivencias de dolor, angustia y esperanza de sus integrantes, donde la referencialidad parte del actor y los objetos que lo rodean crean un sistema de comunicación con el espectador, a través de múltiples focos evocadores de recuerdos y emociones provocadas por los olores, las fotografías, la música, etc. La ruptura de la cuarta pared y el discurso reflexivo de los actores hacen que el contenido cale en el espectador, provocando una catarsis devenida de las imágenes recreadas.

5.1.10. Recepción crítica

Para esta pieza, estrenada en el Fira Tárrega 2015, las críticas inciden en la experiencia culinaria como dramaturgia o en la memoria histórica como vehículo narrativo: “Una obra intensa que te hace pasar de la risa a lo sublime; de los bellos recuerdos a la nostalgia” (García, 2016). También la califican como experiencia escénica gastronómica en un contexto donde “lo ritual busca normalizar nuestra relación con ellos y con los sentimientos que acompañan a la muerte” (Díaz, 2015). O se hace mención a una de las claves de esta pieza, que es la certeza de que a través de las historias que se cuentan el espectador se va a sentir identificado y va a extraer sus propias conclusiones: “pequeñas historias, relatos de individuos anónimos, pero que seguramente nos recuerden a alguien, porque todos hemos sufrido el dolor de una pérdida” (Díez, 2015).

Este teatro documento se califica como “un trabajo de creación colectiva, festivo, familiar, sensitivo, en el que se canta, en el que se baila, se llora, se ríe, se pelea, se ríe y

sobre todo se cocina” (Vicente, 2015). Como escribe Javier Vallejo (2015) en *El País*, la obra en su conjunto puede considerarse un “espectáculo testimonial y experiencia vital gozosa, celebra la vida y reivindica la memoria por derecho y sin retóricas”.

5.2. Paisajes Para No Colorear de La Re-sentida (Chile, 2018)

5.2.1. Ficha artística y técnica

Dirección: Marco Layera

Asistente de dirección: Carolina de la Maza

Reparto: Ignacia Atenas, Sara Becker, Paula Castro, Daniela López, Angelina Miglietta, Matilde Orgado, Constanza Poloni, Rafaela Ramírez y Arwen Vásquez.

Dramaturgia: Carolina de la Maza y Marco Layera.

Asesoría dramaturgica: Anita Fuentes y Francisca Ortiz.

Diseño de escenografía e iluminación: Pablo de la Fuente.

Diseño de vestuario: Daniel Bagnara.

Jefe técnico: Karl Heinz Sateler.

Música: Tomás González.

Sonido: Alonso Orrego.

Producción delegada y distribución en España: Carlota Guivernau

Producción: Centro Cultural Gabriela Mistral [GAM]

Coproducción: Compañía de Teatro La-Resentida

Estreno absoluto: Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago de Chile (agosto de 2018).¹⁸

¹⁸ Es importante advertir que el texto de esta obra no ha sido publicado y que el análisis de esta pieza está basado en el libreto que la compañía ha remitido para esta investigación.

5.2.2. Génesis

El interesante proceso de creación de *Paisajes para no colorear* es el fruto de varios años de trabajo con adolescentes en talleres diseñados para el desarrollo de la pieza. Como se menciona al comienzo de la obra, las autoridades no dieron demasiada credibilidad al proyecto, restándole profesionalidad y aduciendo que las chicas crearían problemas. Nada más lejos de la realidad, ya que el trabajo no es un texto apartado de la realidad social, sino que es fruto del trabajo de improvisación y de ejercicio escénico de las actrices, coordinados por el director con el fin de construir la pieza. Los ejercicios utilizados para el desarrollo de los ensayos tienen un tratamiento brechtiano y en todo momento hay que tener presente que la esencia de la obra tiene un carácter de denuncia, aunque eso no excluya la autenticidad actoral en algunas etapas de la misma. Layera plantea su fórmula escénica para trasladar al espectador la crítica y su posicionamiento con respecto a las problemáticas que se plantean, desde la exposición de experiencias reales de las adolescentes. Uno de los motores que generan este potente discurso es la profunda desigualdad en la que vive la sociedad chilena. Debemos recordar el estallido social que se produjo en ese país en octubre de 2019 como consecuencia de la subida del precio del billete de metro, que provocó multitud de fallecimientos, pérdidas millonarias para el estado, la depreciación del peso chileno y un aumento del desempleo. Estas circunstancias, aunque son posteriores a la realización del montaje, aportan pistas de la salud del estado chileno en los últimos años.

Paisajes para no colorear constituye un alegato furioso contra la violencia sexual ejercida contra mujeres, adolescentes y niñas en Chile. Para la preparación de la obra se realizó un trabajo de campo que incluía entrevistas a cientos de chicas cuyos relatos formarían el cuerpo de la obra. Estos testimonios anónimos se articulan a través de una dramaturgia que analiza con precisión los diferentes tipos de abusos a los que se ve sometida una adolescente desde una perspectiva familiar, escolar o institucional. La obra está construida sobre la necesidad de denunciar con furia todos y cada uno de los oscuros postulados que se han impuesto, a lo largo de décadas y a través de la jerarquización social, la religión y el neoliberalismo. El discurso dominante plantea como atenuante de violación que una víctima lleve minifalda, beba o camine por una zona arriesgada. De esta manera:

La identificación de la sumisión forzada con el consentimiento en la violación es un ejemplo obvio del fracaso más amplio de la teoría y la práctica liberal democrática para distinguir entre consentimiento libre y acuerdo entre iguales, por un lado, y dominación, subordinación y desigualdad por otro (Phillips, 1996, p. 44).

El derecho de la mujer a decidir sobre su cuerpo es una cuestión que se trata en varios momentos de la obra. Como advierte uno de los personajes:

La dignidad de una mujer no se pierde por el hecho de ser violada. Soy mujer y mi cuerpo no me pertenece. Mi cuerpo es un medio. Mi cuerpo está aquí para ser prestado y convertirse en el hogar de una nueva vida¹⁹.

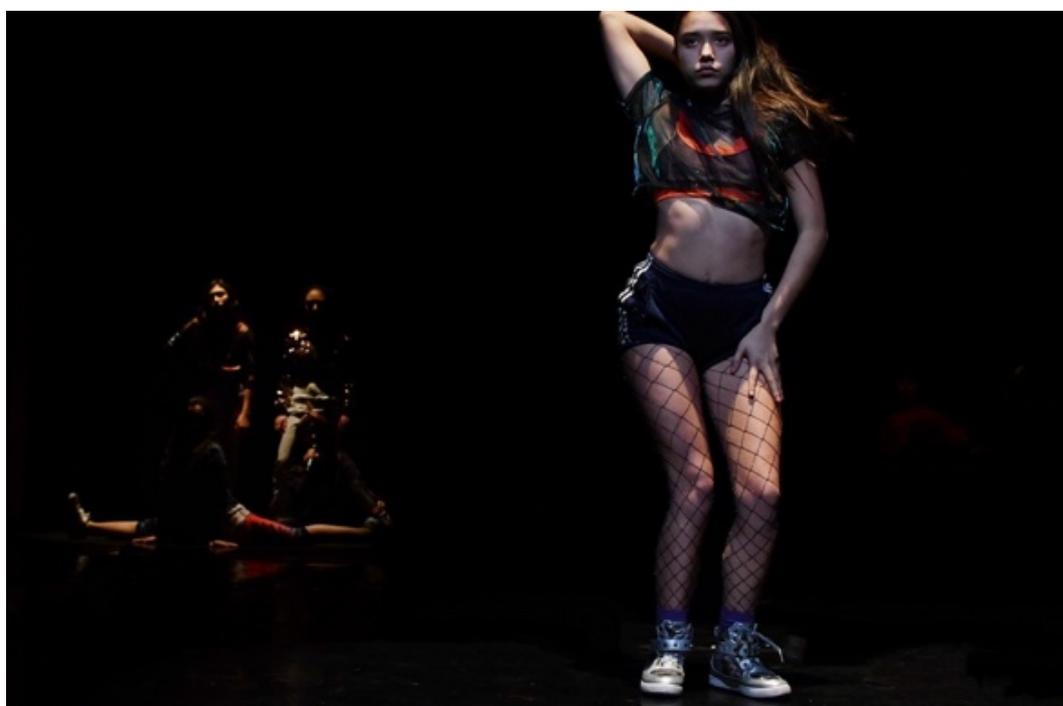


Figura 11: Foto cedida por La-Resentida.

El derecho de las adolescentes a opinar y a ser valoradas como persona, se convierte en el tema principal dentro de la obra y su discurso gira en torno a esta demanda. En general, la pieza aborda la protesta social unánime contra el abuso y la violencia ejercida sobre estas menores mediante una actuación desgarradora. Esta incisiva demanda empuja al espectador a posicionarse frente a un drama que, en la mayoría de los casos, pasa desapercibido para los propios padres de las víctimas. La pieza

¹⁹ Extracto del texto proporcionado por la compañía.

constituye un relato feminista que apoya la igualdad de género y visibiliza el maltrato sufrido por las adolescentes chilenas en la actualidad. Es un texto fácil de digerir, con escasas notas irónicas. La potencia de su significado se centra en la crueldad y la violencia con la que se narran las diferentes situaciones en las que la adolescente protagonista se ve envuelta.

En el texto se deja entrever que la responsabilidad no es sólo de las familias, sino de un gobierno y mandatarios totalmente inoperantes y ajenas a la realidad, de raíces profundamente conservadoras y represivas, que anulan cualquier gesto de cambio que no provenga de las normas establecidas por ellos mismos. La efectividad de la denuncia, la fuerza de la obra y su intención incendiaria radica, en parte, en la vitalidad e intensidad de sus actrices, las cuales desmontan uno a uno los clichés y la concepción habitual que se tiene de las adolescentes gracias a una interpretación natural, lejos del encorsetamiento propio de actores veteranos.

5.2.3. Estructura

En *Paisajes para no colorear* nueve chicas adolescentes chilenas exponen testimonios reales, publicados en prensa o relatados en talleres previos al montaje de la pieza, sobre la problemática y las dificultades diarias a las que se enfrentan. La obra comienza con la advertencia que recibieron los creadores del espectáculo por parte de una de las autoridades del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura de Chile, donde se les advertía del riesgo que corrían al trabajar con chicas adolescentes, calificándolas de histéricas, locas y bipolares. Además, se les advirtió de los problemas legales que supondría que establecieran algún tipo de relación personal con los demás miembros de la compañía, a los que seguro acabarían acusando de violación y abuso. A continuación, se realiza un retrato de los personajes, que utilizan los nombres verdaderos de las actrices. Una de ellas explica cómo el alcalde de su municipio trató de implantar una especie de programa para adolescentes con el fin de concienciar y evitar embarazos no deseados. Para ello, se le hace entrega al personaje de Ignacia de un bebé de plástico del que se debe hacer cargo, como si de un verdadero se tratase. En la propuesta, el muñeco es una bebé afroamericana llamada Greta, que aparecerá en más ocasiones a lo largo de la pieza. Tras esta presentación inicial, se descubre la diversidad de las protagonistas en cuanto a

clase social, ideología, inclinaciones sexuales o traumas, que trazan un mapa social y sitúan al espectador en el contexto personal de la obra.

Posteriormente, el espectáculo introduce un nuevo personaje, que en este caso no será recurrente a lo largo de la obra y tendrá como objetivo representar al depredador sexual. A partir de esta escena, el espectáculo gira en torno al tema del *bullying* a través de la impactante narración de una chica acosada por sus compañeros, la frustrante relación de una adolescente con su padre o la intervención sobre este tema de una persona del público. Otro relato trascendental, por su denuncia y la potencia escénica que desprende, es el de una joven que murió bajo el aparente cuidado del Servicio Nacional de Menores en Chile. Finalmente, y tras una feroz crítica a la parte de la sociedad más reaccionaria a derechos como el aborto o la igualdad de género, las chicas realizan un alegato de igualdad, derechos y visibilidad frente a la brutalidad que cada día marca las vidas de millones de chicas adolescentes en todo el mundo, no solo de Latinoamérica.

Este epígrafe se subdivide en un primer punto, que constituye el tema central, y un segundo apartado, que lo forman los Subtemas.

Tema central: la violencia.

El tema principal de la obra es la violencia sexual, como confirma Larraín (1994, p. 23): “Este tema es el que articula y da sentido a la obra. La violencia es un concepto de múltiples dimensiones y connotaciones. Implícitamente los conceptos de poder y jerarquía se incluyen en los distintos enfoques y definiciones de violencia...”.

Violencia doméstica. La violencia ejercida por el padre de Daniela desde el ámbito familiar. Daniela suplica que la escuche y le preste atención. También amonesta al padre por los malos tratos que ejerce contra su madre. Aquí advertimos un gran arco de violencias que van desde la humillación y la cosificación hasta la invisibilidad por presuponer que una niña de esa edad no tiene derecho a opinar, ni de exigir una explicación por un comportamiento indeseable.

Violencia escolar o bullying. En la obra, una de las chicas cuenta a cámara, como fue víctima de acoso escolar a partir de un bulo. Trastornos como la depresión, la ansiedad social o las ideas de suicidio son el resultado de este tipo de violencia en las aulas, descritas en este monólogo.

Violencia de género y sexual. La violencia de género la encontramos en muchos pasajes del texto, pero el más evidente y explícito es el que describe el modo de operar de un “cazador sexual”.

Cazador: La lesbiana que es lesbiana, porque nunca ha estado con un hombre de verdad (...) Conozco muy bien a mis presas. Sé que cuando dicen no, es sí. Sé, que cuando dicen para, significa sigue. Sé, que cuando dicen suave, es porque quieren fuerte (...) ²⁰

Violencia ejercida por el Estado. Este es el caso del Servicio Nacional de menores de Chile. Según un dato proporcionado por la propia obra, es el responsable de que murieran más de 1300 jóvenes durante los últimos diez años (se entiende desde 2008-2018). Otra violencia, también proveniente del estado y camuflada de iniciativa social, es la del político Joaquín Lavín, alcalde del municipio de Las Condes, Chile. En ella se entrega a una adolescente de un colegio del municipio un bebé de juguete, que está monitorizado a través de una pulsera que tiene que llevar la adolescente. El bebé llora, tiene sensores de temperatura, hay que cambiarle pañales y además tiritita por estar con el síndrome de abstinencia. Este tipo de violencia ejercida por las administraciones está avalado por los ideales de la extrema derecha, donde la ausencia de un verdadero plan de educación sexual trata a las adolescentes como niñas como seres sin capacidad de pensar y reflexionar, dejando de lado las problemáticas verdaderamente importantes, como las violaciones de menores, los embarazos no deseados, el aborto, etc.

Por último, cabe señalar la feroz crítica a la negación del aborto mediante la representación simbólica de varias chicas “disfrazadas” de mujeres ultra conservadores, con abrigo de piel cuyo discurso se sitúa totalmente en contra de este derecho, calificándolo de acto marxista y propio de desalmados. Defienden que la mujer no es dueña de su cuerpo y la interrupción del embarazo es cuanto menos un asesinato, aunque la vida de la madre esté en juego.

²⁰ Texto de la pieza proporcionado por la Compañía.

Subtemas

Política chilena. En más de una ocasión, se menciona a políticos chilenos, como es el caso de Sebastián Piñera o su antagonista y oponente Beatriz Sánchez. Así como se alude a temas sociales y sensibles para la sociedad chilena, como es el caso de la tribu de los mapuches, tantas veces denigrada por los gobiernos de los países latinoamericanos.

Motivos de la acción. Tipología de los motivos

-Según su género: *motivo de conflicto*. La lucha desesperada de estas adolescentes por defender su libertad y la soberanía no sólo de sus cuerpos, sino también de sus ideas. Esto se ve permanentemente obstaculizado por los lazos que las unen a la sociedad y la familia.

-Según su dimensión: *motivo de denuncia*. Este motivo está ligado al tema de la obra, que es la violencia sexual.

-Según su integración en la acción: *motivo dinámico*. Hace avanzar la acción. En cada cuadro de los que se compone la pieza, existen multitud de motivos dinámicos que hacen avanzar la acción hacia la consecución de un logro, un fin.

Como ejemplo de motivo dinámico en la pieza, podemos encontrar:

Almendra: Hasta que se acostumbren a que no por bailar así pueden mirarme como cerdos, hasta que se acostumbren a que no por bailar así tienen derecho a manosearme o a gritarme cosas, hasta que se acostumbren a que no por bailar así quiero tener sexo con ellos.²¹

Como se aprecia en este extracto del texto, se invita a reaccionar ante la acción. No se retarda, es una afirmación que nos acerca al objetivo de la pieza.

Estructura externa. La obra consta de tres partes, divididas en una presentación, una segunda sección donde se presentan los diferentes puntos que aborda la obra, a través de diferentes cuadros unidos por el tema, y en último lugar, un epílogo que cierra la acción. La unión de estos cuadros no viene dada por una sucesión lógica en el tiempo, sino que la dramaturgia se articula conforme a la disposición que el autor hace de los temas, en función de una coherencia narrativa.

²¹ Texto proporcionado por la compañía.

Presentación. La presentación de la obra, y a la vez de los personajes, constituye una suerte de análisis estadístico donde no solamente se presentan los personajes en sino que, mediante una serie de valores, como por ejemplo cuántas de las nueve adolescentes han pensado en suicidarse, se arroja un número que aporta una impresión de la magnitud de algunas circunstancias en la vida de las jóvenes.

La chica *freak*, Matilde, es la encargada de abrir la obra y de leer, micrófono en mano, toda esa serie de datos, mientras las demás arrastran una enorme casa de muñecas al centro izquierdo del escenario. Previamente a esta presentación, más o menos formal de los personajes, en pantalla se puede leer lo siguiente:

En abril del año 2017 parte del equipo gestor de este proyecto nos reunimos en el Ministerio de Cultura con una de sus autoridades (...)Le planteamos nuestra intención de generar un proyecto escénico protagonizado por adolescentes de sexo femenino. A los 5 minutos de iniciada nuestra presentación la autoridad nos interpeló preguntándonos si sabíamos lo que era tratar con adolescentes. Luego nos advirtió que a esa edad todas las niñas eran unas locas, dramáticas, histéricas y bipolares, por lo que nos sería muy difícil trabajar con ellas. También nos aseguró que al menos una se iba a enamorar de alguno de nosotros y que íbamos a terminar siendo acusados de acoso. Pese a todas estas advertencias nos arriesgamos.²²

Introducción. Pone sobre aviso al espectador acerca de la grave responsabilidad que existe dentro de las administraciones públicas y hace hincapié en la denuncia del propio sistema, uno de los principales ejes de la obra.

Cuadro I. Comienza el espectáculo con la presentación de Greta, el bebé de juguete, por parte de Ignacia.

Cuadro II. Continúan las presentaciones de los siguientes personajes: Daniela, Aru y Sara.

²² Extracto del texto de la pieza proporcionado por la compañía.

Cuadro III. Aparece el Cazador. El depredador sexual cerca a su víctima hasta el final.

Cuadro IV. Paula cuenta su testimonio sobre el acoso escolar y sobre las consecuencias que aún tiene en su vida.

Cuadro V. Con un micrófono abierto, las chicas se expresan y se definen de una manera divertida y aparentemente superficial.

Cuadro VI. Aru cuenta su experiencia siendo lesbiana.

Cuadro VII. Daniela relata, mediante acciones, como se desarrolla una discusión en su casa, con su padre como protagonista.

Cuadro VIII. Las chicas hacen una fiesta pijama en la que dan rienda suelta a sus emociones.

Cuadro IX. Relato del asesinato de Lisset Villa, en el Servicio Nacional de Menores (SENAME).

Cuadro X. Greta cuenta la relación con su bebé y como el alcalde de su municipio impulsó el programa.

Cuadro XI: Narración de la historia de Sofi.

Cuadro XII. Madres fascistas lanzan discurso antiaborto.

Cuadro XIII. Madres visten y maquillan a Matilde.

Cuadro XIV. Fiesta pijama previa al final.

Cuadro XVI. Suicidio de Sofía.

Epílogo.

5.2.4. Espacio escénico

Plano diegético. En este plano aparecen todos los lugares ficticios que intervienen en la obra: casa de Daniela y (descripción de la casa: salón comedor, cocina, dormitorio), habitación del Sename (Servicio nacional de menores), de Lisset Villa. En el cuento de Sofía se habla de un pueblecito del sur, pero solo se cita.

Plano Escénico. Equivalente al espacio teatral que visualiza el espectador. En él aparece una casa de muñecas gigante con ruedas, que está en el centro izquierda del

escenario. También se evoca la casa de Daniela con la ayuda de una mesa, sillas e iluminación, o la habitación de Lisset Villa. Igualmente forma parte del plano escénico el patio de butacas, al usarse como espacio en la búsqueda de un espectador que intervenga en una escena.

Plano dramático. Es el espacio al cual se refiere el texto, espacio abstracto y que el lector o el espectador debe construir con su imaginación (Pavis, 1998, p. 175).



Figura 12: Foto Nicolás Calderón. Cortesía de La-Resentida teatro.

Además de estos tres espacios, habría que añadir el espacio audiovisual, articulado con proyecciones sobre el fondo del escenario. Estas partes de la obra se intercalan o se superponen a la acción dramática. Al principio, una introducción donde se puede leer un mensaje de la dirección de la pieza avisando al espectador de las características del estudio y las advertencias por parte del Ministerio de Cultura; el anuncio de Sprite; la confesión de Paula; las dos fiestas de pijama, la primera después de que Daniela discuta con su padre y la segunda al final de la obra; *El cuento a Sofía* (descripción mediante bocetos pintados) y la presentación del padre de Greta (alcalde del municipio de Ignacia). La escenografía muestra una fuerte carga expresionista de autores como Piscator, Brecht o Wedekind. Sánchez (1989, p. 100) comenta que:

Brecht asimiló la idea escenográfica expresionista, la representación onírica del espectáculo mediante la reducción a sus elementos básicos. Pero no aceptó la de Appia o Jebner de construir ambientes extra-espaciales, o extra temporales. El espacio escénico estaba inserto en la historia, tenía sus límites, aunque esos límites no eran los del espacio dramático (basta unas breves indicaciones para sugerirlo), sino los del espacio físico del teatro.

El objetivo es huir de la racionalidad del realismo para sumergirnos en la introspección y el análisis simbólico. La iluminación busca la creación de contrastes duros, con personajes en penumbra y el uso del color blanco para determinadas escenas con el fin de desarrollar la oblicuidad de la imagen. La búsqueda de claroscuros en la escena y el desequilibrio en el plano escenográfico llaman la atención del espectador, que se siente bombardeado por una serie de estímulos centrados en buscar su reflexión y no su identificación. Artaud, en su manual *El teatro y su doble* (1978, p. 95), nos invitaba sin sutilezas a huir de la comedia fácil y sumergirnos en un teatro doloroso y arriesgado:

Nuestra afición a los espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que trastoque todos nuestros preconceptos, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto.

Sin ningún género de dudas, la intención tanto en la escenografía como en el resto de elementos de este montaje, es poner en práctica un teatro abiertamente crítico y subversivo. Siguiendo estas premisas, encontramos en primer lugar una enorme casa de muñecas que rompe el equilibrio escénico. En ella se dan cita los personajes, en determinadas partes de la obra, y sirve no solo para poner de relieve la parte más sensible y emocional de ellas, sino también para representar el lugar más íntimo y vetado en el que ellas pueden reír, llorar, soñar etc. En relación a la casa de muñecas, se debe aclarar que la total asimilación del análisis de un texto (en este caso, escenográfico) es también el estudio de su cruce a lo largo del tiempo. Dado que un significante remite a diferentes significados, se puede dar lugar a otros discursos en el mismo enunciado. De acuerdo con ello, Kristeva (1981, p. 67) reflexiona en relación a la creación del espacio textual:

Se crea, así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominaremos a este espacio intertextual. Tomado en la intertextualidad, el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto.

En referencia a la saturación ideológica y semántica previa del significado conceptual de los textos y el establecimiento de su coherencia, Grande Rosales (1994, p. 108) apunta lo siguiente:

Los textos resultan de una transformación combinatoria y están compuestos de elementos anteriores, por tanto, están saturados ideológica y semánticamente (...) difícilmente podemos pretender que cada texto tenga un significado unívoco conceptual, puesto que su coherencia se establece sobre reelaboraciones y combinaciones de enunciados anteriores que repercuten inevitablemente en el texto.

De esta manera, la obra de arte se concibe como un cruce de textos activados tanto por el creador como por el espectador, mediatizados por el entorno sociocultural. En la pieza, las chicas empujan una enorme casa de muñecas. Este potente elemento intertextual hace referencia a *Casa de muñecas*, de Ibsen. En la obra del autor sueco, la protagonista abandona el hogar, a sus hijos y a su marido, para enfrentarse sola al mundo. La escena en la que las chicas hacen una loca fiesta de pijamas dentro de la casa precede el intento desesperado de Daniela por hablar con su padre sobre la falta de respeto de éste hacia su madre. La charla es infructuosa y el padre no articula palabra, limitándose a leer el periódico sin levantar la cabeza. A continuación, la casa de muñecas funciona como cárcel interior desde la cual las chicas gritan, ríen, lloran y cantan el tema de la solista chilena Mon Laferte, *Tu falta de querer*. Con esta desgarradora fiesta de pijamas se exterioriza toda la rabia y la furia contenidas, en un intento de comunicarse con el resto de la sociedad. A diferencia de la obra de Ibsen, en la que Nora abandona su casa con todo lo que eso conlleva, las chicas continuarán rehenes de una situación familiar en la que también son víctimas y en la que carecen de derecho a opinar. Solo algunas sillas y

una mesa pequeña conforman el salón de la casa de Daniela, acompañado de elementos de atrezzo como móviles.

5.2.5. *Espacio sonoro y música*

Paisajes para no colorear muestra varios tipos de lenguaje, dentro del espacio sonoro. Por un lado, deja patente un lenguaje explícito y directo, que se entronca dentro del grupo de referencia verbal de los diálogos. Por otro lado, estarían las canciones y la música, la sátira social. La música principal del espectáculo es la que aparece en el comienzo, que se repite a lo largo de toda la obra. La tonalidad principal es en Re menor y el compás es de 3 por 4. El piano presenta un ritmo parecido al vals, aunque un poco más lento, que resulta curioso porque parece que los niños están cantando lo que parece una nana. La forma musical es parecida a un canon, entrando la melodía en diferentes momentos, por eso en algunos puntos las chicas están cantando a dos voces o incluso a tres, al final. A partir del minuto 59 suena una marimba, un instrumento entre el xilófono y el carrillón, con un golpe seco y metálico. La atmósfera de misterio tiene destellos de nana, la cual nos acerca al contexto que se está narrando.

“**Dura**”: Tiene una simbología denigrante para la mujer, con un claro sentido sexual. En este género musical, el hombre suele ser víctima de los ardides del sexo femenino que le hace caer en sus redes o bien declara que la mujer es de la propiedad del hombre, como es el caso de esta letra de “Dura” de Daddy Yankee (2018) perteneciente a su álbum *Disco duro*:

Cuando yo la vi
Dije: `si esa mujer fuera para mí'
Perdóname, te lo tenía que decir
Estás dura, dura
dura, dura, dura
Que estás dura, mano arriba porque tú te ves bien
Estás dura mamacita, te fuiste de nivel
Dura, mira como brilla tu piel
Estás dura, dímelo, dímelo ¿Cómo es que es?

Estás dura, yo te doy un veinte de diez

Estás dura, dura, dura.

“Scooby Doo Papa”: En el tema de *Scooby Doo Papa*, producida por D.J. Kass (2017), se utiliza el término *cuca*, que en algunos países de Latinoamérica se refiere al órgano sexual femenino, de forma despectiva y vulgar.

Tú quieres cuca, pásame los veinte.

Tú quieres cuca, pásame los veinte

Tú quieres cuca, pásame los veinte.

Si no te voy a arrancar los dientes.

“Dream a little dream of me”: tema de Doris Day (1968). Cantada en directo y acompañada por un piano pregrabado, tocado por el personaje del cazador.

“Something” de The Beatles (1969). Se utiliza como introducción a la entrada de Daniela a su casa, previa a la discusión con su padre.

“Tu falta de querer”. Tema de Mon Laferte (2015). Las chicas la cantan dentro de la casa de muñecas, por encima de la original. La letra habla de la nostalgia y el dolor de la pérdida del amor en una pareja. Esta situación se usa como metáfora, a partir de la discusión de Daniela con su padre.

Hoy volví a dormir en nuestra cama

Y todo sigue igual

El aire y nuestros gatos

Nada cambiará

Difícil olvidarte estando aquí, oh

Te quiero ver

Aún te amo y creo que hasta más que ayer

La hiedra venenosa no te deja ver
Me siento mutilada y tan pequeña
Ven y cuéntame la verdad
Ten piedad
Y dime por qué, no, no, no
Cómo fue que me dejaste de amar
Yo no podía soportar tu tanta falta de querer
Hace un mes solía escucharte
Y ser tu cómplice
Pensé que ya no había nadie más que tú
Yo fui tu amiga y fui tu compañera
Ahora dormiré
Muy profundamente para olvidar
Quisiera hasta la muerte para no pensar
Me borro pa' quitarme esta amargura
Ven y...

“**A la nanita nana**”. Tema de The Cheetah girl (2012). La cantan a capela.

“**Lili Marleen**”, interpretada por Marlene Dietrich, compuesta por Norbert Schultze (1937) y estrenada por Lale Andersen (1939). La canción suena cuando las chicas, vestidas con abrigos de piel, retratan a la sociedad más conservadora chilena, que mediante un discurso incendiario y provocador sostienen una ideología ultracatólica que restringe libertades y cercena derechos, uno de ellos el aborto. Con esta canción de fondo visten a Matilde, con la intención de negarle su individualidad, quitándole su ropa, vistiéndola y maquillándola como ellas lo harían consigo mismas.

“**Born free**” de M.I.A. (2010). Después del discurso, Matilde saca un teléfono móvil de su bolsillo y busca esta canción, que pone junto a un micrófono en el suelo. A continuación, se desata la locura y todas bailan a su ritmo.

“Me rehúso”. Interpretada por Danny Ocean (2017). Canción para el Epílogo.

Las canciones no se utilizan como una unidad de alcance político, sino que más bien tratan de redimensionar su alcance a nivel emocional y servir como apoyo explicativo a las partes que acompañan. De esta manera, la canción de Mon Laferte, *Tu falta de querer*, ayuda a elevar ese momento a la categoría de clímax, después de que Daniela haya suplicado a su padre una explicación por su comportamiento. En este mismo sentido, todos y cada uno de los temas aparecidos tienen esta función clarificadora del significado y de potenciación de la emocionalidad del momento.

De igual manera, la música y las canciones que aparecen, como ya se ha mencionado anteriormente, establecen unos vínculos semióticos con el espectador, que enriquecen y ayudan a la comprensión de la acción dramática. Así, la melodía utilizada como nana al principio funciona perfectamente para acercarnos al mundo ignorado de las adolescentes, con determinadas problemáticas, como son las víctimas de maltrato o violencia sexual.

5.2.6. Iluminación

Cabe destacar la importancia de la luz, no solo como una parte decorativa, sino como una ayuda que dota de sentido al espectáculo. La luz es un elemento fundamental que enmarca la acción y el espacio donde ocurre la historia, que a la vez articula e ilustra la manera en la que conceptualizamos el ritmo, el momento del clímax, la incertidumbre o los cambios en escena.

Durante la obra, una serie de momentos o secuencias presentan diferentes estados de iluminación, los cuales aproximan y alumbran la concepción de la acción dramática. En el comienzo de la pieza se puede apreciar una luz más o menos general, dando equilibrio a todos los elementos del escenario. Este esquema de iluminación contrasta con otro en el que el color tiende a ser frío, entre azul y blanco, que le da bastante prioridad a la fila de contraluces que encontramos en el fondo, con el fin de crear sombras. De esta forma, en un primer esquema hay un equilibrio y nada escapa a la vista del espectador, mientras que en otro plano la iluminación tiende a favorecer la atmósfera de misterio y secretismo. Estos elementos se alternan, en varias ocasiones, a lo largo de la pieza. También se distingue la pantalla como otro medio comunicativo del argumento de la obra, para iluminar la escena.

Por último, en la parte del cazador la luz se presenta confinada en dos grupos. Uno es el cañón con la actriz y la otra son los pares cenitales y contras, con el grupo de chicas al fondo derecha. Esta es otra manera no solo de organizar la escena, sino de separar las acciones y priorizarlas. Aparecen también otros colores, como el ámbar y el rojo, en partes más íntimas (como la escena de Daniela con su padre). Se le sigue dando prioridad a los cenitales, con poco protagonismo de los frontales, con la clara intención de subrayar espacios y grupos. Se observa también el uso de recortes, con filtros de colores en posición cenital, para la distribución del espacio. En la escena del cazador, se puede apreciar la ausencia de frontales, contras o cenitales. La única fuente de luz procede de una candileja que incide de manera vertical de abajo hacia arriba, provocando una atmósfera de misterio y distorsión. Además, mediante este uso de la luz, obtenemos unas sombras al fondo, generadas por la propia inclinación, que sitúan al espectador en la atmósfera y el ambiente de terror que se pretende. El uso del vídeo en directo abre un nuevo espacio para la comunicación con el espectador. El interior de la casa aporta una atmósfera cálida, que contrasta con el efecto de luz blanca y fría propiciado por la cámara.

Entre la broma y el sarcasmo, las chicas denuncian diversos abusos. La iluminación crea un pasillo por el que las actrices avanzan en fila describiéndose, micrófono en mano, sobre sus gustos y particularidades, definiéndose como sujetos libres y auténticos, lejos de los estereotipos.

Además de la luz roja en el interior de la casita, se pueden observar diversos recortes rectangulares con filtro ámbar para delimitar las áreas del ámbito doméstico. Se advierte también el uso de calles con luz blanca para la iluminación lateral, además de las candilejas como apoyo de luz frontal. Continúa observándose la iluminación cálida en la casa, pero esta vez con la ausencia de un contra azul. Todo esto cambia justo antes del final, donde priman los contras en azul y la luz cálida de la casita, y el espacio está iluminado de forma equilibrada desde mitad del escenario hasta proscenio. Para crear una atmósfera onírica, se utiliza en este caso la iluminación desde las calles, a izquierda y derecha (luz blanca). Las candilejas en rojo dan un matiz de saturación y angustia, en contraste con el tono de la actriz, que nos trasmite una atmósfera onírica previa a la exposición del crimen de Lisset Villa. En la fiesta de pijamas final, se percibe que el ritmo de la música acompaña a la iluminación. En ella se dan cabida todos los elementos mencionados hasta ahora, como las candilejas, los recortes, el cañón o las calles. Se

alternan de manera aleatoria y rápida, para irradiar el tono de violencia y agresividad que reclama la acción dramática y la música.

Uso de cámara y proyector

El testimonio de *bullying* de Paula, en la fiesta de pijamas en la casa de muñecas, la ilustración del cuento para Sofi o varios vídeos en directo, aportan una dimensión más amplia y cercana de los diferentes significados que se tratan de abordar. Además, constituyen mecanismos de amplificación emocional y estética.

En suma, el objetivo que persigue *Paisajes para no colorear* es la transformación hacia una sociedad feminista, para ello el apartado audiovisual es trascendental, a través de un tratamiento expositivo y explicativo. Por ejemplo, con la confesión de Paula, se observa su imagen amplificada a través de la pantalla. Este lenguaje casi cinematográfico hace referencia a las redes sociales, donde este tipo de abusos abunda hoy día. También con la proyección de bocetos en el cuento de Sofía, que narra los abusos recibidos por una adolescente en su casa. Son dos formas de utilizar un medio audiovisual para generar un nuevo marco y establecer diferentes grados de comunicación.

5.2.7. Actuación

El efecto de distanciamiento brechtiano, definido en las páginas 34-35 de este trabajo, juega un papel trascendental en esta pieza escénica. El lenguaje explicativo plantea un acercamiento a los posicionamientos de Brecht de cara a exponer una problemática concreta. El uso de un lenguaje directo al público, con frases concretas y uso explícito de diálogos, expone el conflicto en vez de representarlo. Este efecto en la interpretación no es solo un efecto estético, sino un acto político que nos hace ver la responsabilidad de la obra de arte en un plano social que trasciende la mera representación.

Así, puede interpretarse una visita, o el trato que se da a un enemigo, o el encuentro de dos amantes, o una negociación comercial o política, como si se tratase de una costumbre que está en vigor en este lugar determinado. Interpretado de esta manera, el hecho único y particular tiene una apariencia extraña, ya que se presenta como algo

general y en forma de costumbre estereotipada. La sola pregunta sobre si realmente podría transformarse aquel hecho en un uso, y en qué medida, hace ya que el hecho en cuestión se presente como distanciado (Brecht, 1977, p. 64).

Mediante el extrañamiento o efecto V, Brecht disecciona la acción dramática, separando de manera consciente y premeditada al actor del personaje, el espacio escénico real del subjetivo etc. El espectador, de esta forma, se convierte no solo en crítico de la obra de arte, sino que se posiciona con respecto a su origen y estatus social, al situarse frente a la disyuntiva moral del personaje. De esto advierte Boal (1980, p. 210), en su escrito sobre el teatro del oprimido:

En ningún momento Brecht habla en contra de la emoción, aunque siempre lo hace en contra de la orgía emocional. ‘Sería absurdo negar emoción a la ciencia moderna’, dice, aclarando que su posición es enteramente favorable a la emoción que nace del conocimiento puro en contra de la emoción que nace de la ignorancia (...) ¿Cómo no va uno a emocionarse con Madre Coraje, que pierde a sus hijos, uno por uno, en la guerra? Es inevitable que uno se emocione hasta las lágrimas. Pero se debe evitar la emoción causada por la ignorancia: ¡Que nadie llore la ‘fatalidad’ de que a Madre Coraje le llevó sus hijos! Que se llore de rabia contra la guerra y contra el comercio de la guerra, porque es este comercio el que le quita sus hijos a la Madre.

Personajes. No existe un glosario de personajes como tal. Estos están definidos por estereotipos que apuntan directamente al conflicto de la obra. En el comienzo es cuando, mediante la exposición de un cálculo estadístico, conocemos algo de todas ellas, aunque no hay nombres ni individualidades. Más adelante aparecen las primeras presentaciones:

Ignacia: 13 años. Es la mamá virtual. El alcalde de su municipio fue a su colegio para realizar un experimento con el fin de atajar los embarazos no deseados. Ignacia debe hacer frente a las necesidades de un bebé de juguete si quiere aprobar la asignatura de biología en el colegio. Para llevar a cabo el experimento antes citado, se les entrega a las adolescentes una muñeca, que llamarán Greta, unido a una pulsera telemática que debe llevar la madre. Este bebé no es normal, sino que tiene una serie de problemas físicos, debido a que la supuesta mamá abusó de las drogas y el alcohol durante el embarazo.

Daniela: 15 años. A través de este personaje se aborda el tema de la relación de la familia con las adolescentes, en especial con el padre. Como en todas las situaciones que se plantean en la obra, se exponen ejemplos tipo de las diferentes problemáticas que denuncia la pieza. Es decir, no se asiste a la escenificación de la situación de un personaje desde un planteamiento más o menos naturalista o realista, donde existen unos antecedentes, un objetivo y una trama coherente, propias del teatro psicológico. Estas pautas existen, pero tienen un carácter general y se utilizan para exponer el problema de una forma pedagógica, con la idea de enfrentar al espectador cara a cara con el problema más allá de la mera identificación con el personaje.

Arwen: no menciona edad. Arwen simboliza la lucha por visibilizar al colectivo LGTBI desde el punto de vista de una niña de 16 años, que en su discurso defiende y proclama el amor que siente por su novia y reclama la idea de romper con tópicos, como que las lesbianas son lesbianas porque nunca han estado con un hombre de verdad. Representa el estereotipo de la lesbiana.

Sara: no menciona edad. Se trata de un personaje que en su presentación es utilizado para denunciar el hecho de que una mujer tiene el derecho de bailar como quiera, sin que eso sea indicativo de una invitación sexual. Representa el estereotipo de *la caliente*.

Paula: Este personaje sufre *bullying*. Por lo tanto, es trascendental su conflicto y el arco de situaciones que atraviesa, al ser uno de los problemas más importante que sufren las adolescentes. Curiosamente, es también apodada “la chistosa”.

Matilde: Representa a la chica poco femenina. En torno a este personaje encontramos un discurso potente frente a la negación del derecho al aborto por parte de los estratos conservadores de la sociedad chilena. En un momento de la función, la visten y maquillan convirtiéndola en un retrato grotesco de ella misma, del que finalmente ella se desprende en la fiesta de pijamas final.

Así pues, en las adolescentes no se encuentran rasgos propios de un personaje único como se podría establecer en otras obras de corte más realista o psicológico. Sí se puede afirmar que en todos los personajes existen unas características diferenciadoras, que al mismo tiempo les confieren unas propiedades individuales. Estas se traducen en la construcción de la imagen tipo de una adolescente de clase media baja, con problemas de *bullying*, que ha sufrido agresiones físicas y sexuales por parte de sus compañeros de

clase y o familiares, que llega a autolesionarse y plantearse el suicidio como única salida al dolor.



Figura 13: Foto Nicolás Calderón. Cortesía de La Resentida teatro.

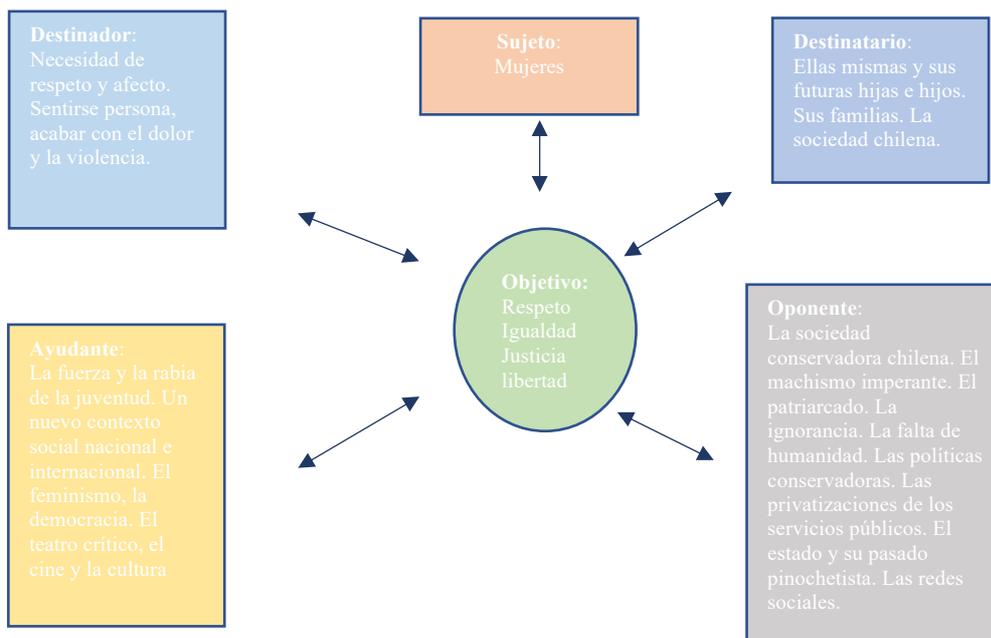
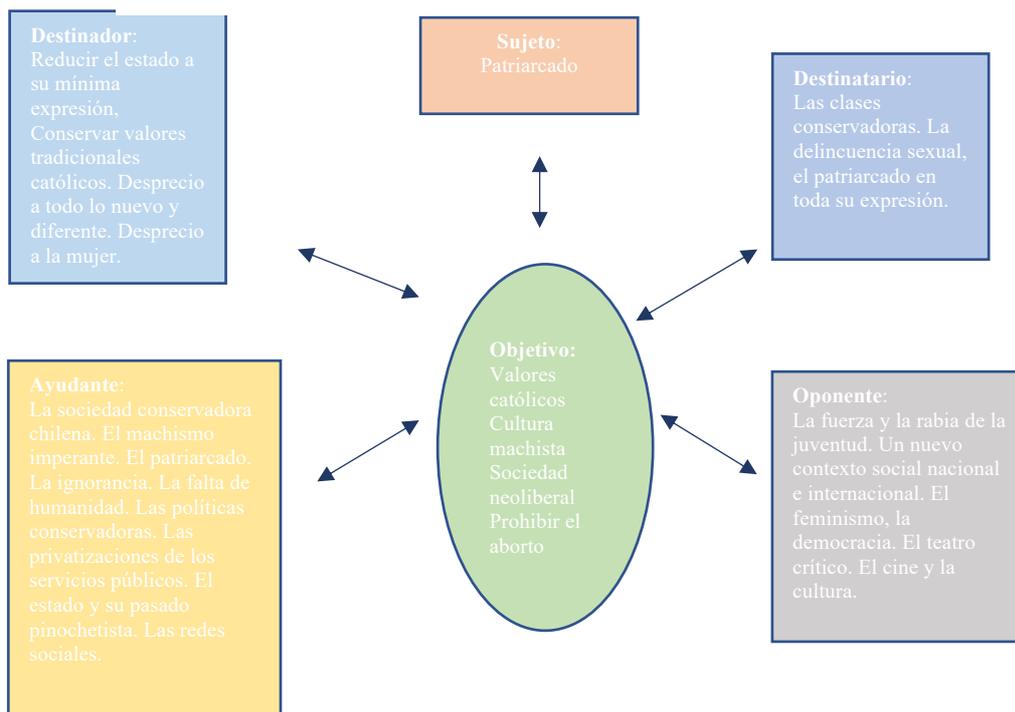


Tabla 11: Paisajes para no colorear. Modelo actancial.



5.2.8. Vestuario

El vestuario orbita en torno a tendencias habituales dentro de círculos cercanos al *reggaeton* y a la moda latina y norteamericana en adolescentes. En él encontramos

pantalones cortos con los colores de algún equipo de baloncesto o rugby; mallas y chándal, además de una mezcla de elementos propios de los años 60 y 70, que nacieron en el contexto del amor libre y los nuevos pensamientos críticos contra la guerra de Vietnam. Un ejemplo de esto último serían los bordados de cerezas, que según Gordon Williams describe en *A Dictionary of sexual language and Imagery in Shakesperean and Stuart Literature* (1994, p. 232-233), simbolizan pequeños pechos o también el órgano sexual femenino. Además de cerezas, encontramos parches cosidos en chaquetas, como el clásico y simbólico dibujo de los labios de Mick Jagger, de la banda de rock The Rolling Stones. En general, el vestuario remite a una imitación un tanto naif de la indumentaria utilizada por las modelos y actrices de los vídeos musicales de *reggaeton*, aunque aquí se presenta de una forma más inocente e ingenua que destila cierta ternura.

5.2.9. *Análisis de la puesta en escena*

La puesta en escena de *Paisajes para no colorear* forma una estructura de cuadros, de clips individuales pero conectados entre sí. Cada clip de esta obra podría funcionar de forma autónoma con un comienzo, un nudo, un clímax y un desenlace, pero los une un hilo invisible que es la coherencia narrativa de su argumento y su tesis.

En el taller de teatro dirigido por Marco Layera, responsable de *Paisajes para no colorear*, comentó que una de las cuestiones importantes a la hora de trabajar con actrices o actores tan jóvenes, que en muchos casos no han participado en nada o casi nada relacionado con las artes escénicas, era la de empoderarlas al máximo y darles la libertad de crear. De esta manera, la obra sigue el patrón y la dirección propia desde el punto de vista de ritmo, acción dramática y demás, pero la energía y el buen hacer de las protagonistas es más que remarcable, puesto que hacen que la propuesta tenga un plus de fuerza y llegue al público con el fin que ha sido creada: remover conciencias, denunciar y dar visibilidad.

Introducción: Previa a esta presentación, en la pantalla se puede leer una advertencia a modo de aviso para navegantes, en el que se hace constar el origen de la investigación y la recopilación de las experiencias de cientos de adolescentes para la creación del texto. Además, también se expone que las autoridades del Departamento de arte y cultura de Chile advirtieron al equipo de producción del programa sobre el peligro que corrían trabajando con chicas en una edad tan difícil. El texto acaba diciendo:

Luego nos advirtió que a esa edad todas las niñas eran unas locas, dramáticas, histéricas y bipolares, por lo que nos sería muy difícil trabajar con ellas... también nos aseguró que al menos una se iba a enamorar de alguno de nosotros y que íbamos a terminar siendo acusados de acoso. Pese a todas estas advertencias nos arriesgamos.²³

Cuadro I. Presentación de Ignacia y su bebé de juguete, Greta. Esta sección de la obra consta de dos partes: la primera corresponde a una descripción general de las nueve chicas que forman el elenco, reflejando algunas características íntimas, educativas, éticas y de clase social que acercan al espectador de una manera divertida a estas personas. Mientras una de ellas narra el cómputo vital, las demás empujan una enorme casa de muñecas con ruedas que colocan en el centro izquierdo del escenario. Terminada esta introducción colectiva, llega la primera presentación en primera persona. Cabe destacar que los personajes usan sus nombres reales, puesto que ese gesto acerca al público a la historia que van a contar y, por otra parte, es una manera simbólica por parte de las actrices de enfrentarse a los conflictos que plantea la obra.

La primera es Ignacia, de 13 años. Ignacia presenta a una bebé de juguete llamada Greta. Ignacia explica que el bebé le fue entregado por el alcalde de su municipio como parte de un intento de concienciación social para evitar la maternidad en adolescentes. Vemos aquí la primera indirecta a la administración pública, responsable de la educación de las jóvenes. Entre esta parte de la presentación y la segunda, suena música y todas bailan *reggaeton*, que sirve para distender la tensión dramática y da una idea al espectador sobre la forma de ser de cada una de las chicas, la vitalidad y fuerza que tienen. En la segunda parte de esta presentación vamos conociendo a diferentes personajes de la obra mediante el interrogatorio de un narrador. La voz es emitida a través de microfonía y realizada por una de las actrices, que asume el rol de entrevistadora adulta.

Cuadro II. Presentación de los siguientes personajes: Daniela, Aru y Sara. El conflicto de las adolescentes aparece nítido para el espectador al exponerse de una manera aséptica y fría. Gracias a este contraste de tonos, voces y actitudes, se percibe la

²³ Extracto del texto proporcionado por la Compañía.

fragilidad e ingenuidad de cada una de las chicas que componen el elenco. El público empatiza con el personaje de Daniela, que al ser interrogada sobre cuestiones tan personales como las relaciones sexuales son tratada con desdén y condescendencia sin ningún tipo de empatía. De la misma forma se presenta el personaje de Arwen, que en su condición de homosexual es interpelada con el mismo cinismo condescendiente y humillante.

Otro personaje que es presentado de esta forma es Sara, a la que encontramos bailando en el proscenio derecho. Una voz le advierte de que esa forma de bailar puede ser interpretada por parte de los adultos que hay entre el público como una invitación a tener relaciones sexuales. Sara sigue bailando y se defiende diciendo que esa es su forma de bailar y que no por ello quiere acostarse con nadie. La voz le advierte de que si después de la función desaparece y la encuentran un mes más tarde violada y enterrada a cinco metros bajo tierra, la culpa será suya.

Cuadro III. Cazador. Depredador sexual. El colofón a estas presentaciones es la de un cazador de mujeres. Este personaje, interpretado por una de las chicas, describe en primera persona a sus víctimas, su felicidad al hacerlas suyas, con una pequeña demostración de lo que dicen y cómo se comportan paso a paso en una violación. Esta última presentación es realizada por la misma actriz, ella es el cazador y la adolescente siendo atacada.

Según Despentes:

En las *Metamorfosis* de Ovidio parece que los dioses pasan el tiempo queriendo tirarse a mujeres que no están de acuerdo, consiguiendo lo que quieren por la fuerza. Fácil para los que son dioses (...) La violación es un programa político preciso: esqueleto del capitalismo, es la representación cruda y directa del ejercicio del poder (Despentes, 2007, p. 43)

Tras esos someros retratos, el espectador se posiciona con respecto a los personajes y el modo en el que son entrevistados. Cabe destacar que mediante estas entrevistas se pretende denunciar la superficialidad de la sociedad frente a la identidad de las menores, catalogándolas de entrada con estereotipos y clichés. Estos clichés, mostrados en las entrevistas, podrían limitar en buena medida la capacidad incendiaria

de la pieza poniendo sobre aviso al espectador, que tendría la opción de escabullirse del horror y ver desde la butaca un simple retrato de adolescentes problemáticas. Pero el espectáculo va más allá de una simple descripción de una realidad innegable o de una estadística, y obliga al público a sentirse incómodo frente a lo que está ocurriendo. Ya sea para bien o para mal, la pieza muestra de forma cruda el mundo en el que estas chicas desarrollan su vida, invitando al espectador a tomar parte de las situaciones. Los comportamientos y respuestas de las chicas, en la presentación y las entrevistas, ponen de manifiesto el problema que existe hoy día cuando hablamos de asuntos relacionados con la violencia sexual, los mismos que puede ver y padecer una adolescente en cualquier país. Gracias a ese espacio de extrañamiento, se tiene la oportunidad de observar y posicionarse de cara al conflicto. En tal sentido Brecht escribió:

Y si la sociedad no se deja influir y además resulta familiar, ¿cómo va a desconfiarse de lo que es familiar? Para que todas estas cosas, dadas como evidentes, lleguen a parecerle problemáticas, tendría que desarrollar aquella mirada distanciadora con la que el gran Galileo contempló la lámpara que oscilaba. Galileo miró extrañado estos movimientos como si no los hubiese esperado así y como si no los entendiese. De esta manera llegó a descubrir sus leyes. Esta mirada difícil y fecunda es la que el teatro tendría que provocar con sus representaciones de la convivencia humana. El teatro debe hacer que su público se extrañe, y esto ocurre gracias a la técnica de distanciar lo familiar (Brecht, 1977, p. 44).

Cuadro IV. Testimonio de Paula. *Bullying*. Tras la proyección de un anuncio de una conocida marca de refrescos, en el que se nos cuenta que las mujeres lloran por todo, se desarrolla la confesión a cámara de Paula. Este personaje narra en primera persona su experiencia con el *bullying* desde dentro de la casa de muñecas, con lo cual su visión desde fuera es relativa, de tal manera que el espectador sigue la acción a través de la proyección en directo de sus palabras en la pantalla. La crueldad con la que sus propios compañeros y compañeras abusan de ella nos indica la dimensión del problema y las consecuencias tan devastadoras que este tipo de violencias tienen. Su testimonio viene acompañado de una especie de canción de cuna casi hipnótica, con la que nos abstraemos del relato y nos sumergimos en el horror de una realidad marcada por el abuso.

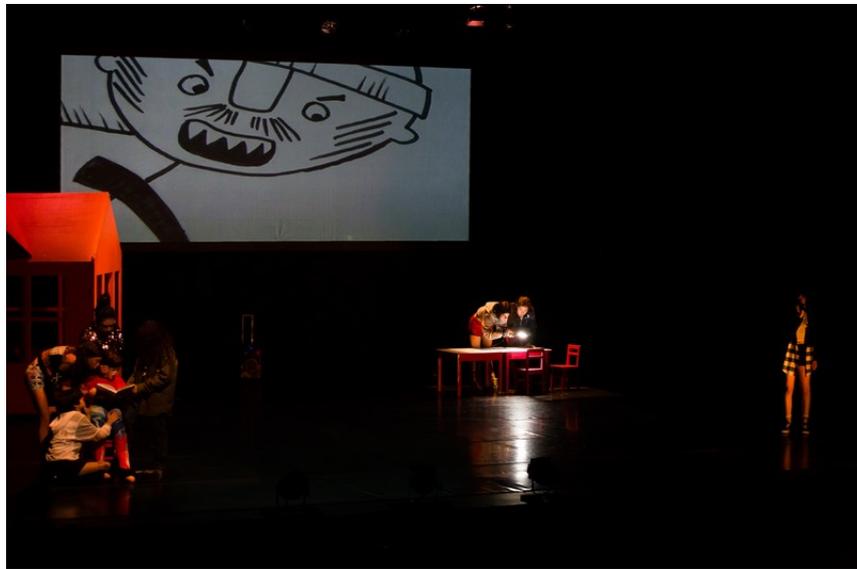


Figura 14: Foto Nicolas Calderón. Foto cortesía de La Resentida teatro.

Cuadro V. Micrófono abierto. Exposición breve y divertida de opiniones y experiencias en el cuadro VI. Testimonio de Aru. Entre la denuncia de Arwen y el retrato de Paula, las chicas se alternan con pequeños monólogos sobre particularidades que las hacen únicas y que se escapan a los tópicos que manejamos día a día. En un momento dado, Arwen se separa del resto de sus compañeras y comienza su denuncia frente al acoso que recibe por ser lesbiana.

Cuadro VII. Experiencia de Daniela con su padre. En esta parte de la pieza se asiste a uno de los conflictos más significativos e importantes dentro del extenso glosario de problemáticas relacionadas con el tema de la obra, como es la relación de las adolescentes con sus padres y madres. Al no existir un actor que encarne al personaje del

padre, lo que refleja una clara intención provocadora, se pide al público que realice la interpretación del mismo. La madre será recreada por Sofi, una muñeca hinchable ataviada con un delantal con la bandera chilena. Toda la escena es narrada por otra actriz, salvo cuando Daniela comienza a hablar con su padre. Aquí se muestra de una manera simple y categórica la posición del hombre en las relaciones familiares. Se le representa sentado con un periódico, mientras su mujer (Sofi) friega los platos en la cocina. El silencio solo es interrumpido por los sollozos y palabras de Daniela. El origen del conflicto es la pasividad del padre de Daniela, que la ignora absorto en la lectura de un periódico. Daniela, de rodillas, le recrimina su actitud frente a su madre, ya que llegó a escupirla en una comida al sospechar una infidelidad. No existe un atisbo de movimiento ni cambio de actitud por parte del padre, que es un espectador de piedra a la petición desesperada por parte de su hija.

Finalmente, Daniela se refugia en la casa de muñecas junto a sus compañeras. La exposición del problema por parte de Daniela se convierte en un conflicto abierto a la sociedad, representado por el público, para que pueda valorar y asimilar una actitud crítica con respecto a lo que está pasando. Pero esta tensión dramática viene dada porque la actriz narradora ha puesto al público en contexto, ha distribuido el escenario dotándolo de los espacios propios de la casa de Daniela y ha creado los personajes para la fábula: la madre, la hermana de Daniela y el padre. Aparecen dos, que son la hermana de Daniela y la misma Daniela. La creación de los otros personajes, con la muñeca hinchable y un señor que pertenece al público, hacen que la escena trascienda la realidad y se distancie, creando una perspectiva donde el verdadero significado pasa a tener la importancia que tiene en el universo personal de Daniela a nivel ético y moral.

Cuadro VIII. Fiesta pijama en la casa de muñecas. Con la canción de fondo *Tu falta de querer*, de la cantante chilena Mon Laferte, las chicas se reúnen dentro de la casa. Haciendo un loco y catártico karaoke, se observa cómo se desinhiben, se expresan, ríen y lloran. El espectador, de manera mimética, realiza también este camino empatizando con la problemática que tiene lugar y la frustración de todo lo que va ocurriendo. La fiesta acaba y un sueño profundo se apodera de las chicas que, distribuidas por el escenario, duermen mientras una de ellas les va preguntando qué es lo que están haciendo.



Figura 15: Foto Nicolás Calderón. Cortesía de *La Resentida* teatro.

Cuadro IX. Sename. Relato del asesinato de Lisset Villa. Lisset Villa, de 11 años, perdió la vida el 8 de abril de 2016, en el centro de educación para menores Cread Galvarino en Santiago de Chile. En tal sentido, la fiscalía se pronunció en declaraciones recogidas en el medio Cooperativa.cl: “El relato del fiscal coincide con el informe del Servicio Médico Legal que en diciembre publicó *La Tercera*, donde se señalaba la causa de muerte como ‘asfixia por sofocación producto de compresión mecánica externa’ (Cooperativa. cl, 2017, párr. 8). La recreación del crimen comienza con la exposición de los hechos por parte de una de las actrices, mientras otra está en el suelo haciendo el papel de Lisset Villa. Al más puro estilo de ejercicio pedagógico, tal y como mostraba Brecht en algunas de sus obras como *La excepción y la regla*, se explica paso a paso cómo fue asesinada Lisset por parte de sus cuidadoras en el centro de educación. Todo el proceso se narra al público directamente con un distanciamiento escrupuloso. En la secuencia de acontecimientos, se interpretan todos y cada uno de los detalles, para finalmente asistir a la contemplación del cadáver de Lisset en mitad del escenario, donde le lloran el resto de compañeras.

Cuadro X. Explicación de Greta y su padre el alcalde. Con el fin de hacer visible la falta de tacto y de interés por parte de las autoridades al problema de los embarazos no deseados en adolescentes, demostrando una posición reaccionaria frente al aborto y los métodos anticonceptivos en un contexto de desigualdad social, se muestra

una vez más la condescendencia y cinismo de la autoridad, con unos matices que rayan el absurdo. Se aportan documentos y un vídeo en el que el alcalde de la localidad chilena de Las Condes en Santiago abanderará un programa en el que se reparten bebés de juguete a adolescentes para que estas se hagan responsables de ellas y así tomen conciencia de los embarazos no deseados. Los bebés llevan un chip y una pulsera unida a su “madre virtual”. Los bebés son negros, lloran y tienen fiebre porque han sido programadas para tener el síndrome de abstinencia, porque se anticipa y presupone que durante el embarazo la madre tomó drogas y alcohol. El fin último es evitar el aborto en adolescentes.

Cuadro XI: El cuento de Sofí. Para denunciar esta situación las chicas le narran un cuento a Sofí, la muñeca hinchable. Cuentan que una niña de una de las zonas más desfavorecidas del país se queda embarazada de su padrastro. El cuento narrado por otra de las actrices utiliza la misma fórmula anterior, sólo que en esta ocasión presenta ilustraciones filmadas en directo y proyectadas en la pantalla del escenario.

Cuadro XII. Madres ultra conservadoras lanzan discurso antiaborto y Cuadro XIII. Madres visten y maquillan a Matilde. Esta parte retrata a la parte más reaccionaria de la sociedad chilena. Un discurso lleno de odio, represión y venganza surge de los personajes que, ataviados con abrigos de visón, defienden con uñas y dientes la condena del aborto, bajo las circunstancias que sean. Es terrible la imagen que se escenifica tras este discurso amenazador e incendiario: Matilde aparece en escena y un enjambre de mujeres proceden a vestirla y maquillarla. Acto seguido toman distancia para observarla como si de un muñeco se tratara. La acaban convirtiendo en una mala imitación de ellas mismas.

Cuadro XIV Segunda fiesta pijama. Como respuesta a este ataque, Matilde, que hasta ahora había permanecido impasible, saca un teléfono y colocando un micro cerca pone la canción de M.I.A., *Born to be free*. A continuación, se desata la locura y el espacio sufre algunos cambios. La casa es desplazada hacia el otro lado del escenario, mientras la pintan. Con una cinta atan a Greta que, empalada en el palo de una fregona, es colgada en la entrada de la casa. La cinta atraviesa el escenario a modo de guirnalda.

Todo está ahora en desorden. Las luces parpadean y las chicas saltan, corren y bailan asumiendo nuevas personalidades, fruto de la improvisación y el caos reinante.

Cuadro XVI: Suicidio de Sofía. Después de la loca fiesta pijama hay un fundido en negro y las chicas entran ahora con uniforme escolar, encontrando a la muñeca hinchable colgada con una soga al cuello. Sofi ha dejado una nota. Esta metáfora de la muñeca y la posible chica suicidada crea un acercamiento al verdadero desenlace de una historia de violencia, marcada por el abuso sexual, físico y psicológico. La nota dice así:

No quería que llegara este momento, no quería causarles este daño, sé que deben estar preguntándose tantas, pero tantas cosas... Sólo les pido que guarden esas dudas, porque ya no hay nada que explicar, mi aire simplemente ya no está, tan sólo me queda agradecerles por su cariño, alegraron mi vida. Sé que fui una egoísta, que las dejé cuando ustedes me entregaron todo, que no cumplí, que les fallé, que no actué con ustedes hasta el final, que no me quedé a recibir los aplausos, que me fui antes de tiempo... pero ya no podía más, no podía más conmigo misma. No quiero que busquen culpables, porque esta vez fui yo...y esto, era lo único que podía devolverme la tranquilidad.

Daniela, Sara, Matilde, Rafaela, Paula, Ignacia, Angelina, Constanza, Arwen... Son únicas. Estoy segura que cumplirán todos sus sueños. Discúlpeme, pero yo no pude luchar por ellos. Ya que este, es el adiós. ¿así? Revisa el texto *Con amor, Sofía*.²⁴

Epílogo. Todas las actrices se colocan en el proscenio y comentan la tesis de la obra, el fundamento del espectáculo. En este final también leen los nombres de varias chicas víctimas de la violencia de género. Finalmente se despiden proclamando la libertad y la soberanía de sus cuerpos.

5.2.10. Recepción crítica

Los titulares destacan la pieza como: “(...) un grito de atención, un aquí estamos y no nos vamos a callar” al tiempo que se subraya el proceso de *casting* de la obra:

²⁴Extracto del texto cedido por la Compañía. Algunos nombres de los personajes cambian del texto original a la propuesta visionada para este análisis.

“Layera y su equipo realizaron talleres con más de 100 adolescentes chilenas e, incluso, integró a un par en el equipo de dramaturgia. Después, hizo audiciones y seleccionó a las protagonistas” (Ramos, 2020).

También encontramos el testimonio de Carolina de la Maza, miembro del equipo que subraya el empoderamiento de las adolescentes durante la investigación y el trabajo de ensayo:

Con Marco hicimos talleres durante un año, donde en el fondo lo que hacíamos era dialogar con las adolescentes, en qué mundo estaban, qué opinaban de la sociedad chilena, del mundo, conversar mucho y también mostrarles el teatro como una herramienta donde se podían manifestar ideológicamente (Sánchez y Calderón, 2019, párr. 4).

Es interesante extraer esta frase de su director Marco Layera, en una entrevista al medio Godot revista de artes escénicas, en la que habla sobre el contexto actual de Chile, que recuerda a España, salvando algunas diferencias:

Nosotros somos hijos de una dictadura y de una transición democrática en donde cuando fundamos la compañía nosotros nos sentimos traicionados por la izquierda chilena, siempre lo hemos dicho, porque la izquierda chilena lo que ha hecho es administrar el sistema neoliberal más brutal que dejó Pinochet, y así existe en muchos países, y hay mucha pobreza, mucha marginalidad (Sánchez y Calderón, 2019, párr. 16).

Cabe destacar esta crítica discrepante en el medio *Artezblai*, con la que no estamos de acuerdo, pero que se señala como parte del recorrido crítico de la pieza:

Desde el punto de vista artístico, el montaje muestra escasa solidez tanto en la estética como en la narrativa, aunque hay que reconocer que el collage también es un tipo de estética artística. Hay mucho barullo y todo se resume en varias proyecciones documentales y otras de la escena en vivo dentro de un contexto grupal marcado por el jaleo, la rabia y la osadía. La pieza grita no solo por lo que se reclama (justicia, consideración hacia la mujer, denuncia...), sino por los gritos constantes de las actrices / personajes. Hay rabia justificada y coraje en estas mujeres que el director ha dejado

jugar sin un discurso preciso y nítido. Quizá lo más claro que muestra la pieza sea los sucesos y padecimientos de unas adolescentes que reclaman un relevo generacional. Que no es poco, pero hay que recordar que estamos hablando de un espectáculo teatral (Sesma, 2019, párr. 8).

5.3. *El Fenómeno de Teatro del Azoro (El Salvador, 2018)*

5.3.1. *Ficha técnica y artística*

Dirección de escena: Egly Larreynaga y Luis Felpeto

Elenco: Alicia Chong, Paola Miranda y Egly Larreynaga

Noticieros: María Elisa Parker, Liliana Flamenco

Iluminación: Luis Felpeto

Espacio Sonoro y música en vivo: Fernando Vides

Audiovisuales: Malu Sáenz Jaramillo, Óscar Luna y Andrea Bilbao

Escenografía y vestuario: Roberto Baiza, Paola Miranda y Mercedes Barillas

Dramaturgia: Carlos Martínez, Luis Felpeto y Cristian Villalta

Estreno absoluto: 2018, 2 de febrero. Teatro Nacional. El Salvador.

5.3.2. *Génesis*

Previamente a *El Fenómeno*, el Teatro del Azzoro comenzó con la creación de una obra llamada *Los más solos*, cuya investigación y proceso se desarrolló en la penitenciaria del área del Soyapango²⁵. Mediante este trabajo pudieron constatar que la mayor parte de los presos, que ocupaban el área psiquiátrica de la cárcel, provenían de las pandillas. En otra de sus investigaciones, realizada para la creación de otra obra titulada *Made in El Salvador*, en la que se estudiaba y visualizaba el terrible problema de las maquilas;²⁶ se percataron, a través del testimonio de las maquiladoras, de que uno de los problemas que subyacía era el conflicto de las maras y el crimen organizado. Como resultado del proceso creativo de estos trabajos, se llegó a la conclusión de que en El Salvador no se había tratado el problema de las pandillas, ni de la corrupción política relacionada con el crimen organizado, acompañada por la manipulación sistemática de los medios de comunicación desde las artes escénicas. A partir de ahí, observaron diversos factores que caracterizaron al movimiento de las maras, que influirían en la creación de *El Fenómeno*. Estos consistían, entre otros, en el poder económico que genera

²⁵ Municipio de la ciudad de El Salvador

²⁶ Empresa que manufactura productos textiles y mantiene a sus trabajadoras, generalmente mujeres, en condiciones de esclavitud.

el crimen organizado y la violencia que afecta a las clases sociales más desfavorecidas, en especial a las mujeres.

El punto de partida para la creación de la dramaturgia fue la investigación en la cárcel de Ciudad Barrios, donde están encarcelados los principales capos de la MS²⁷, la 18²⁸ y las entrevistas a los jefes de estas pandillas. *El Fenómeno* constituye una puesta en escena valiente y acertada, que da visibilidad a la corrupción endémica que sufre El Salvador. Sin pretender enumerar un sinnúmero de definiciones de lo que se puede considerar cultura de la violencia, encontramos que, según Martín Baró (1996, p. 373): “es atribuible a un marco de valores y normas, formales e informales, que acepta la violencia como una forma de comportamiento posible e incluso lo requiera”. Así pues, la obra nos sitúa en un universo donde los políticos que aparecen, de sexo masculino, aparentemente responsables de acabar con la violencia y procurar seguridad para su pueblo, no utilizan los instrumentos que otorga el régimen del estado de derecho. Por el contrario, cometen cohecho, prevaricación, malversación etc., alimentando la corrupción al abrigo de la delincuencia y en complicidad con las pandillas. Esta conducta tiene como fin alcanzar el poder a toda costa, sin importar el cómo ni las consecuencias. Esta cultura de la violencia tiene un antecedente claro, o al menos existe un dato histórico que hace reflexionar sobre la etiología del problema. Desde que terminó la guerra civil (1978-1992), la sociedad salvadoreña incorporó grupos de individuos deshumanizados y exentos de cualquier norma de convivencia. Estos adultos han transmitido a sus descendientes esta cultura de la violencia, a través de una gravísima distorsión de la realidad y de las relaciones sociales, la cual continúa presente en la sociedad actual. Estas formas de relacionarse han permeado en todos los estratos de la sociedad, dejando ver el grado de deshumanización psicosocial que atenaza a la sociedad salvadoreña, que insensibiliza a sus miembros frente al dolor y la muerte ajenos. Esta problemática crece proporcionalmente con la desconfianza del pueblo en sus gobernantes e instituciones.

Muchos de estos hombres y mujeres, formados en el ejército para la contienda civil, huyeron a Norteamérica ante la frágil economía posterior. En 1992 y después de firmar la paz, Estados Unidos deportó a una gran cantidad de estas personas, que se habían instalado en barrios de la ciudad de Los Ángeles. Allí tuvieron la oportunidad de aprender el credo pandillero americano y a cómo subsistir viviendo de la extorsión y el

²⁷ Mara Salvatrucha. Una de las maras más peligrosas y poderosas de El Salvador.

²⁸ Pandilla salvadoreña y rival de MS.

crimen organizado. Este flujo migratorio importó a El Salvador los conflictos sociales de las maras, como la salvatrucha. El terrorismo de estado y la corrupción que muestra *El Fenómeno* es la otra cara de la moneda, donde se materializa el porqué del miedo, la inseguridad y el descontento social hacia sus dirigentes. Gobernantes sin escrúpulos que utilizan a los fallecidos para hacer carrera política, en una sociedad rota que vive aterrorizada e insegura y carente de una organización mínima que ayude y permita establecer núcleos de apoyo para las víctimas, en la lucha contra la violencia de las pandillas.

5.3.3. Estructura

Se trata de una pieza que trata la corrupción, el terrorismo de estado y el crimen organizado, desde una perspectiva escénica nunca vista antes en El Salvador, que aúna crítica social y sátira política, además de otorgar visibilidad a uno de los problemas más graves que sufre la mayor parte de países de América central, las maras. Es destacable la estructura abierta de la pieza, aunque mantiene características propias de una cerrada, ya que presenta una unidad claramente principal y los subtemas aparecen subordinados a la misma, existiendo una causalidad, pero el final queda abierto, por lo que resulta difícil su catalogación en un estado fijo.

Destaca la actitud interesada de los personajes, en un entorno deshumanizado, donde la ambición y el crimen forman parte de lo cotidiano. Por lo tanto, estamos ante un conflicto de tipo social, donde el hilo argumental principal es la capacidad de los personajes por resolver sus ambiciones personales mediante el engaño, el asesinato y la corrupción.

El siguiente epígrafe se subdivide en un primer punto, que constituye el tema central, y un segundo apartado, que lo forman los subtemas.

Temas:

El tema central es el poder, la corrupción política y el terrorismo de estado.

Tema central. Candidatos, asesores y El Fenómeno (apodo del protagonista que da título a la obra) tienen una cosa en común: todos ansían el poder y no les importa hacer lo que sea necesario para conseguirlo.

La obra denuncia las artimañas de varios grupos políticos ubicados en El Salvador, pero que podrían trasladarse a grupos de cualquier país del mundo. En este sentido, no hay barreras geográficas que diferencien a unos gobiernos de otros.

Subtemas:

Los subtemas son la violencia de las pandillas en El Salvador, los derechos humanos en países en vías de desarrollo y la violencia contra la mujer.

- **La violencia de las pandillas.** El argumento de la obra gira en torno a las maras de El Salvador. Este tipo de conflicto social se da especialmente en países como Guatemala, Honduras y El Salvador. En este caso, la mara o pandilla es el elemento en el que se sustentan las líneas argumentales de la obra, aunque sin ser el tema central, que queda claro que es la corrupción política. Solo son un elemento problemático de la sociedad, que se expone y denuncia.
- **Derechos humanos.** El continuo uso de la violencia en multitud de ámbitos sociales, la incubación y el desarrollo de las maras en barrios humildes, así como la violencia en la cárcel, demuestra el continuo proceso de denuncia que se ejerce a través del texto y la obra.
- **La violencia contra la mujer.** Se podría enmarcar dentro del punto anterior, pero queda constancia de que este tipo de violencia está especialmente planteada y expuesta en la obra con el objetivo de dar visibilidad a los feminicidios, dentro de la violencia pandillera y social. Desde la manera en la que se refieren al sexo femenino, hasta por supuesto los crímenes que relatan los personajes (todos personajes masculinos), se invita a la reflexión sobre lo que está sucediendo en este tipo de sociedades de características más o menos similares en América Latina.

El Fenómeno es una ironía dramática, que denuncia la corrupción política y la violencia de las pandillas en El Salvador. Su discurso es directo, aunque está dulcificado por la utilización de elementos extraídos de la comedia, que reduce la gravedad del discurso en un país donde son frecuentes las amenazas de muerte por parte de las maras. En definitiva, tenemos una pieza que pone de manifiesto las fallas de una sociedad

destrozada por la violencia, donde el trabajo del político no consiste más que un conjunto de estrategias electorales de corte propagandístico y de corrupción en toda regla. De esta manera, la pieza tiene un doble significado. Por un lado, constata la denuncia en clave cómica de la corrupción política identificada en los candidatos; por otro, elabora un retrato de la violencia, a través de la figura de El Fenómeno. Este retrato no toma elementos de la comedia, aunque sí lo hace con los políticos, que básicamente son caricaturas y partes constituyentes de la parodia que representan. En *El Fenómeno*, cuando se trata el tema de las pandillas, los personajes se expresan con la mayor crudeza y claridad que pueden permitirse dadas las circunstancias. Así pues, existe un enfoque descriptivo de la manera de pensar y de operar de los miembros de la pandilla. No hay que olvidar que el objetivo del Fenómeno es tener la opción y la capacidad de blanquear su imagen siendo diputado, lo que legitimaría las acciones delictivas pasadas de los pandilleros, además de convertirse en figuras públicas saneadas por las instituciones democráticas.

Podemos segmentar la obra en los siguientes cuadros:

Cuadro I. Tras el asesinato de dos policías en un tiroteo a manos de las pandillas, los dos candidatos a gobernar el país tratan de sacar provecho electoral de este hecho, convirtiendo a las víctimas en héroes. Uno de estos candidatos es consciente de que para ganar las próximas elecciones necesita que el número de asesinatos a manos de las pandillas descienda. Su asesor le pide permiso para visitar en la cárcel a uno de los pandilleros más poderosos del país, El Fenómeno, para solicitar su ayuda a cambio de mejorar su estatus en la cárcel. El Fenómeno, con una cámara oculta, graba la conversación con el asesor para hacerle chantaje. Tras mostrarles dicha grabación al candidato y a su asesor, les comunica que si quieren que las maras dejen de matar, él debe obtener un cargo como diputado. Asesor y candidato aceptan a regañadientes.

Cuadro II. En la siguiente escena, El Fenómeno informa por teléfono de la jugada a otros pandilleros importantes y les comunica que él debe ser el candidato a político. Los demás recelan y cada uno se postula a sí mismo para ser elegido. Finalmente acuerdan una reunión sin armas para llegar a un acuerdo. Todos son asesinados.

Cuadro III. Tras un espectacular monólogo del Fenómeno, que es una declaración de intenciones en toda regla, se muestra una especie de epílogo en el que,

mediante un clip de vídeo rodado en un taxi, el candidato oponente escucha en una noticia como El Fenómeno, que iba ganando en las elecciones, ha sido asesinado por las maras. El firme candidato a la presidencia sonríe y le comunica a su asesor que haga lo que tenga que hacer para conseguir llegar a ser presidente.

Tipología de los motivos

Según el género. Se observa un motivo de conflicto, que es la lucha de poder entre las diferentes partes, y un motivo de denuncia, ligado al tema de la obra que es la corrupción.

Según su integración en la acción. Se observan tres motivos dinámicos que constituyen el detonante de la acción dramática, que provoca el avance en la acción. En primer lugar, el asesinato de los policías al comienzo de la obra actúa como detonante que precipita la acción. Con igual importancia y repercusión, se podría considerar la llegada de elecciones un motivo latente, aunque a esto no se refieran de manera explícita en el texto. Por último, el trato con “El Fenómeno” y el chantaje que realiza él mismo.

5.3.4. *Espacio escénico*

En el plano diegético, encontramos todos los lugares ficticios que intervienen en la obra: descampado (árbol de amate, asesinato del comienzo), comisaría de policía, dependencias del candidato uno, dependencias del candidato dos, cárcel y cementerio.

En cuanto al espacio teatral, aparecen diferentes plataformas que sirven para recrear los diferentes espacios diegéticos. Además de estos espacios, habría que añadir el espacio audiovisual, que viene dado por un ciclorama o pantalla en el fondo del escenario, a través de la cual se pueden ver los clips informativos y la grabación del Fenómeno a João. La composición escenográfica, con diferentes plataformas, sirve para ejemplificar la metáfora de la pirámide de poder y diferenciar el estatus de los personajes. Así pues, esta composición se utiliza a lo largo de toda la obra, de manera que se pueden identificar claramente los rasgos característicos de cada personaje y su función en la pieza. También se entiende esta pirámide como un culto a la violencia, desde un punto de vista ancestral e histórico, que trata de poner de manifiesto el mal endémico nacional de El Salvador.

5.3.5. *Espacio sonoro, música y efectos*



Figura 16: Foto René Figueroa. Cortesía teatro El Azzoro.

La obra cuenta con un músico en directo, Fernando Gonzales Vides, que, mediante una guitarra, una batería y un pedal de *loops*, realiza todos los sonidos y canciones que suenan a lo largo de la obra.

Música. Canciones. Las canciones que aparecen en la obra son: *Superman* de John Williams; *Sat* de Boban Markovic Orkestar, que da entrada a los policías; *Amigo* de Roberto Carlos y una versión de *Punishing act* de Lou Reed, interpretada por Sebastián Sol, compositor salvadoreño. También aparece el tema de Fernando Gonzales Vides, inspirado en *La raza* de Kid Frost, que suena cuando se escenifica el baile del Fenómeno.

Efectos. Todos los efectos digitales están contruidos para la obra, como los mantos para crear atmósferas utilizados en momentos como el asesinato del principio, la cárcel, etc. Estos efectos son realizados previamente en un estudio y accionados con un pedal para guitarra, llamado *Loop Station*, a través del cual es posible automatizar diferentes sonidos, grabar secuencias que se repiten en forma de *loops* y tocar encima. De esta forma, aunque solo haya un músico en escena la apariencia sonora es la de que está acompañado por toda una orquesta. Los efectos *in situ* son lanzados en directo por el músico. Aparecen percusión, guitarra acústica, baquetas en caja de batería simulando disparos, etc. La idea de que un músico acompañe en directo el desarrollo de la pieza es fruto de una intención dramática, que no es otra que la de mantener el contacto con el espectador desde la escena. Otra intención de la obra es llevar los sonidos de las calles

de San Salvador al teatro, en un intento de trasladar al público asistente la idea de que la sociedad salvadoreña mira impasible cómo este monstruo de la violencia los engulle poco a poco. Desde un punto de vista crítico, la intención no está del todo conseguida, ya que lejos de conseguir su objetivo, crea un efecto de distracción y no ayuda en absoluto al desarrollo dramático.

5.3.6. Iluminación

Gracias a la iluminación, la pieza aporta más datos y ayuda a recrear su ambiente, así como acompaña a la descripción de determinadas características de los personajes, o de los lugares y momentos donde supuestamente está teniendo lugar la acción dramática, por lo que resulta un componente imprescindible a la hora de matizar una situación o una atmósfera concreta. En este caso, es destacable el uso de los contras y la luz de calle, muy utilizada en algunos momentos, como en el comienzo de la obra, donde se puede observar cómo incide la luz de manera lateral, creando ese ambiente crepuscular y de ultratumba. En este momento la iluminación de calle está apoyada por frontales y contras. El músico tiene fijo un recorte, que advierte de su presencia en escena, algo que es muy destacable y que aporta un contrapunto de realidad, alejándonos del realismo. El color predominante es el blanco con algún tono de contra en azul.

En la presentación del Fenómeno se observa un cenital en el comienzo, como única luz que interviene. En la cárcel se acentúa el uso de contras y calles, para enfatizar el ambiente pesado y asfixiante. Hay que destacar la utilización de humo como complemento para la creación de la atmósfera. El asesinato de los pandilleros se realiza mediante una luz portátil que los ilumina, mientras que de fondo se observa la proyección de varios pandilleros acribillados. En el monólogo final del Fenómeno tenemos un uso sencillo de las luces, con frontales y cenitales en luz blanca, con algún corrector de color. En conclusión, hay un uso sencillo de la iluminación, que es bastante equilibrado en la mayor parte de la obra y corresponde a un esquema general, y otro más crepuscular, utilizado en las escenas que requieren una atmósfera oscura, llena de contrastes y de sombras.

5.3.7. *Actuación*

Todos los personajes de la obra son interpretados por las tres actrices que forman el elenco del teatro del Azzoro.

Personajes principales.

João, asesor del candidato uno. De origen brasileño, le plantea al candidato la posibilidad de tratar de obtener ventaja electoral rebajando la tasa de homicidios del país. Esto solo lo puede conseguir llegando a un trato, al margen de la ley, con El Fenómeno. Propuesta que obtendrá el visto bueno del candidato. Al igual que el otro asesor, es un personaje hábil e inteligente, que juega sus cartas creyendo tener la mano ganadora. Al verse engañado por El Fenómeno, maldice su traición, pero no se muestra arrepentido.

Candidato uno. Torpe y de pocas entendederas. Es un personaje que representa al político vacío de contenidos, cuyo comportamiento tiene un fin únicamente electoralista. El contraste con el asesor pone de manifiesto la falta de inteligencia del candidato, que no es más que un pelele en manos de su propia ambición.

Marc, asesor candidato dos. De procedencia norteamericana. Las características son semejantes a las de João, en cuanto a intenciones y objetivos.

Candidato dos. Con un gran sombrero *cowboy*, que puede simbolizar la colonización norteamericana y la pérdida de los valores propios del país de origen, también hace una parodia del terrateniente salvadoreño influenciado por la cultura americana. Al igual que el primer candidato, es también de pocas palabras, circunscrito al discurso que le cita el asesor.



Figura 17: Foto René Figueroa. Cortesía de teatro El Azzoro.

El Fenómeno. Personifica lo que son las pandillas, su idiosincrasia o la violencia oculta tras un discurso directo y lleno de ambición. Se trata de un personaje construido desde la quietud y la observación de los verdaderos jefes de las pandillas, como por ejemplo Ernesto Deras, alias *satán*, que fue líder de la mara Salvatrucha en la ciudad de Los Ángeles o Dionisio Arístides Umanzor Osorio, más conocido como el Sirra, también líder en El Salvador del grupo MS 13. El crudo discurso que El Fenómeno realiza al final nos invita a la reflexión eliminando cualquier expectativa de encontrar una solución al conflicto que padece El Salvador y gran parte de América central.

Personajes secundarios. Pandilleros del comienzo: Don Chato, Wilber, Hombre, Madre, Reportera de telediario, Skini. Diablo y Esbirro.

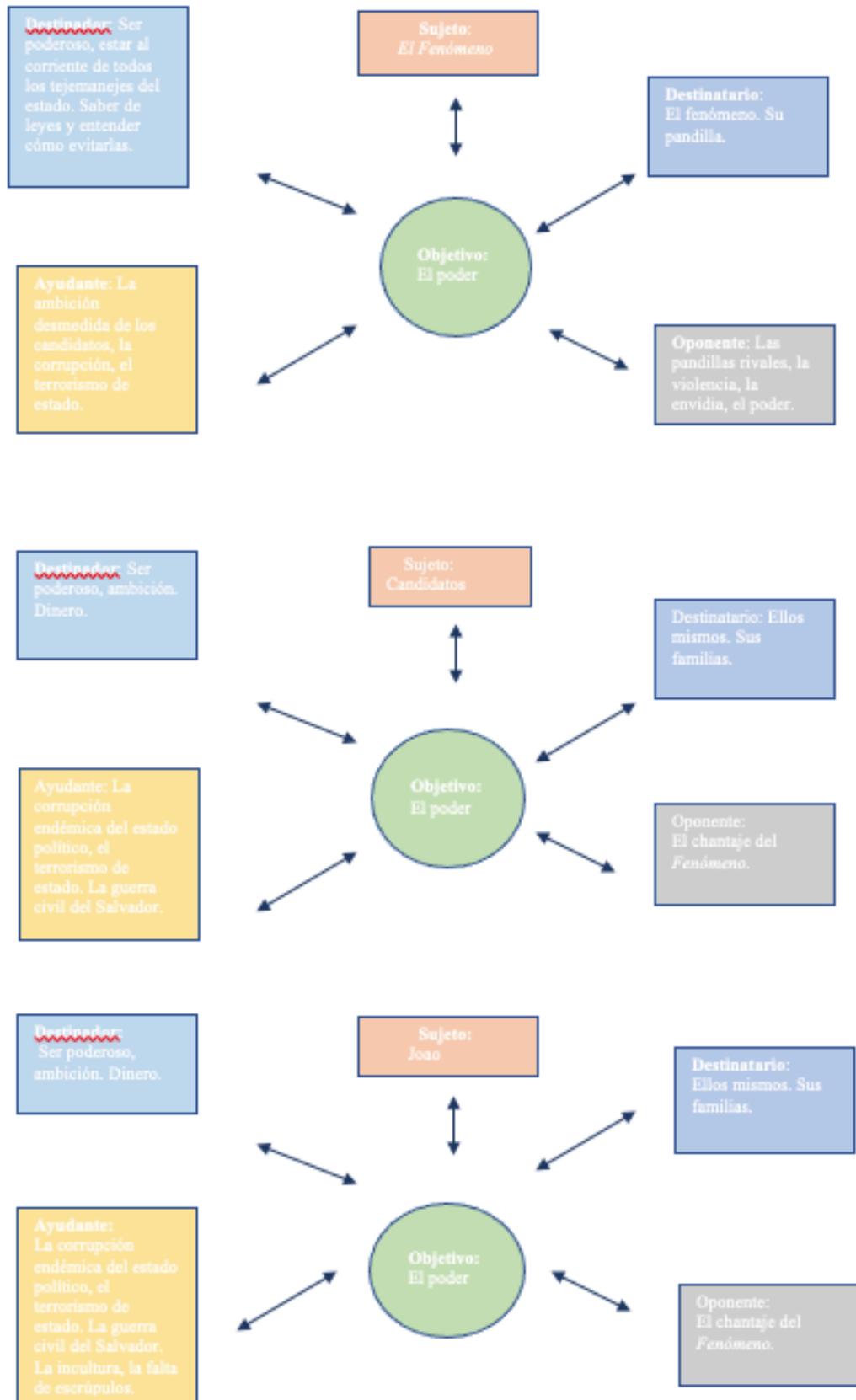


Tabla 12. Modelos actanciales. El Fenómeno

5.3.8. *Objetos y vestuario*

No existen grandes ostentaciones en este sentido, se usa ropa casual en el caso de los asesores y un traje en el caso del candidato de João. La principal diferencia se encuentra en el otro candidato, que viste un gran sombrero de *cowboy*, haciendo referencia a una clara influencia norteamericana. También hace uso de una bandera salvadoreña colgada del cuello. El Fenómeno viste de blanco impoluto: polo blanco y pantalón corto de talla grande, calcetines altos y zapatillas de deporte, con un pañuelo en la cabeza.



Figura 18: Foto Milton Barahona. Cortesía teatro El azzoro.

Con esta indumentaria se presenta a lo largo de toda la pieza, salvo en la parte final, donde aparece con un traje con el que va a concurrir a las elecciones. Los objetos que encontramos en la obra vienen a completar el significado autorreferencial de determinadas áreas sociales y del poder que se refleja en la obra. Así, aparecen por ejemplo las armas que utilizan las fuerzas de seguridad, que se agruparían dentro del conjunto que representa el poder oficial. En este mismo grupo se introduciría también el sombrero de *cowboy* de uno de los candidatos. En cuanto al uso de los medios de comunicación, resulta curioso el sentido polisémico que se le da a un cepillo de barrer, que se utiliza como pértiga del micro. Esta utilización del objeto dice mucho del uso de

determinados signos en la obra, que transmiten desde la sátira y la comedia un teatro que no busca crear una pieza artística centrada en un arte de alta cultura, sino más bien trabajar desde lo sencillo y recurrente. De igual forma, el músico en escena Fernando Vides utiliza su guitarra a modo de cámara y participa en la escena en la que filman a uno de los políticos.

El dolor del pueblo se representa a través del cementerio donde yacen los cuerpos de los fallecidos junto a sus objetos, que aportan imagen y significado simbólico a la escenificación, como cruces y flores, en un claro signo autorreferencial de ese momento y lugar. La utilización de la bandera de El Salvador también tiene un lugar predominante, apareciendo en varios momentos de la obra, como en el *spot* publicitario de uno de los candidatos y cubriendo el féretro de uno de los policías muertos.



Figura 19: Foto Rene Figueroa. Cortesía teatro El Azzoro.

5.3.9. Análisis de la puesta en escena

Con una sucinta escenografía planteada al más puro estilo brechtiano, situando una pirámide de poder en el centro del escenario, invita a presenciar unos hechos que, aunque puedan estar catalogados como ficticios, no lo son en absoluto y muestran la

realidad de un país sumido en la violencia. La historia se plantea desde una secuenciación clásica de planteamiento, nudo y desenlace; con dos momentos de clímax. Parte de una introducción, que sirve para contextualizar al espectador. Asimismo, esta introducción está dividida en tres partes, según el contexto histórico, a través de imágenes de archivo proyectadas: el asesinato de una mujer a manos de unos pandilleros; el enfrentamiento de un hombre, pareja de la anterior mujer asesinada, con la policía y la muerte de todos ellos.

Cuadro I. Introducción. Aparecen imágenes de archivo, que ponen al público en contexto. En ellas podemos ver que se muestran los antecedentes políticos del país, desde el fin de la guerra civil del Salvador y los acuerdos firmados en 1992 en México, hasta la actualidad. Para vertebrar el contenido y unir las diferentes partes de la obra, aparecen varios videoclips en los que una periodista habla de las diferentes situaciones que se van sucediendo a lo largo de la pieza. En ellas se puede advertir el contraste entre la realidad y lo que las noticias cuentan al ciudadano, que son poco o nada veraces.

Cuadro II. Unos pandilleros asesinan brutalmente a una chica. Esta escena, envuelta en una atmosfera crepuscular, advierte de la crueldad con la que los miembros de las maras actúan. Es destacable el uso de los efectos sonoros para conseguir la ambientación adecuada. En este caso, escuchamos de fondo ladridos de perro sobre un manto grave y la percusión del músico Fernando González Vides, que a veces actúa como camarógrafo simulado, en las campañas publicitarias de los candidatos. Destacan los gritos y aspavientos de las actrices, que toman algún tipo de sustancia, mientras se preparan para ejecutar a su víctima.

Cuadro III. Con una iluminación equilibrada, predominante en blanco, se presenta la comisaría de policía. Hay una crítica manifiesta a las malas condiciones de vida de los propios funcionarios del cuerpo. Esto se deduce por el descontento de los agentes, la mala comida, los turnos laborales y el escaso y deficitario material de trabajo. Más allá de estas consideraciones, la acción lleva al tiroteo entre los policías y el pandillero que solicitaba su ayuda, ya que era su novia la chica que acababa de ser asesinada. La violencia ejercida por la policía hacia el pandillero desata el tiroteo que termina con el fallecimiento de ambos policías. Este momento se considera un punto de no retorno en la acción dramática, siendo un motivo dinámico crucial y un elemento desencadenante de la trama.

Cuadro IV. Aparecen los Candidatos uno y dos. Estos intentan sacar rédito político en sus mensajes dirigidos al pueblo, condenando los asesinatos y encumbrando a los policías muertos, pese a que fueron los policías los que buscaron el enfrentamiento. Las intervenciones de los políticos están construidas en clave de comedia, que es la mejor fórmula para llevar a cabo estas partes de la pieza. Por ello se presentan unos candidatos torpes en lo comunicativo, totalmente subordinados a las órdenes de sus asesores. En estas dos primeras apariciones tratan de ensayar su discurso y grabarlo como campaña publicitaria electoral. Los clips de vídeo actúan como resortes dramáticos que hacen avanzar la acción. En este caso, se percibe la reacción del pueblo a la ridícula campaña electoral, lo cual provoca que el candidato uno replantee su estrategia.

Cuadro V. Ante el fracaso de la campaña electoral del Candidato uno, su enfado suscita un replanteamiento de la estrategia y su asesor João le propone al candidato bajar el índice de criminalidad, pactando un trato con las pandillas. Este le matiza que no habrá trato sin el consentimiento gubernamental, pero el Candidato acepta.

Al igual que en el resto de la obra, hay que señalar el correcto diseño de las plataformas que indican la escala de poder que jerarquiza a los personajes. En este caso, tenemos al candidato arriba y a su asesor abajo. Esta dinámica sencilla, pero efectiva, sitúa al final de la obra a El Fenómeno en lo más alto de la pirámide, proporcionando un discurso afilado, realista y contundente. Cabe señalar el uso de un efecto sonoro, que ayuda a la creación de una atmósfera de gravedad, en el momento en el que João le traslada la idea de hacer trampas en la campaña y pactar con la pandilla, que sirve para subrayar este momento como de especial gravedad y trascendencia en la pieza.

Cuadro VI. Como secuencia intermedia que sirve de unión entre dos partes de la obra, se encuentra la escena del cementerio. En ella hay un camposanto lleno de cruces y tras depositar una bandera encima de una tarima, dos soldados la mueven a modo de ataúd. En este acto solemne, donde se rinde tributo a las víctimas de una tragedia, una madre llora desconsoladamente en la tumba de su hijo. Tenemos aquí el contraste entre la hipocresía y la voracidad electoral de los candidatos, con la utilización de las víctimas para sacar rédito electoral a toda costa, y el verdadero dolor de un familiar frente a la tragedia. También podemos interpretar esta escena como un peldaño más en la presentación del Fenómeno.

Cuadro VII. Antes de que Joao comience a explicar su trato, El Fenómeno le dice que va al baño. Se observa cómo, a través de la pantalla de vídeo, se coloca una grabadora en los pantalones. João comienza a explicarle lo que aparentemente es un soborno. Le ofrece ver a su mujer o a otras chicas, comida y un lugar más agradable y amplio dentro de la prisión, a cambio de que haya una reducción de homicidios en la calle. Nótese que, en el trato, la mujer es poco más o menos que mercancía, ya sean prostitutas o la propia esposa del Fenómeno. También es reseñable la prepotencia de João frente al preso. El asesor se considera superior al preso y el trato displicente y altivo provoca que el engaño del pandillero cobre aún más peso. De hecho, el final de la escena, donde El Fenómeno llama a Skinni y a Diablo, además de funcionar como motivo dinámico de la acción, nos sitúa al Fenómeno en lo alto de la pirámide, hablando por teléfono y diciendo: “¡Los tenemos agarrados de los huevos!”²⁹

Cuadro VIII. Una imagen espectral sacude el patio de butacas y se contempla al Fenómeno leer en voz alta la carta. De fondo, a través de las plataformas, se observa cómo los presos gritan: ¡No somos animales!³⁰, sacuden los brazos y se oyen ruidos de protesta y terror. Estos gritos se mezclan con un ladrido furioso de perros.

Cuadro IX. El Candidato uno y Joao son conscientes del chantaje. Entre risas, el asesor y el candidato celebran el éxito que están teniendo de cara a la campaña electoral, al haber descendido el índice de homicidios. La verdad se destapa cuando ven la memoria USB que les ha hecho llegar el pandillero. En la carta, El Fenómeno les exige convertir a unos de los suyos en diputado para que la situación continúe. El asesor y el candidato ríen ante su petición. Estas risas se tornan en insultos, cuando comprueban en el vídeo que tiene una prueba con las que puede chantajearlos. Es en este giro dramático donde podemos encontrar un primer clímax.

Cuadro X. Vía telefónica, El Fenómeno acuerda con otros pandilleros que debe ser él quien sea el futuro diputado, por tanto, el beneficiario del chantaje. Los demás no están de acuerdo, postulándose como los ideales para el puesto. El Fenómeno los cita para dialogar y les pide que por favor acudan al sitio sin armas. Todos acuerdan ir.

Cuadro XI. En este cuadro, mediante un efecto de luz, son asesinados los pandilleros bajo la mirada impasible del Fenómeno. Esto se consigue mediante un juego

²⁹ Extracto proporcionado por la Compañía.

³⁰ Extracto proporcionado por la Compañía.

de sombras proyectadas y golpes de caja por parte del músico. A continuación, aparece un clip de vídeo en el que se cuenta la masacre que acaba de ocurrir, desde la visión de los medios de comunicación:

Cuadro final. Monólogo de El Fenómeno. Se trata de un esclarecedor monólogo donde el personaje se muestra tal y como es, haciendo partícipe al público de su filosofía de vida. En su declaración menciona a otro personaje, el Discreto, que se hacía llamar así por el tamaño de su miembro y por sus problemas para tener una erección:

Tenía razón el Discreto. Él cachó, mucho antes que yo, que los perros como yo no queremos sexo ni sangre ni impunidad ni dinero ni terror ni sumisión ni mentira ni violencia ni admiración ni joderte por joder ni que los ricos nos la mamen ni que los pobres nos la *mamen* ni que ustedes putos mirones nos la mamen. No, majee, queremos todo eso al mismo tiempo, y de una. Ya. Uno para uno, y todos a la mierda.³¹

Relaciona este hecho con los políticos, con su impunidad para robar y su ambición personal sin límites. Finalmente nos muestra lo que buscan todos los personajes de la obra, el poder.

El desenlace y clímax final tiene lugar en el último clip de vídeo informativo, donde se informa de que El Fenómeno está teniendo éxito en su campaña electoral, pero que ha sido asesinado por las pandillas. La noticia la escucha el Candidato dos, que esgrime una sonrisa de satisfacción.

Lenguaje. El uso tan particular del lenguaje hace que sea necesario y conveniente una traducción de algunos términos que encontramos en la jerga de la calle del Salvador.

“¿No íbas a poner a esa perrita?”: ¿no íbas a matar a esa chica?

“Home boy”: chico del barrio. Pertenece a la pandilla.

“Perra/morra”: chica/mujer tono despectivo

“Simón”: *Yes, man.* (Así es)

“La onda está así vos vas a poner a esa perrita la vas a caminar con escuela (como profesional), y ahí te van a estar esperando los locos en el palo de amate”: La cosa está

³¹ Extracto proporcionado por la compañía.

así. Te vas a llevar a esa chica de manera profesional, y te van a estar esperando otros pandilleros en el árbol de amate.³²

“Palo de amate”: árbol de amate.

“Penquiados”: golpeados.

“Corvo”: machete.

“Balacean”: disparar a alguien.

“Tamales”: ladrones

“Pupusas”: comida típica.

“Sopita de patas”: callos.

“Pipián”: homosexual.

“Partecitas engramadas”: retoques estéticos.

“Nombre Don Chato uste cualquier caracha quiere se componer”: no tiene aspiraciones, cualquier mujer está bien.

“A mí solo lechita pa tigre mire”: a mí solo lo mejorcito.

“¡Buzo!: ¡Atento!

“Cerote”: excremento.

“Casa Destroyer”: casa abandonada. Ruinas. Lugar donde llevan a las víctimas para violarlas y asesinarlas.

“Los mareros”: pandilleros

“Huacal y un par de trapeadores”: depósito de agua.

“Trapeador”: fregona.

“Malacate”: alguien malo.

“Maitros se echaron a pozo”: señores se tiraron al pozo.

“La neta”: la verdad... es así.

“De cora”: moneda pequeña.

³² Extracto del texto proporcionado por la Compañía.

“Feyo”: feo

“Hommies”: pandilleros

“Clica”: barrio, distrito.

“Porque la ranfla está alivianada para siempre”: porque la unión de todas las clicas estará bien.

“Él cachó”: entendió. Lo captó.

“Cumbada de chicha”: recipiente de unos tres litros lleno de aguardiente.

“Embola”: emborracharse.

“Relanseado”: pasa de vez en cuando.

5.3.10. Recepción crítica

Los titulares coinciden con la valentía de este grupo de artistas salvadoreños y salvadoreñas al plantear en una obra dramática, con tintes satíricos, la realidad del país y el conflicto social con las maras. Este carácter intrépido del grupo teatral se hace patente a través de determinados medios de comunicación: “por primera vez una compañía de teatro se atreve a contar sobre un escenario el problema más grande que tenemos en la región: la violencia de las pandillas” (Martínez 2018).

También lo encontramos aquí:

Haciéndose eco de la corrupción, asesinatos, violaciones a los derechos humanos y treguas realizadas por los políticos para disminuir las muertes cometidas por las maras. Este espectáculo teatral nace luego de varios años de investigación y la idea nació cuando el grupo exhibía la obra *Lo más solos* (Herrera, 2019).

En esta línea aparece otra nota de prensa: “la obra teatral ha logrado, hasta el momento, cumplir los objetivos: poner la temática sobre la mesa, dialogar como sociedad y reflexionar” (Castro, 2018).

En conclusión, tenemos críticas que alaban la valentía de esta compañía de teatro y su buen hacer escénico, aunque esto último quede en un segundo plano.

5.4. *Amarillo* de Teatro Línea de Sombra (México, 2009)

5.4.1. *Ficha técnica y artística*

Dirección de escena: Jorge A. Vargas

Reperto: Raúl Mendoza, Alicia Laguna, María Luna, Vianey Salinas, Antígona González y Jesús Cuevas.

Textos: Gabriel Contreras; Poema: “Muerte” de Harold Pinter.³³

Diseño de espacio e Iluminación: Jesús Hernández

Dispositivo multimedia: Kay Pérez

Realización de vídeo: Marina España, Raúl Mendoza y Kay Pérez

Operación de vídeo: Marina España

Música original: Jorge Verdín – Clorofila

Voz, música y *samplers*: Jesús Cuevas

Diseño sonoro: Rodrigo Espinosa

Dirección técnica: Jesús Hernández

Asistencia técnica: Antígona González

Mecanismos: Raúl Mendoza

Retablos: Juana Inés Luna

Fotografía: Roberto Blenda

Asistente de producción y administración: Sandra Patricia Díaz

Producción ejecutiva: Alicia Laguna

Producción: Teatro Línea de Sombra y México en Escena

Estreno absoluto: Teatro El Milagro, CDMX (mayo 2009).

³³ Es importante matizar que el visionado de esta obra se ha realizado a través de vídeo y los detalles e impresiones están sujetas a la calidad de la grabación. Así como el texto consultado. Cabe mencionar que la función a la que se ha tenido acceso parece ser una representación grabada en USA.

5.4.2. *Génesis del espectáculo*

La compañía de teatro Línea de sombra presentó en la XXVI edición del Festival Iberoamericano de Cádiz la obra *Amarillo* (2009), producción que habla de la migración de miles de personas, a través del desierto, a los Estados Unidos. Este espectáculo multidisciplinar bordea las fronteras del teatro convencional para adentrarse en la utilización de recursos propios del teatro documento y la intermedialidad, en un contexto próximo a la *performance* y a la instalación escénica. Existe una clara intención de transgredir los principios básicos del realismo y transitar por otros caminos, que operan en el significado de la obra y en su universo semiótico. Como escribe Erika Fischer, en relación a esto último:

Los actos performativos, en tanto que corporales, hay que entenderlos como *non-referential* en la medida en que no se refieren a algo dado de antemano, a algo interno ni a una sustancia o a un ser a los que esos actos tengan que servir de expresión, pues no hay identidad estable, fija de la que pudieran serlo. La expresividad se presenta en este sentido como diametralmente opuesta a la performatividad. Los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino más bien generan identidad, y ese es su significado más importante (Fischer-Lichte, 2011, p. 54)

Amarillo nace de la publicación de una noticia, que informa de la muerte de más de 4000 personas en el desierto, en su camino al sueño americano. Estas muertes se dan diez años antes del estreno de la obra, en el año 2009. La situación se agrava cuando la administración norteamericana, liderada por George Bush padre, decide construir un muro a lo largo de la frontera con México. El migrante es ahora obligado a utilizar rutas más peligrosas, como el desierto de *Altar*, para llegar a su objetivo. Teatro Línea de Sombra define estos dispositivos fronterizos como armas de exterminio pasivo, ya que de una manera indirecta empujan a la muerte a miles de personas.

En la búsqueda de material para la obra se encuentran con la existencia de una asociación llamada “Contra el silencio”, donde se reúnen todas las voces³⁴ que se dedican a la promoción de cine documental sobre la migración mexicana a USA. Fruto de ese encuentro se consigue el permiso para el uso de material documental en la obra. A partir

³⁴ <https://www.contraelsilencio.org/>

de aquí comienza un proceso de investigación con archivos reales, que abre la puerta a un proceso más cercano a la *performance*, cuyo fundamento se basa en el diálogo poético con el espectador y en la capacidad de instrumentalización del cuerpo del actor como un objeto artístico más, integrado en la puesta de escena.

5.4.3. Estructura

El argumento de *Amarillo* relata el viaje de una persona por el desierto, a través de un discurso poético con el cuerpo del actor y la actriz, con los objetos como vehículo

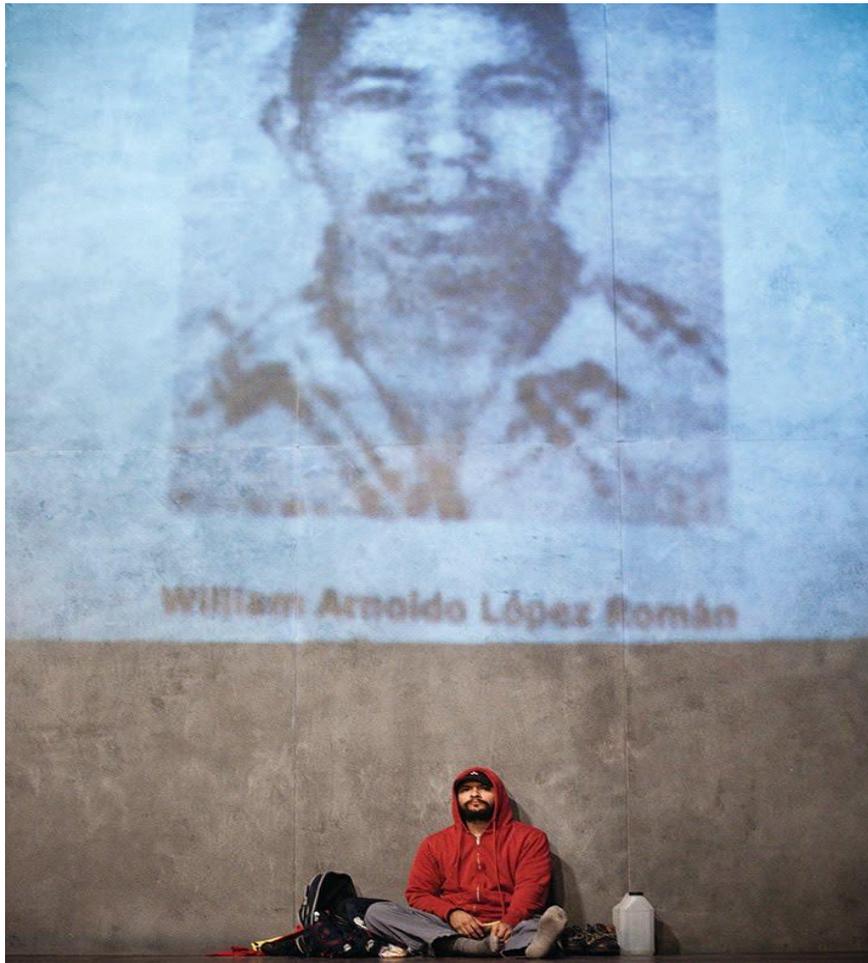


Figura 20: Foto Roberto Blenda. Cía.: Teatro Línea de Sombra.

narrativo de la acción. La pieza se caracteriza por su diálogo descriptivo, con frases breves, y por la comunicación a través del cuerpo. De esta manera, se plasman los efectos de la deshidratación y la muerte por falta de líquido. El viaje se convierte entonces en un sueño vívido, narrado desde el recuerdo y la plástica de imagen, donde se mezclan los personajes con los objetos, creando un universo de significados que externaliza la noche, el desierto y la muerte.

Nunca llega a completarse el viaje, pues el propósito de una vida mejor se ve truncado por las barreras que el hombre ha dispuesto en forma de frontera infranqueable. Un muro que separa dos países y dos culturas. Dos mundos bien diferenciados: norte y sur, ricos y pobres.



Figura 21: Foto Roberto Blenda. Cortesía de Teatro Línea de Sombra.

Los personajes tratan de dar visibilidad a los verdaderos protagonistas de la historia: los migrantes. De esta forma se produce la evocación a través del texto de multitud de personas desaparecidas que nadie recuerda, pero también de personas que aun hoy día siguen desaparecidas. Un actor hace las veces de protagonista-narrador y conductor de la pieza, siendo el encargado de asumir la encarnación de cientos de migrantes. El resto del elenco lo componen personajes que orbitan alrededor del protagonista. Estos son amigos y amores dejados atrás en su lugar de origen. Así pues, el verdadero propósito del actor en la pieza es llegar al espectador, interpelándole y exponiéndole de forma poética la situación de un cuerpo expuesto a la deshidratación extrema, a la ausencia y a la pérdida.

Brecht está presente a lo largo de la obra por varios motivos. En primer lugar, se utiliza de forma clara el distanciamiento o también llamado efecto V, que se puede

apreciar en diferentes momentos del espectáculo, por ejemplo cuando el personaje se dispone a leer la carta de una amiga. En segundo lugar, se observa que el tono en que se dirige al público en todo momento es directo, explicativo y descriptivo en relación al conflicto, con exposiciones explícitas y concretas, apoyadas en imágenes audiovisuales. También es destacable el uso del cuerpo como vehículo narrativo, a lo largo de la pieza.

El montaje, diseñado en cuadros independientes, se corresponde con una dramaturgia quebrada, donde el orden se dispone al final del proceso. Así pues, constituye un puzzle de imágenes que forman una idea, la cual da pie a movimientos que desembocan en la creación de microescenas. Teatro Línea de Sombra trabaja la creación de escenas autónomas, aunque en el fondo subyace el núcleo del trabajo colectivo, donde el actor y el director entran en un proceso de depuración a través de los ensayos, mediante el cual se consigue el objetivo de un ordenamiento no lineal de la acción en base a la creación de escenas yuxtapuestas, lo que da como resultado la obra escénica.

La idea estructural de ensayos se asemeja a una muñeca Matrioshka, ya que partimos de un conflicto desde la base, problemática a la que se le superponen otras formando el armazón dramático de la obra. En todo este proceso de ensayo se parte de un trabajo colectivo, cuya materia prima son archivos reales de audio y vídeo. En palabras de su director Jorge Vargas: “hay un momento del proceso donde los actores vuelcan en una mesa los nombres de cada escena y entre todos deciden la relación y el orden que van a guardar”.³⁵ . Sánchez (2002, p. 170) comenta el proceso de escritura del director de escena norteamericano *Richard Foreman*:

Los espectáculos surgen de los cuadernos de notas del autor; en un momento dado, Foreman decide llevar a escena un determinado grupo de fragmentos. Los procedimientos son diversos. Uno de ellos consiste en lo siguiente: se reparten los textos entre los actores y se hace una grabación, que funciona como banda sonora sobre la que se elabora la coreografía de actores, escenografía, objetos sonidos y música; sobre esa coreografía Foreman puede volver a grabar sus propios pensamientos sobre el espectáculo y hacer que se escuchen durante la representación del mismo).

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=WmzqIS9jvbM>

Lo fragmentario, entendido como un conjunto de escenas autónomas, abunda en esta dramaturgia colectiva que se utiliza para dotar al teatro documento de una nueva significación, no solo de función testimonial, sino también como obra de arte contextualizada e integrada en la pieza escénica. El archivo se convierte en el detonante del proceso dramático y en un objeto con el que existe una relación estrecha, que nace de la indagación colectiva y se materializa en los ensayos. Esta dramaturgia procura nuevas formas de comunicación, da al actor y al director diferentes perspectivas para enfrentarse al desarrollo de su trabajo, y propone un diálogo con el espectador desde el cuerpo y la poesía, focalizando la atención en una puesta en escena más cercana a una obra de arte viva. Sánchez (2002, p. 61) se refiere a este proceso, argumentando que la obra debía tener un significado por vías diferentes a las del intelecto y la racionalidad, pues el diálogo y el lenguaje habían conducido a la incomunicación.

“Un archivo que ha sido integrado en la pieza escénica deja de tener el valor original que tenía, en referencia a lo testimonial y a la denuncia, para pasar a ser lo que la compañía denomina un autoarchivo”³⁶, ya que adopta un nuevo y necesario concepto después del encuentro con el proceso de creación del hecho escénico. De la misma manera, este material trabajado con mimo se ha valorado con todas y cada una de sus características originales, es decir, no ha sido editado, y su nuevo estatus viene dado por el contexto artístico en el que está inscrito. En este proceso de reflexión de la compañía con respecto al archivo aparecen nuevas vías de comunicación en forma de trabajo físico del actor, imágenes visuales, mapas sonoros u objetos que ilustran las diferentes etapas del migrante a lo largo de su viaje.

La estructura abierta se desliza hacia una creación, que a nivel poético trasciende el naturalismo y se coloca entre el realismo mágico y la *performance*. Esto es consecuencia de la génesis del espectáculo y de la forma de plantear el trabajo desde los ensayos. Un teatro naturalista no podría abarcar la poesía implícita en el texto como lo hace el realismo mágico y la *performance*, de igual manera que estos dos estilos no captarían la dureza del desierto, si lo que se pretende es captar esa desolación con detalle y nitidez. A través del realismo mágico se pueden abarcar diferentes significados desde un mismo significante y además en varios niveles. Estos significados no realistas están ligados más a lo onírico y a la expresión original del artista en un mundo en el que se

³⁶ Jorge Vargas como director de amarillo comenta esto en:
<https://www.youtube.com/watch?v=WmzqIS9jvbM>

sustituyen los signos que tienen una referencialidad objetiva por otros con una disposición subjetiva, lo que elimina lo autorreferencial de la mente del espectador fomentando su interpretación en base a un contexto dado. Los signos que el actor emite están en concordancia con un estilo y una forma de expresión artística que en este caso son reforzados por el resto de signos que operan en escena, como son el sonido, la iluminación, las proyecciones, etc.

Dentro de esta estructura de capas construidas y ensambladas al finalizar el proceso creativo cabe destacar la ausencia de mecanismos que permitan una secuenciación causal de la obra. Aunque sí se comienza con una presentación y una partida, no se obtiene un orden natural de la cadena de acontecimientos. Por ello, en esta dramaturgia no importa el orden cronológico, ya que no se refiere a una historia en concreto, sino al viaje que realizan miles de personas al año y a las respectivas ausencias emocionales que permanecen en los cuerpos de los que sobreviven. Grande Rosales (2015, p. 14) comenta una de las características principales de este teatro fraccionado: “La performance como zona transdisciplinar danza, acción, teatro, artes plásticas, *live art* siempre ha funcionado más allá de las fronteras de los géneros legitimando auténticos ejercicios de desestabilización conceptual que perturban nuestra percepción habitual de la realidad”. En cuanto a la estructura externa, no es posible realizar un análisis formal, ya que la dramaturgia ni carece de un orden causal ni obedece a las leyes aristotélicas, así pues, no se detecta una trama o intriga y tampoco se observa un argumento más allá de una descripción fragmentada y poética del viaje, o la pérdida de la vida en pos de un ideal. Sí que se pueden extraer los temas centrales y subtemas.

Tema central: la inmigración, la muerte y la pérdida.

Subtemas: el amor, la soledad y la corrupción.

El incidente desencadenante se localiza fuera de la obra, ya que al tratarse desde la perspectiva de un contexto general existen múltiples factores políticos, sociales y económicos, que pueden conducir a una persona a iniciar un proceso de migración.

Si el tratamiento fuese algo más personal habría que destacar los problemas económicos, el hambre e incluso habría que hablar del refugiado político, por diferentes motivos. Es decir, el incidente desencadenante se ubica en un lugar exógeno al cuerpo dramático y actúa como detonante del proceso creativo. Por lo tanto, el motivo

dinámico que hace avanzar la acción es el apego a la vida y la lucha por la supervivencia. Es destacable la presencia de diversas acciones físicas y frases textuales que se convierten a lo largo de la obra en motivos centrales o *leitmotiv*. Una de las acciones físicas a tener en cuenta es la utilización del fondo del escenario, como símil del muro que separa Estados Unidos de México. También se concibe como la incapacidad de llegar a su objetivo, de sobrevivir, de construir una vida mejor y del derecho al sueño americano, el motivo de que tantos crucen el desierto. La acción física correspondiente es la de saltar tocando con la palma de la mano lo más alto que se pueda.

En el fondo izquierdo, existen unos dispositivos anclados en la pared por los que el actor trepa y habla en diversas partes de la pieza. De forma textual, resuenan frases dirigidas al público, que se repiten a lo largo de la obra. Por ejemplo: “¿Me escuchan?, ¿Me escuchan?” o “se lo dije, le dije que iba a Amarillo y regresaría. Se lo dije, yo se lo dije”.³⁷

El motivo dramático es el problema de la migración a Estados Unidos y sus consecuencias, no solo en la vida de la persona que se va, sino en todos los que deja atrás. El proceso de separación por cuadros es subjetivo y está sujeto a las unidades de acción que se desarrollan en escena. De esta forma, resulta más clarificador a la hora de realizar el análisis. Al analizar la estructura de la obra se contemplan los siguientes cuadros:

Cuadro I. Presentación del personaje y sus circunstancias. El actor mediante partituras físicas y el uso de un lenguaje poético.

Cuadro II. Agua y desierto: Descripción, mediante el uso de botellas y arena, de la muerte por deshidratación.

Cuadro III. El coyote. Entra en escena el coyote, la persona que cobra por llevar al migrante hasta la frontera y más allá de ella.

Cuadro IV. A morir a los desiertos. Dibujos con arena en el espacio y proyectados sobre el fondo. Los actores desarrollan una actividad en la que se conjugan el uso de arena y cánticos, que hablan sobre el desierto y sus consecuencias.

Cuadro V. Diario. Ruptura con el personaje y distanciamiento.

³⁷ Extracto del texto proporcionado por la Compañía.

Cuadro VI. Migrante *in a call center*. Se lee la carta real de un familiar a un migrante perdido en el desierto.

Cuadro VII. La historia de Pedro. Esta parte se centra en este personaje, donde se ahonda en la soledad de los que se quedan atrás.

Cuadro VIII. Monólogo de ella, desde el punto de vista de la persona que se queda sola, esperando el regreso del migrante.

Cuadro IX. Sumidero. Muerto. Amarillo. Epílogo de la pieza.

A lo largo de la obra aparecen archivos documentales verídicos, que son la materia prima con la que se ha construido la pieza y la base del trabajo metodológico de los ensayos. Estos archivos pueden ser audiovisuales, sonoros o escritos y la intermedialidad a la que dan lugar enriquece la puesta en escena desde un punto de vista estético, pero también introduce en el significante numerosos signos autorreferenciales, que facilitan la descodificación del contenido al sujeto receptor. Su ubicación de origen es la asociación contra el silencio de todas las voces. “La bestia”, también conocida como “el tren de la muerte” que atraviesa México, aparece en uno de estos archivos y sirve para ilustrar el objeto en cuestión.

5.4.4. Iluminación

En *Amarillo* se analiza la iluminación de las fases del espectáculo, catalogándolas y valorando su significado y utilidad. En la escena se observa que, en los márgenes del escenario, a izquierda y derecha, hay varios proyectores PC marcando la zona donde están las estanterías. Su función es la de delimitar esta zona de actuación, marcando un elemento clave de la puesta en escena, los objetos y el trabajo multimedia. En el resto del escenario la luz es equilibrada, sin sombras ni desniveles. El color es el blanco, con algún corrector para evitar la dureza del blanco puro. El primer cambio en la iluminación se produce al presentar a la “La bestia”, el tren que atraviesa México y llega hasta los Estados Unidos en su frontera con el país azteca. En este momento, se toma conciencia de la importancia que tienen los objetos, como botellas de agua en las estanterías iluminadas por una luz azul, de los que no podemos determinar a simple vista su procedencia. El escenario se oscurece y la pantalla gana protagonismo. Este juego

audiovisual se irá repitiendo a lo largo de la pieza, con el uso del vídeo como un personaje más.

La creación de imágenes y volúmenes se comienza a concretar con la aparición de las calles, que bañan el fondo desde un lateral, mientras el actor está subido a unas sujeciones, con forma de anillas, ancladas en el fondo. Cabe destacar la manera en que se utilizan las linternas para crear un espacio nuevo que, junto a un escenario repleto de botellas de plástico colocadas de manera ordenada, advierte al público de la importancia vital de este objeto en el viaje del migrante. Las linternas, colocadas encima de algunas de las botellas, crean un espacio misterioso potenciado por la proyección cenital en vídeo en el fondo del escenario. Al mismo tiempo, también son utilizadas como proyectores de luz de mano, con las que podemos ver caer arena dentro de las botellas vacías. Del blanco general del comienzo se transita a un ámbar, desde el lateral, que ilumina el centro del escenario. Esta iluminación está apoyada en todo momento por diversas proyecciones. La utilización de recortes puntuales, junto con la creación de dibujos de arena en el suelo del escenario, delimita la creación de un espacio onírico que simboliza la noche del desierto.



Figura 22: Foto: Roberto Blenda. Cía.: Teatro Línea de Sombra. Dirigida por Jorge Vargas.

Esta parte del espectáculo contrasta con las escenas en las que se abandona ese lenguaje poético para dirigirse al público de una manera más distendida y directa. En esta última parte se retorna a la luz blanca y general, donde no se perciben sombras, y todo el escenario está perfectamente iluminado de una manera equilibrada. En cuanto a la utilización de recortes en las partes de la pieza que son necesarias, estos no se disponen de manera frontal sino con una angulación casi cenital, creando así sombras en las caras de los actores y un halo de misterio en la escena que se está representando. Esto ocurre al final de la obra donde, en una suerte de epílogo, la actriz repite el texto del principio, esta vez en penumbra y solo con la luz de un recorte en ámbar.

Vídeo proyecciones. El uso de las proyecciones está muy extendido en el teatro, a lo largo de los siglos XX y XXI. En *Amarillo*, se colocan tres cámaras que interactúan con lo que ocurre en escena. Dos a ambos lados del escenario y una cenital. El uso de estas cámaras tiene una particularidad en cada momento de la escena. Desde los laterales apoyan la acción, filmándola y duplicando la imagen que el espectador tiene del actor en escena. Así sucede también con los objetos que aparecen en las estanterías. Este potente signo cristaliza en la mente del espectador la idea de que son realmente personas los

desaparecidos y que no se trata de personajes de ficción. Por último, se ha de destacar que la cámara cenital que tiene una importante función connotativa, filmando los paisajes y formas que se van creando en el suelo de manera que el espectador tiene la responsabilidad y la libertad de otorgar su propio significado a lo que está viendo.

Así pues, las proyecciones pueden ser de dos tipos:

Contenido documental. Extractos de documentales sobre el viaje de los migrantes.

Vídeo en directo. Filmación de objetos, así como de los actores, en momentos concretos de la obra. En una gran cantidad de ocasiones la pantalla aparece dividida en dos partes, pudiéndose contemplar un vídeo documental, en un lado, y en el otro la presencia del actor en directo. Otra función es la de insertar el texto en pantalla, que subraya lo que el actor va diciendo. Este énfasis en la palabra ayuda a que el mensaje llegue al público desde otro medio. Es importante destacar la cámara cenital, debido a que la proyección desde arriba y proyectada en el fondo crea una ilusión de profundidad en el escenario, a la vez que arroja una atmósfera poética y de ensoñación, aumentando la sensación onírica en diferentes partes del espectáculo.

En cuanto a la técnica, aunque no se ha podido contactar con los responsables de la edición de vídeo, se advierte la utilización de software como *OBS studio*³⁸ para la



Figura 23: Foto: Roberto Blenda. Cía.: Teatro Línea de Sombra. Dirigida por Jorge Vargas.

³⁸ *Open Broadcaster software* (Software para la edición de vídeo en directo).

transmisión en vivo. Esto explica la posibilidad de poder filmar en directo y de realizar una edición en el instante del vídeo, pudiendo seleccionar la cámara y duplicación de la pantalla. Todas estas características son un claro ejemplo de cómo la tecnología aplicada a las artes escénicas es siempre de gran ayuda, sobre todo cuando está al servicio de la dramaturgia. Es destacable también el uso de pequeños proyectores que, sujetados con la mano, se utilizan en un momento de la obra para proyectar las caras de los desaparecidos sobre hojas de papel. Estos recursos intermediales forman parte de una concepción de lo audiovisual puesto al servicio de la escena.

5.4.5. *Espacio escénico*

Es importante resaltar que la acción escénica se ha desarrollado en un espacio abierto en el que el actor puede disponer de su cuerpo y realizar acciones sin ningún obstáculo.

Elementos importantes. La pared del fondo del teatro tiene dos funciones, una es la de servir como pantalla de proyecciones y la otra como elemento actante de la narración. El actor se estrella una y otra vez contra ella en un juego del cual se deduce



Figura 24: Foto: Roberto Blenda. Cía.: Teatro Línea de Sombra. Dirigida por Jorge Vargas.

una metáfora que simboliza el gran muro de separación entre México y USA. Esta metáfora es una de las ideas centrales y representa la imposibilidad de avanzar en su camino. Al representarse en un espacio abierto, se ha prescindido del teatro de telones, patas y demás, para poder enseñar la caja escénica desnuda. A ambos lados, encontramos

algunas estanterías donde hay botellas de plástico, fotos de desaparecidos, ropa y demás utensilios de atrezzo. En el espacio encontramos dos cámaras en trípodes, proyectando imágenes en directo de lo que está ocurriendo en escena.

En el fondo izquierdo se han colocado unas fijaciones en la pared, a modo de guías de escalada, por las que el actor y las actrices suben en un determinado momento de la obra. Esto crea nuevos volúmenes, además de potentes imágenes en el nivel poético de la obra. El contexto de referencia es *Amarillo* y los E.E.U.U., aunque también se mencionan un gran número de lugares de Latinoamérica y México. Hay un espacio filmado que se puede ver proyectado. En él se observan diferentes lugares, pero no son identificados por el narrador. Esto no ocurre con el tren que utilizan para viajar a lo largo de México, “la bestia”, que sí es mencionado de forma recurrente.

Se observa, por tanto, un espacio que se transforma a medida que avanza la obra, articulando los diferentes momentos de la representación. De esta forma, aparece un escenario abierto y limpio en la presentación de los personajes, donde el actor realiza carreras circulares que acaban siempre con el muro del fondo del teatro como obstáculo. En esta primera etapa, la luz homogénea nos muestra el espacio en su totalidad, sin sombras ni lugares que puedan sorprender al espectador. Más adelante, se llenará de botellas de agua que serán distribuidas por el escenario y actores y actrices comenzarán a realizar una acción poética que contextualiza el marco.

Con respecto a los objetos y la escenografía, Sánchez (2002 p. 171) señala que Foreman habilita sus espectáculos para que sean analizados como textos, y que parte de su esfuerzo ha sido dotarlos de instrumentos de análisis para lograr su inteligibilidad, construyendo un laberinto inestable de signos. Quizás el caso de *Amarillo* no supone un corte tan abrupto con lo referencial, pero sí hay una clara ruptura en lo causal. Además, se produce un cambio en la ambientación, tanto sonora como lumínica. Ya en la última parte, con la utilización de un material imprescindible en la narración como es la arena, se puede observar la composición de un cuadro. Esta visión onírica del desierto escapa a lo real y demuestra la potencia de lo performativo en la obra. Como si de una instalación de arte se tratase, la imagen de la proyección se mezcla con las bolsas de plástico colgando a varios metros del suelo. Estas bolsas llenas de arena van perdiendo poco a poco el contenido y el sonido de la arena inunda el escenario. Se crea una imagen que alude a una naturaleza muerta, a un desierto irreal y abstracto, lleno de connotaciones y abierto a diversas lecturas por parte del espectador.

5.4.6. *Espacio sonoro*

El espacio sonoro introduce al espectador dentro de la propuesta, facilitando la interacción y la comprensión del resto de signos que operan en ese momento, por lo que resulta fundamental a la hora de crear una atmósfera que envuelva la pieza. Se escucha, en el comienzo de la obra, un audio que habla sobre el tema del espectáculo. Este audio ha sido extraído de documentales, que narran la experiencia de personas que han tratado de llegar a USA y plantea la dinámica con la que se ha desarrollado el proceso, al mismo tiempo que enlaza con la génesis de creación de la pieza.

En el apartado musical, la creación es muy acertada a la hora de contextualizar los momentos en los que se desarrolla la obra. Así, aparecen dos melodías con acordeón; una ligera, propia de una introducción, y otra un poco más atropellada, cuya función es la de realizar un interludio. Además de la melodía, la obra se reviste con un manto musical que es utilizado en buena parte de la pieza para proporcionar ambientación al momento y enmarcar el texto. Un sonido muy parecido al didyeridú³⁹ inunda la sala. Este sonido gutural, que varía en tono y cadencia, hace entender la escena como un sueño plagado de símbolos, que materializa el paisaje del desierto físico y emocional. Un ambiente embriagador que se alterna con una especie de canto chamánico, que podríamos calificar de ritual previo a la muerte por deshidratación. Este cántico se basa en un poema de Harold Pinter (2005) *El arte, la verdad, & la política*, recitado en su conferencia de recepción del Premio Nobel:

¿Dónde se halló al cadáver? ¿Quién encontró al cadáver? ¿Estaba muerto cuando lo encontraron? ¿Cómo encontraron al cadáver? ¿Quién era el cadáver? ¿Quién era el padre, hija, hermano, tío, madre, hijo, del cadáver abandonado? ¿Estaba muerto el cuerpo cuando fue abandonado? ¿Fue abandonado el cuerpo? ¿Quién lo abandonó? ¿Estaba el cuerpo desnudo o vestido para un viaje? ¿Qué le hizo declarar muerto al cadáver? ¿Fue usted quien declaró muerto al cadáver? ¿Qué tan bien conocía al cadáver? ¿Cómo sabía que estaba muerto el cadáver? ¿Le cerró ambos ojos? ¿Lavó el cuerpo? ¿Enterró el cuerpo? ¿Lo dejó abandonado? ¿Besó al cadáver?

³⁹ El didyeridú o diyeridú (del inglés didgeridoo, /ˌdɪdʒərɪːˈduː/) es un instrumento de viento tradicional de los pueblos aborígenes australianos

Es fundamental destacar este canto como algo determinante en el transcurso de la obra, pues aporta significado a la narración, descubriendo el carisma de sus creadores y el sello de la pieza. El actor no llega al espectador únicamente a través de su voz, sino que también se utilizan micrófonos para enunciar diferentes escenas. No se utilizan en todo momento, pero sí en ocasiones. Las canciones que se escuchan durante la obra son rancheras típicas mexicanas; la última contiene elementos más contemporáneos, pero siempre siguiendo el estilo y el sonido típicos del centro sur americano. Estas canciones son: *Cuando dos almas se quieren*, de Antonio Aguilar; *Dos almas*, de Javier Solís y *Olvidela compa*, de Nortec Collective.

5.4.7. *Objetos*

Amarillo es una apuesta de la memoria, a través de una serie de dispositivos que tienen la categoría de archivos. A continuación, se enumeran los más significativos.



Figura 25:Foto: Roberto Blenda. Cía.: Teatro Línea de Sombra. Dirigida por Jorge Vargas.

Objetos físicos:

Muro. El fondo del escenario se convierte en el muro que los migrantes tienen que sortear. Continuamente el actor se estrella una y otra vez contra él. Paralelamente a esta función, opera como pantalla donde se pueden ver las imágenes que se proyectan a lo largo de la obra.

Mochila. Acompaña durante todo el viaje al migrante. En ella están todas sus pertenencias y su pequeño universo personal.

Anuncios de desaparecidos. Se cuelgan de estanterías anuncios de los desaparecidos. En ellos se puede leer el nombre, la edad y el último lugar donde fueron vistos por última vez.

Arena. Elemento clave en la lucha por la supervivencia en el desierto. En la obra se encuentra dentro de las garrafas de plástico situadas por todo el espacio. Una concepción del espacio con decenas de botellas de plástico llenas de arena.

Linternas. Colocadas encima de las botellas llenas de agua, crean un efecto como de estrellas en la noche.

Zapatos. Decenas de pares de zapatos junto a las botellas de agua, llenados de arena.

Botellas de agua. Elemento fundamental a la hora de cruzar el desierto. El escenario se ocupa con botellas de plástico llenas de agua, tratando de darle un enfoque poético y performático.

Montones de ropa. En un momento de la pieza, el actor comienza a ponerse ropa una encima de la otra, en su intento por encarnar a cada uno de los desaparecidos.

Cigarrillos. El actor comienza a fumar cuatro cigarrillos a la vez. La intención de trasladar la imagen de que son miles los migrantes. El deseo de representarlos y que el espectador capte esa idea es fundamental, muchos de estos detalles van encaminados a ello.

Diario. Saca una pequeña libreta de su mochila. Comienza a leer. Justo antes de leer la libreta, advierte al público americano de que si quieren entender lo que les va a contar vean la obra en una plataforma de contenido audiovisual gratuita, como es Vimeo, con subtítulos en inglés. A continuación, procede a leer un texto en español:

Entiendo por qué nos tienen miedo, porque nos quieren poner en la cárcel, deportarnos y colocarnos un muro frente a nosotros. Entiendo por qué somos ilegales y por qué las leyes se refuerzan para comprobarlo día a día. Entiendo por qué somos los de abajo, los últimos. Entiendo por qué nos tapábamos el rostro, negábamos el nombre, por qué callábamos nuestras voces. Entiendo que somos de mundos diferentes, porque nosotros no tenemos muro, ni tampoco frontera. Nosotros somos los de abajo. Somos migrantes del pensamiento. Somos migrantes de la palabra. Somos migrantes del trabajo. Somos migrantes, siempre lo hemos sido.⁴⁰

Bolsas de plástico. Cuelgan decenas de bolsas de plástico llenas, que simbólicamente crean un acercamiento a los elementos físicos que acompañan al migrante en su viaje. Una de esas bolsas tiene forma de corazón, que recuerda al sagrado corazón de Jesús.

5.4.8. *Actuación*

La interpretación de los actores y actrices en *Amarillo* toma como referencia un sistema de trabajo que no presenta una simulación naturalista de las emociones de los personajes. Por el contrario, se puede observar un *leitmotiv* de orden físico que indica un tratamiento desde la esfera del cuerpo, apoyado en la poesía textual y en el trabajo con archivos y textos reales desde el comienzo del proceso. Por lo tanto, la interpretación parte de un tratamiento físico en los ensayos que da como resultado una serie de signos elaborados con el cuerpo y que, junto con el texto, da respuesta al conflicto interno de los personajes. Las emociones resultantes son reales y constituyen una verdad para el actor y el espectador. De esta forma, se puede llevar a buen término el distanciamiento brechtiano, mostrando el contraste entre ambos perfiles y siendo efectivo su significado para el público. Por supuesto, se ha de señalar la completa ausencia de una cuarta pared. Con esta ruptura el actor-narrador dialoga directamente con el patio de butacas desde el principio de la obra, usando un lenguaje enunciativo y descriptivo, con una fuerte carga poética además de física. La actitud de denuncia está camuflada bajo un manto de poesía, que le confiere a la obra profundidad y belleza al mismo tiempo, pero que quizás no llega a cuajar como protesta radical. La ruptura se manifiesta a través del personaje que

⁴⁰ Texto de la pieza proporcionado por la Compañía.

encarna el actor, salvo cuando en un momento del espectáculo se dirige al espectador siendo él mismo. Es decir, la persona y no el personaje. En ese momento es cuando se está utilizando el efecto V para alejar al personaje y procurar llamar la atención del público, de forma que no exista una identificación con las emociones, sino que haga al espectador partícipe del conflicto al entender que la persona que nos está hablando es un actor y lo que estamos viendo es una representación, que nos narra un problema real. De esta manera, se realiza una exposición de los hechos y se invita a la audiencia a tomar parte en el conflicto.

Entre los elementos con significado propio, aparece también el cuerpo del actor y la actriz que operan en este campo de trabajo y que se divide en dos vertientes: la primera, como intérprete escénico a disposición de la pieza y del mensaje, y la segunda, en la encarnación de tantas y tantas personas que intentan llegar a los Estados Unidos. El planteamiento de los actores para afrontar el reto de los personajes y llenarlos de coherencia se basa, entre otras cosas, en la ausencia. La ausencia de la persona que se va y desaparece, que nunca llega a su destino. Ese vacío que deja es llenado por el cuerpo del actor. En ese trabajo de reconstrucción *Amarillo*, a través de sus acciones, imágenes y objetos, permite llenar de materialidad ese vacío que queda. El texto también es un elemento fundamental a la hora de llenar ese vacío. Jorge Vargas comenta lo siguiente sobre el proceso de escritura del texto dramático:

En el proceso de escritura de la obra, Gabriel Contreras periodista y dramaturgo envía trozos de texto que la compañía probaba y los devolvía reescritos en una labor de escritura a distancia. Todos los ‘afectos’, las partes tiernas de la obra tenían su contra afecto, su parte oscura. La colaboración de Gabriel Contreras es eso, una colaboración y no podemos decir que se ha elaborado una dramaturgia como tal, sino que más bien ha sido un trabajo colectivo en el que han colaborado todos y todas.⁴¹

El héroe migrante. Existe un claro conflicto social entre el personaje y su entorno. No es posible huir sin encontrarse frente al muro “que construye” gran parte de la sociedad norteamericana. La ley, endurecida por gobiernos como el de George Bush (padre e hijo) o el de Donald Trump, se articula como un firme obstáculo para el objetivo

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=WmzqIS9jvbM>

del personaje. Este sería el gran polo de conflicto a lo largo de la pieza y la tesis y antítesis entre dos fuerzas antagonistas, que elevan la categoría del conflicto social en ocasiones a tragedia. Nuestro héroe conoce de antemano los peligros a los que se va a enfrentar, despierta y suscita piedad. Pero al mismo tiempo, acepta su destino en un contexto trágico y sin esperanza de sobrevivir. El éxito es solo un sueño, una quimera alcanzable solo para unos pocos, que no aparecen reflejados en la pieza. Hallamos una clara distinción entre lo trágico y lo patético, ya que el personaje es abandonado en el desierto a su suerte sin ninguna defensa. La *hybris* no existe en la acepción griega como concepto “en el que empuja al héroe a actuar y a provocar a los dioses, pese a sus advertencias, lo cual conduce a la venganza de estos y a la perdición de aquel” (Pavis, 1997, p. 238), sino que hay una necesidad vital, un resorte natural espoleado por el hambre, la pobreza y el derecho a buscar una vida mejor. Aunque no se manifiesta de forma abierta, se puede entender que, aunque en reiteradas ocasiones el personaje señala no ser nadie, al mismo tiempo es muchas personas que provienen de multitud de lugares de Latinoamérica. En algunos momentos de la pieza, en los que el espectador se reconoce a través de la poesía del texto, la acción física y el desarrollo de las escenas, se propicia también una identificación con la problemática vital del personaje. Esto no es incompatible con el uso complementario del distanciamiento brechtiano, ya que su uso queda conferido a la percepción del público en determinadas situaciones propias del drama.

Esquema de Greimas-Ubersfeld.

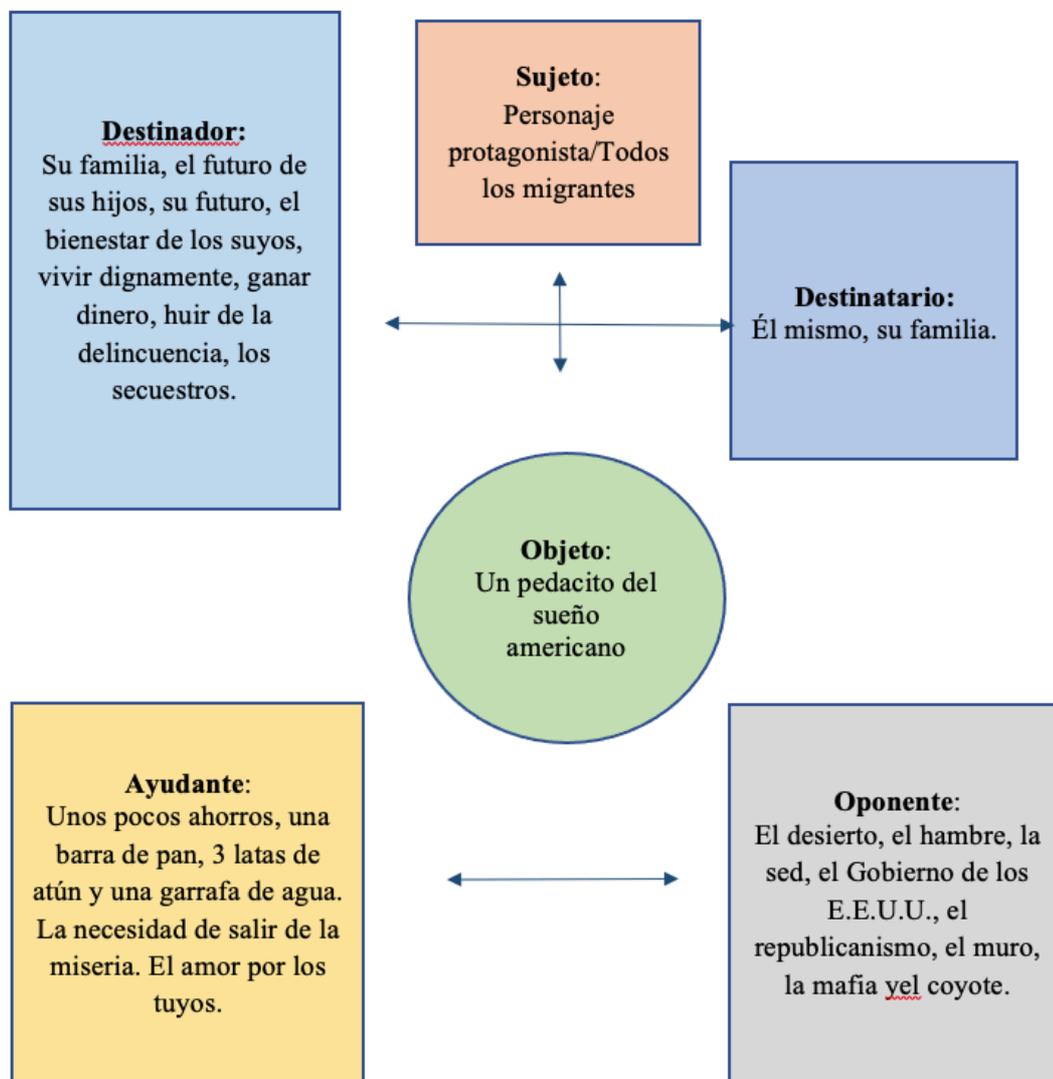


Tabla 13. Modelo actancial Amarillo.

En este apartado, se trata de aplicar la estructura sintáctica de la dramaturgia y al mismo tiempo, comprobar cómo funcionan determinados personajes en el texto teatral y qué lugar ocupan en la representación.

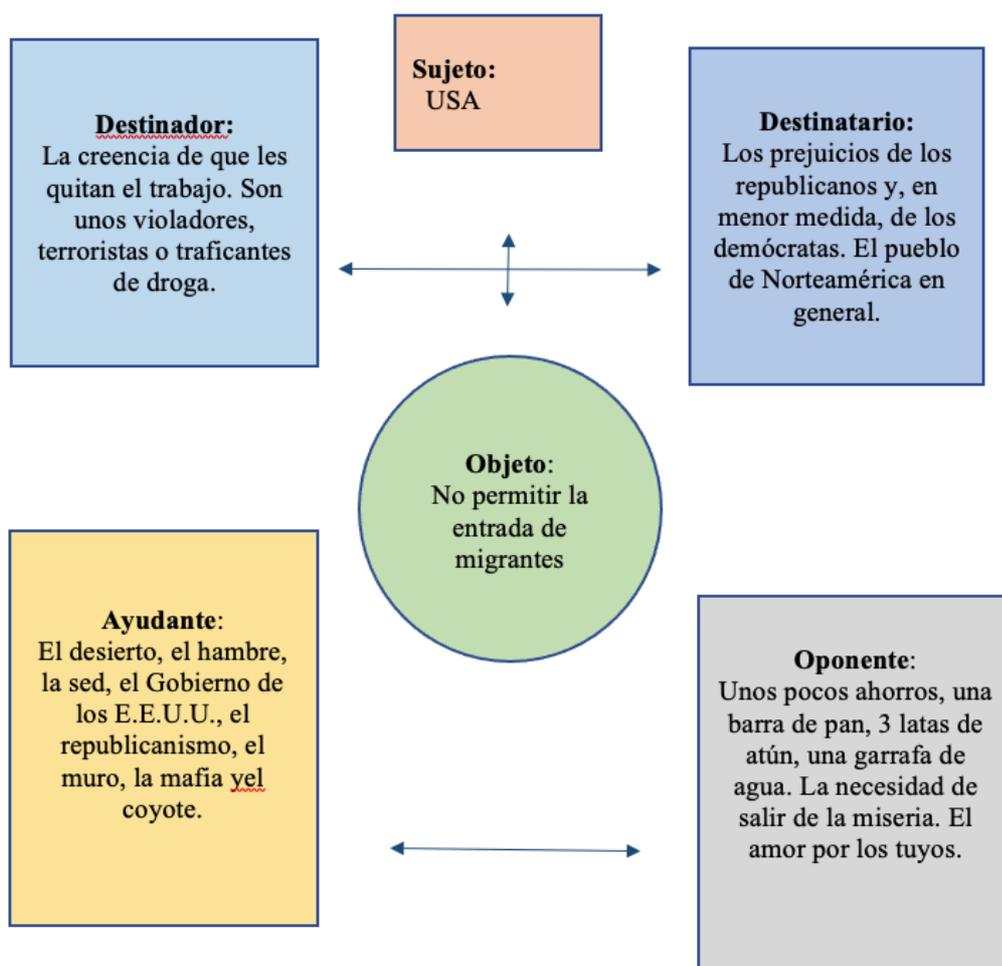


Tabla 14. Modelo actancial Amarillo.

5.4.9. Análisis de la puesta en escena

Amarillo comienza con una sólida estructura enlazada, en la que se distingue una iluminación general armónica, donde no se esconde nada a los ojos del espectador, acompañada de un despliegue de medios audiovisuales con los que se crea un espacio paralelo en el muro o fondo del escenario.

Existe un único actor al comienzo que encarna a los protagonistas de la historia, mostrando en la primera etapa las circunstancias que los llevan a realizar el viaje. Además, para contextualizar y situar la acción dramática aparecen testimonios en forma

de voz en *off* que describen las experiencias que sufren los inmigrantes y denuncian la corrupción sistémica de los países implicados, como apuntan las fuentes audiovisuales que han servido para la documentación de la pieza⁴². Paralelamente a esta introducción, se cuelgan fotos de desaparecidos en estanterías que ocupan ambos laterales del escenario, donde se exponen objetos como zapatos, ropas o botellas de agua. También hay que mencionar el uso de cámaras, que filman en todo momento estas acciones reproduciéndolas en directo y creando así un doble espacio escénico. El muro es una parte clave que no solo sirve como pantalla de reproducción o elemento simbólico que recuerda al verdadero muro que divide ambos, sino también como elevación creada por el hombre que define la intolerancia, el racismo, la corrupción, un sistema de valores basado en el dinero, etc.

El juego escénico del actor desarrolla una relación con estos conceptos a través de carreras y diversos acercamientos físicos, mientras se subraya la intención de hacer saber al público que los desaparecidos no son nadie. Uno de los actores emite una especie de cántico. La sensación de invocación y de rito chamánico inunda la sala y acompaña el recorrido narrativo que nos va marcando el texto y el cuerpo del actor. “La bestia” aparece en el vídeo, proyectada en el fondo, mientras el actor trepa por la pared y habla del viaje.

Uno de los objetos emblemáticos de este espectáculo, como se ha comentado, son las botellas de plástico. Este elemento es distribuido por el espacio de manera ordenada. Se colocan unas cuarenta garrafas de agua, algunas de ellas con una linterna encima, creando una atmósfera onírica que evoca a todas las personas que se han perdido en el desierto. Mientras, el actor describe paso a paso los síntomas de la falta de agua y la muerte por deshidratación.

Si se tuviese que delimitar una línea imaginaria que separase la realidad del sueño, esta se trazaría en ese espacio de tiempo que transcurre desde que acontece su pérdida en el desierto hasta que tiene lugar su muerte al final de la pieza. De hecho, el momento que rompe la dinámica poética para oxigenar la acción dramática es cuando el actor lee una carta a los espectadores, en un tono cercano y con cierto humor, para después abrir el

⁴² *El muro y el desierto* de Pablo Gleason, *Mi vida dentro* de Lucia Gajá, *Made in L.A.* de Almudena Cariacedo, *Life on the line* de Ricardo Padilla y *asalto al sueño* de Uli Stelzner.

apartado de la ausencia en las familias. También aquí se utilizan cartas reales, lo que subraya la génesis documental de la obra.

Una parte interesante, debida a la plástica de la imagen y el espacio sonoro, es el decimoséptimo cumpleaños de una adolescente. El relato es contado por la madre de la joven y se describe la llegada de Pedro para realizar la matanza de un cerdo en la fiesta de cumpleaños. La hija y Pedro se enamoran; más tarde, él decide emprender el viaje y jamás regresa. La escena está dispuesta por una narradora que describe la llegada de Pedro y sus compañeras de escena entran con vestidos de época realizando una suerte de baile. Este contraste con las partes más poéticas y oscuras, adquiere un matiz especial que facilita la empatía del espectador con la obra y el tema.

5.4.10. Recepción crítica

La prensa estadounidense señala la obra como un reflejo de la aventura que miles de personas viven en su peregrinaje hacia una vida mejor, así encontramos que el *Boston Splash Magazine* habla de: “This multi-dimensional performance is dramatic, fiery, sensitive, urgent, and shrewdly politically pertinent” (Davy, 2017, párr. 5). Un poco más extensa es la reseña del *Chicago Tribune*, que la señala de esta forma: “Amarillo, is about risk, inequity and the 209osto f border crossing” (Jones, 2017, párr. 1).

Ya en el ámbito español, encontramos que la revista *Artezblai* califica la propuesta como “La belleza que duele” y habla de: “Teatro físico, teatro audiovisual, de luz, de elementos, de escenografía, de textualidades, de emociones causadas por el movimiento, las imágenes, la composición, la luz o las proyecciones” (Gil Zamora, 2011, párr. 4). Desde el Centro de Creación Contemporánea (2011) se realiza un análisis profundo, que señala a *Amarillo* como: “Pieza que explora las nociones de identidad cultural, las relaciones entre lo real y lo virtual, entre lo documental y lo ficticio” (párr. 1)

5.5. *Schock I, el Cóndor y el Puma* del Centro Dramático Nacional (España, 2019)

5.5.1. *Ficha técnica y artística*

Dirección: Andrés Lima.

Reperto: Ernesto Alterio, Ramón Barea, Natalia Hernández, María Morales, Paco Ochoa y Juan Vinuesa.

Equipo artístico:

Texto: Albert Boronat, Andrés Lima, Juan Cavestany y Juan Mayorga. ⁴³

Dramaturgia (inspirada en *La doctrina del Shock* de Naomi Klein): Albert Boronat y Andrés Lima.

Escenografía y vestuario: Beatriz San Juan.

Iluminación: Pedro Yagüe.

Música y espacio sonoro: Jaume Manresa.

Vídeocreación: Miquel Àngel Raió.

Caracterización: Cécile Kretschmar.

Ayudante de dirección: Laura Ortega.

Ayudante de escenografía y vestuario: Almudena Bautista.

Ayudante de iluminación: Enrique Chueca.

Ayudante de sonido: Enrique Mingo.

Ayudantes de vídeo: Vivi Comas, Àlex Romero e Íñigo Rodríguez.

Producción Check-in Producciones: Joseba Gil.

Fecha estreno absoluto: 25 de abril de 2019.

5.5.2. *Génesis*

El veinticinco de abril de 2019 se estrenaba en el teatro Valle Inclán de Madrid *Shock, el cóndor y el puma*, una obra de teatro documento que ilustra y expone las razones, los protagonistas y el contexto internacional de la segunda mitad del siglo XX

⁴³ El texto ha sido transcrito del visionado que se ha realizado a través del vídeo de la representación.

y principios del XXI, en el que Estados Unidos instigó y apoyó económicamente los golpes de estado en América Latina a través del plan Cóndor en favor de sus políticas de expansión económicas ultra neoliberales. Basada en el libro de Naomi Klein, *La doctrina del Shock*, y en documentos de testimonios reales de los protagonistas, la pieza realiza un viaje desde el año 1957, con la participación del psiquiatra Ewen Cameron, el cual desarrolló el proyecto Mk ultra (Sánchez de Miguel y Iturbide y Lizaso, 2012), hasta la muerte del general Pinochet en el año 2006.

El objeto de la obra es dar visibilidad y denunciar las políticas intervencionistas e ilegales de Estados Unidos a lo largo del siglo XX. No es baladí el estudio de estos hechos y mucho menos el llevarlos a un teatro, dado que muchos de los problemas que acucian hoy en día a la sociedad más desfavorecida tienen su origen en estas operaciones que llevaron a la muerte a miles de personas por el simple hecho de no comulgar con la opción política gobernante y tampoco con sus dogmas económicos que promulgaban privatización, desregularización de los mercados y recorte en medidas sociales. Todo dictado y pergeñado desde el corazón del neoliberalismo de esos días, la Universidad de Económicas de Chicago. Desde esta, Milton Friedman, Premio Nobel de economía en el año 1976, se presentó como el ideólogo de las tesis que iban a ser protagonistas en gran parte del mundo a partir de entonces de la mano de gobiernos como el de Nixon en Estados Unidos.

Si el psiquiatra Ewen Cameron utilizaba la privación sensorial, las drogas y las terapias de *electroshocks* para resetear la mente de los enfermos en su programa de control mental, la CIA consideró que esta terapia de *shock* era también válida para instaurar dictaduras de extrema derecha y agresivas políticas económicas en países democráticos de Latinoamérica. La cuestión era aplicarlas en masa.

La doctrina del *shock*, ejecutada a un país entero, se hacía por medio de injerencias en la economía: desestabilizando mercados, provocando huelgas en servicios esenciales, a través de sobornos a los sindicatos e inyectando dinero para promover la insurgencia y, en última instancia, provocar el golpe de estado. Lo ocurrido en Chile y Argentina son dos claros ejemplos de cómo, mediante la llamada operación Cóndor, se depuraron las democracias en ambos países y se instauró un régimen del terror donde desaparecieron miles de personas civiles. Este terrorismo de estado se ejecutó desde el seno de los gobiernos con total impunidad. Los verdugos no han sido juzgados, las razones de esta complicidad entre el estado y parte de la población civil radican en el

temor a la pérdida de los privilegios de clase frente a una administración progresista. La indiferencia y la ignorancia incitó a desentenderse de lo que le pudiera ocurrir al ciudadano dentro de un contexto de absoluta fragilidad del individuo, donde los derechos fundamentales han sido liquidados por el gobierno. En las clases dominantes existía un miedo visceral a perder privilegios, a que sus valores católicos fueran denostados y a ver cómo el estado impulsaba medidas sociales para paliar la pobreza y formular un estado del bienestar. En la obra aparecen todos estos ingredientes, dosificados en cuadros que ponen sobre la mesa quiénes fueron los responsables, quiénes sufrieron los crímenes y cuáles fueron las consecuencias.

Un grupo de seis actores y actrices dan vida a los más de cuarenta personajes que aparecen en esta obra. Miembros de la CIA, Pinochet, el mismísimo Allende, Nixon, Kissinger o Videla son interpretados a un ritmo vertiginoso con cambios de vestuario incluso en mitad de la escena. Con texto extraído de documentos verídicos, tales como la confesión del capitán de corbeta de la Armada Argentina, Adolfo Scilingo⁴⁴, Albert Boronat y Andrés Lima construyen una dramaturgia que se sustenta en la consecución histórica documentada para explicar los hechos. Su objetivo es denunciar y dar visibilidad a una forma de terrorismo de estado, patentada en los Estados Unidos y llevada a cabo por los militares de los países del cono sur de América. Con ellos vendrá el advenimiento de las políticas ultra neoliberales, que pondrán fin a los gobiernos progresistas, como el de Allende en Chile.

En esta obra la intermedialidad es una importante característica, ya que todos los elementos escénicos actorales y audiovisuales tienen como fin último llevar la tesis de la obra a buen término y empoderar al espectador.

5.5.3. Estructura

Schock I, el Cóndor y el Puma está articulada en cuadros que se habilitan en una línea temporal desde 1957 hasta 2006. Estos cuadros guardan una interrelación y una causalidad que opera como eslabones de una cadena, con el fin de explicar el siguiente paso en la historia hasta el final de la pieza. La estructura es abierta, habiéndose estrenado

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=LRkNKv7Tao4>

a fecha de hoy la segunda parte de esta obra, titulada *Shock 2, la tormenta y la guerra* (2020).

La acción principal es exponer y denunciar los hechos históricos ocurridos. Su incidente desencadenante es exógeno al texto y se encuentra ubicado en un contexto social y político anclado en la Guerra Fría y sus circunstancias. La obra comienza con un símil entre las torturas a una mujer y la doctrina del *shock*, aplicada a un estado entero. Además de plantear la situación inicial, constituye una metáfora que asemeja la destrucción de la voluntad individual de millones de personas a través de múltiples formas de terrorismo de estado. A partir de aquí, se hace un recorrido por los principales acontecimientos que llevaron a sendos golpes militares en Chile y Argentina. Los incidentes que van a cambiar la situación dramática son dictados por el devenir de los acontecimientos históricos. El asesinato de Allende, el golpe de estado en Chile y Argentina, el discurso de Videla, la reunión de Pinochet y Thatcher, la muerte del genocida chileno o los preparativos desde la Casa Blanca para financiar el derrocamiento de gobiernos democráticos son los hechos por los que transita la obra. El principal conflicto que aparece en la obra es de tipo social y se da entre la ideología ultra neoliberal de Friedman, Nixon, Pinochet o Videla; y el gobierno progresista o la democracia personificada por Salvador Allende. Entre estos acontecimientos se buscan responsables, se entrevista a personajes que fueron protagonistas y se cierran intervenciones como las de los *Chicago boys*. Así se llega a la situación final, con la muerte de Pinochet y el epílogo con la confesión de una actriz que habla a través de testigos de desapariciones de diferentes lugares como Siria, Argentina, España. La obra finaliza con la voz de Allende, antes de su suicidio el 11 de septiembre de 1973.

Tema central: El terrorismo de estado.

Subtemas: La violencia y el respeto por la vida y los derechos humanos. La democracia.

La obra se estructura en veintiocho cuadros, más una introducción.

Introducción. Símil entre una mujer torturada y un país.

Cuadro I. El economista liberal Milton Friedman explica, *grosso modo*, la economía de libre mercado. A continuación, Allende pronuncia sus últimas palabras en el Palacio de la moneda. Dos ideologías que se enfrentan. Presentación del conflicto.

Cuadro II. Reunión en Montreal en la primavera del año 1957 entre Ewen Cameron y miembros de la CIA: “¿Acaso no es una guerra lo que usted propone en el cerebro de sus pacientes?”.⁴⁵

Esto enlaza con la investigación de Ewen Cameron, cuyo objetivo es borrar la memoria y crear individuos que se mantengan en un estado de sumisión. A Cameron no le importaba la barrera ética, al contrario que a Donald Hebb, otro psiquiatra que comenzó los experimentos de privación sensorial y que abandonó al verse en la tesitura de someter a los pacientes a aislamiento sensorial durante más de treinta días y provocarles graves daños en su cerebro. La CIA le ofrece a Cameron dinero y libertad para seguir con sus investigaciones. Le proponen entrevistarse con Friedman. Los resultados de esos estudios formarán parte de la guía Kubark, que utiliza el ejército americano para torturar enemigos.

Cuadro III. Harberguer y Friedman: Aparición de la Escuela de Chicago y los llamados *Chicago boys*. En esta Universidad norteamericana un grupo de economistas chilenos estudiaron becados por la Fundación Ford y Rockefeller gracias también a un convenio entre la Universidad de Economía de Chicago y la Pontificia Universidad católica de Chile. Mediante este tratado se exportó el modelo neoliberal de Friedman a diferentes países del Cono Sur de América. La consecuencia es que se genera una política que esgrime la desregularización de la privatización y recortes como punta de lanza de las políticas neoliberales. El objetivo inmediato es erradicar las democracias progresistas en Sudamérica. Este cuadro se divide en dos, una primera parte en la que se habla de cómo comenzaron los *Chicago boys* y la segunda, en la que se expone cómo se va a fraguar el golpe de estado en Chile y el cambio que supuso para toda América Latina.

Cuadro IV. El embajador americano en Chile, Mr. Korry, ve una entrevista entre Kissinger y Nixon, un vídeo rodado con los actores para la obra, pero con el texto original de la reunión. En esta conversación aparece la famosa frase de Nixon: “Hay que hacer llorar la economía de Chile”. En este caso, el contexto viene dado por la reunión de Nixon y Kissinger. En el vídeo, Korry lo explica y justifica, además de aportar la información que él conocía. Un conglomerado de empresas norteamericanas y el Vaticano apoyan la

⁴⁵ Texto de la obra extraído de su visualización.

insurgencia, entre ellas la compañía de teléfonos ITT. Nixon, en su despacho, repite una y otra vez: “hijo de puta Allende, hijo de puta Allende...”⁴⁶.

Cuadro V. Nixon y Elvis. Elvis le escribe a Nixon ofreciéndole su ayuda en temas de estado.

Cuadro VI. El golpe. Una voz en *off* relata los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973. En el escenario un grupo de personas, entre las que se incluye Allende, actúan conforme avanza la acción, en la que se ha declarado un golpe militar, y le piden al gobierno que abandone el Palacio de la Moneda. En ese momento, se produce un *flashback* hacia tres años atrás, antes del golpe de estado, cuando Allende acaba de ganar las elecciones. Se escucha su discurso de investidura mediante una voz en *off* y varias intervenciones a colación de la victoria electoral, hasta que regresamos al golpe de 1973.

Cuadro VII. Descripción de los primeros prisioneros seguidores de Allende, encarcelados en estadios de fútbol. Aparece Víctor Jara, que fue torturado en uno de esos estadios de fútbol.

Cuadro VIII. 16 septiembre de 1973. Conversación entre Nixon y Kissinger por teléfono, donde todo queda atado.

Cuadro IX. Golpe de estado en Argentina, 24 de marzo 1976. Videla provoca un golpe de estado y se dirige a la nación. Una madre explica cómo entraron en su casa y la secuestraron, arrebatándole su hijo de los brazos.

Cuadro X. Operación Cóndor. Se trata de una operación dirigida por los Estados Unidos y por Henry Kissinger para instaurar las políticas ultraliberales en el Cono Sur de América. Los archivos del terror, hallados en Paraguay en 1992, ponen cifra a este genocidio perpetrado por una organización internacional clandestina, que operó en diferentes regímenes dictatoriales de América Latina. Estas cifras son de aproximadamente 50.000 muertos, 30.000 desaparecidos y más de 400.000 encarcelamientos. Estados Unidos no solo se encarga de organizar reuniones entre diferentes países para la organización de la represión, sino también de aportar información sobre la cantidad de *shocks* eléctricos que soporta el ser humano, gracias a las investigaciones del psiquiatra Ewen Cameron. También es responsable de proveer

⁴⁶ Texto extraído de la obra.

a Brasil y Argentina de la máquina de *electroschocks* Page Russel, diseñada para dar hasta seis descargas simultáneamente en el cuerpo humano. La Escuela de las Américas, en Panamá, desarrolla todo el entrenamiento de tortura para los militares. Allí entrenaron a más de cincuenta mil militares de países de América Latina.

Cuadro XI. Reunión en 1976 entre Manuel Contreras, jefe de la policía secreta chilena y sus homólogos de Argentina, Bolivia, Paraguay y Uruguay.

Cuadro XII. Discurso de Videla en la inauguración de los mundiales del 78, celebrados en Argentina.

Cuadro XIII. Hebe Bonafini, activista cofundadora de las madres de la Plaza de Mayo. Esta organización busca la justicia en torno a los desaparecidos durante la dictadura que tuvo lugar en Argentina desde el año 1976 hasta el 1983.

Cuadro XIV. El capitán de Corbeta de la armada argentina, Francisco Scilingo, confiesa cómo fue responsable de dos vuelos de helicópteros *Puma* en los que se arrojó al mar a trece personas vivas en el primer vuelo y diecisiete, en el segundo.

Cuadro XV. Lugares de detención y tortura en Argentina.

Cuadro XVI. Lectura de la comisión nacional Nunca Más sobre personas desaparecidas en Argentina y testimonio del Dr. Walter Fernández.

Cuadro XVII. Música de piano *Volver a los diecisiete*, de Violeta Parra.

Cuadro XVIII. Parodia de la entrevista de Thatcher y Pinochet.

Cuadro XIX. Epílogo. Una actriz habla describe casos de desapariciones en Siria, España, Argentina. Finaliza con el audio de Allende, antes de suicidarse, ante la entrada de los militares al Palacio de la Moneda.

5.5.4. Espacio escénico

Shock, el cóndor y el puma recibió el premio Max de las artes escénicas por el diseño a mejor espacio escénico en el año de 2020. No es de extrañar, porque el trabajo para articular este espacio no pasa desapercibido. Cabe destacar la existencia de una plataforma circular que gira sobre sí misma, posibilitando el juego escénico para un público dispuesto alrededor del escenario.

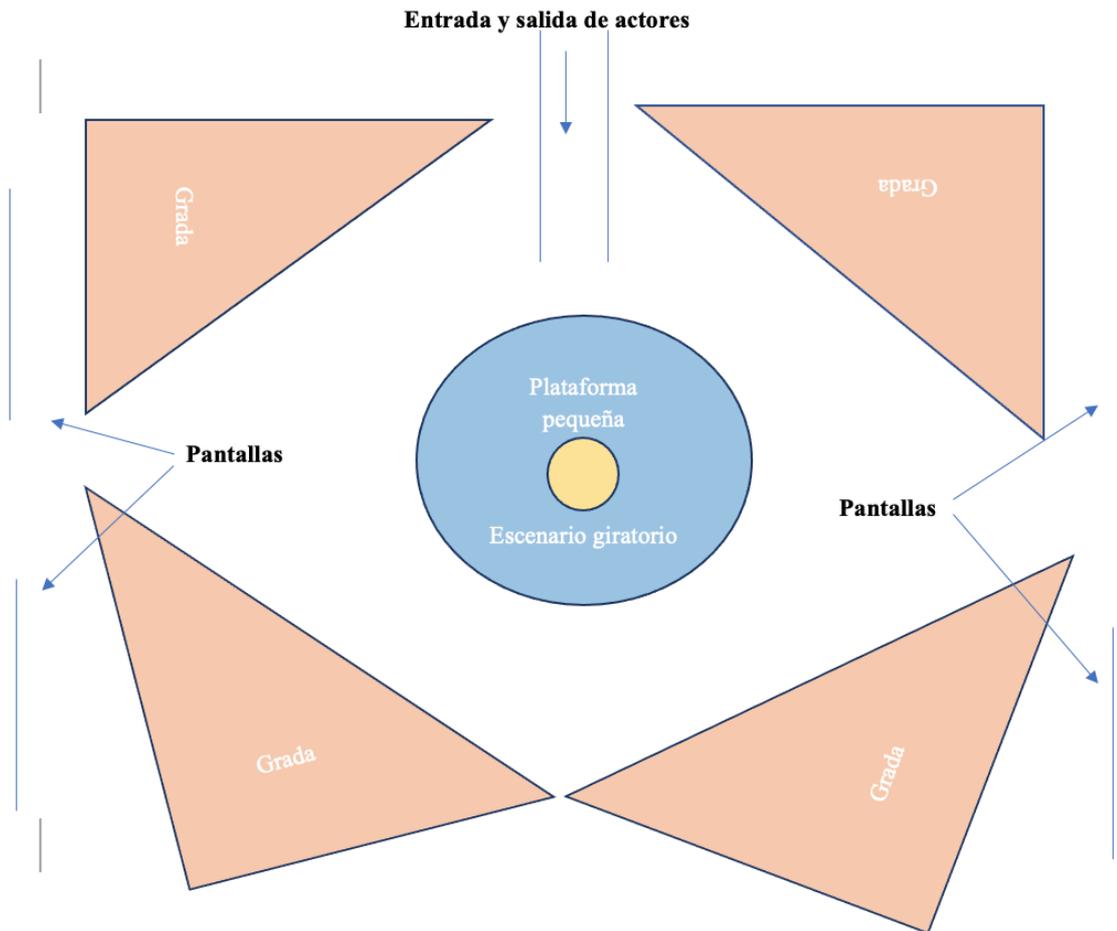


Tabla 15. Plano escénico

Cuadro 12. Espacio escénico *Shock, el cóndor y el puma*

El espacio escénico del montaje lo constituye un espacio circular y giratorio con una pequeña plataforma en el centro a modo de mesa o tarima. Al ser un espacio condicionado, con el público alrededor, el diseño de movimientos de los actores es complejo y no está exento de atractivo, ya que dinamiza la propuesta y la integra en un espectáculo mediático y hasta televisivo a modo de *late night show*, donde los protagonistas evidencian sus mensajes dentro de un dispositivo giratorio que expone a modo de vitrina sus intervenciones. Resulta también un espacio múltiple donde los lugares se van alternando según el relato de los narradores, apoyándose en las pantallas que rodean a las gradas y proporcionando información sobre lo que está ocurriendo.

El espacio se va transformando hasta convertirse en un hotel de Canadá; una sala de teatro donde se realiza la recogida del premio Nobel de Friedman; la Universidad de Chicago; el lugar de la entrevista con el embajador de Estados Unidos, en Chile; el despacho del Presidente Nixon; el Palacio de la Moneda de Chile; el Estadio Nacional de Chile; el Estadio Nacional Monumental de Núñez, donde da el discurso Videla; el despacho en Chile, donde se realiza la reunión de Manuel Contreras con los servicios de Inteligencia de otros países y la casa de Pinochet en Londres, donde este se reúne con Thatcher.

5.5.5. Espacio sonoro

Un espacio sonoro en una obra de teatro documental debe llenar los huecos que queden entre los documentos reales y el trabajo de dirección. En este caso, existen múltiples ejemplos para contextualizar e ilustrar los momentos determinantes de la obra. Este espacio sonoro se acompaña de proyecciones o funciona de manera autónoma. En el primer caso, aparece Milton Friedman, que da su famoso discurso de los lápices⁴⁷. No es su voz original, es la voz de una traducción antigua con acento sudamericano. Asimismo, en el comienzo se escucha una música de entrada a un *show* televisivo con aplausos y demás estridencias propias del medio, junto a pantallas donde se ven imágenes del Palacio de la Moneda incendiado y fotografías, así como vídeos icónicos del momento que sacuden la platea con el sonido impactante de las bombas y los aviones a reacción, que producen la impresión de un verdadero ambiente bélico. Estos efectos se muestran casi siempre antes de la aparición de Allende. Los códigos, como el fílmico y el sonoro, se comunican y entrelazan para crear un único mensaje que el espectador se encarga de descifrar, referenciando contextos históricos y lugares, que visualiza y ubica mentalmente. Entre las canciones que aparecen en la obra hay que destacar *Freedom*, del cantante británico George Michael. Con ella se hace tangible el deseo de los seguidores de Friedman de llevar el liberalismo a América Latina. La letra del tema musical, *Freedom*, ilustra el tipo de libertad que preconizaban los defensores del ultra neoliberalismo, ideología basada en la desregularización económica y la determinación de llevar al estado a su mínima expresión. Así pues, este tema se convierte en un *leitmotiv* de la obra, que sirve como enlace entre algunos cuadros y como elemento musical central.

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=LRkNKv7Tao4>

Las demás piezas que suenan son puntuales y funcionan más como un código interno del personaje. Se escucha a Víctor Jara con el tema *Preguntas por Puerto Mont*, a Violeta Parra, a Elvis Presley y los Rolling Stones con la mítica *Paint it black*, además de alguna pista instrumental tocada al piano *in situ* por el actor Ernesto Alterio. Los efectos ilustran y completan el significado de algunos pasajes, como el ruido de los *electroshocks* cuando hablan de determinados procedimientos de tortura. Las voces en *off* del narrador, Allende, militares y Friedman forman parte del espacio sonoro, ya que son un vehículo de la narración y complementan las escenas. Por ejemplo, en el caso de la toma del Palacio de la Moneda de Chile, donde aparecen un narrador, militares y periodistas informando sobre las elecciones donde Allende ganó tres años antes democráticamente. El actor Ramón Barea pone voz a Allende. En general, las voces en *off*, dispuestas a lo largo de todo el montaje, juegan un papel importante. Los audios parecen ser originales y pregrabados para la pieza.

En conclusión, el espacio sonoro se configura en torno a dos factores: por un lado, el aspecto psicológico y de ambientación del contexto histórico; por otro, la voz en *off* o narrador, que se convierte en el hilo conductor del espectáculo. Esto no quiere decir que sea el único elemento que hace avanzar la acción, sino que resulta clave en algunos momentos, convirtiéndose en un componente imprescindible para el desarrollo de la obra.

Iluminación

El diseño de iluminación de *Shock, el cóndor y el puma* está pensado para representarse en un escenario giratorio. Aparecen cuatro varas dispuestas a los lados del escenario y otra cenital. Se usan también diferentes tipos de *gobos*⁴⁸ para introducir efectos en varias partes del espectáculo.

⁴⁸ Filtro de iluminación para crear formas geométricas.



Figura 26: Cameron en proceso de transformación para dar vida a Friedman.

Foto de Marcosg. Cortesía del Centro Dramático Nacional.

La iluminación está concebida desde un punto de vista brechtiano, haciendo uso de un esquema de luces equilibrado. El escenario aparece completamente iluminado, permitiendo inducir interesantes efectos lumínicos en algunas entrevistas que arrojarían un halo de cine negro a la escena. En este caso, al igual que sucede con el espacio sonoro, la iluminación ayuda a descodificar determinados momentos y a magnificar la atmósfera bélica, por ejemplo, en la toma del Palacio de la Moneda. El color predominante es el blanco y el ámbar, aunque también se utiliza el azul y el rojo. Estos últimos se pueden localizar, sobre todo, en momentos trascendentales o violentos, aunque también son utilizados en el cambio de una escena a otra. Cabe destacar el uso técnico de puntuales o recortes y del cañón de luz para algunas escenas, por ejemplo, para la intervención de Elvis. Como cenitales aparece una fila en línea de proyectores fijos, que en las entrevistas refuerzan el significado de otros códigos como la imagen, el contexto, los personajes etc. La luz de contra para la presentación de personajes como Videla transmite y refuerza el significado de la representación del mal en escena, a la vez que la belleza que arroja la luz sobre los cuerpos en el escenario da una idea de la importancia del momento.



*Figura 27 Línea de proyectores fijos.
Foto de MarcosgPunto. Cortesía del Centro Dramático Nacional*

5.5.6. Actuación

Personajes. Los protagonistas de esta obra son, en su totalidad, personajes históricos. Desde el psiquiatra Donald Ewen Cameron hasta Margaret Thatcher. Cada uno de ellos ha sido tratado con unos códigos que los hacen más que indispensables para descifrar el contenido de la pieza.

Modelos actanciales.

Cuadro 13. Modelo actancial del personaje de Salvador Allende, después de ganar las elecciones en 1970.⁴⁹

⁴⁹ *Se valora al personaje en la pieza, no a la persona real.*

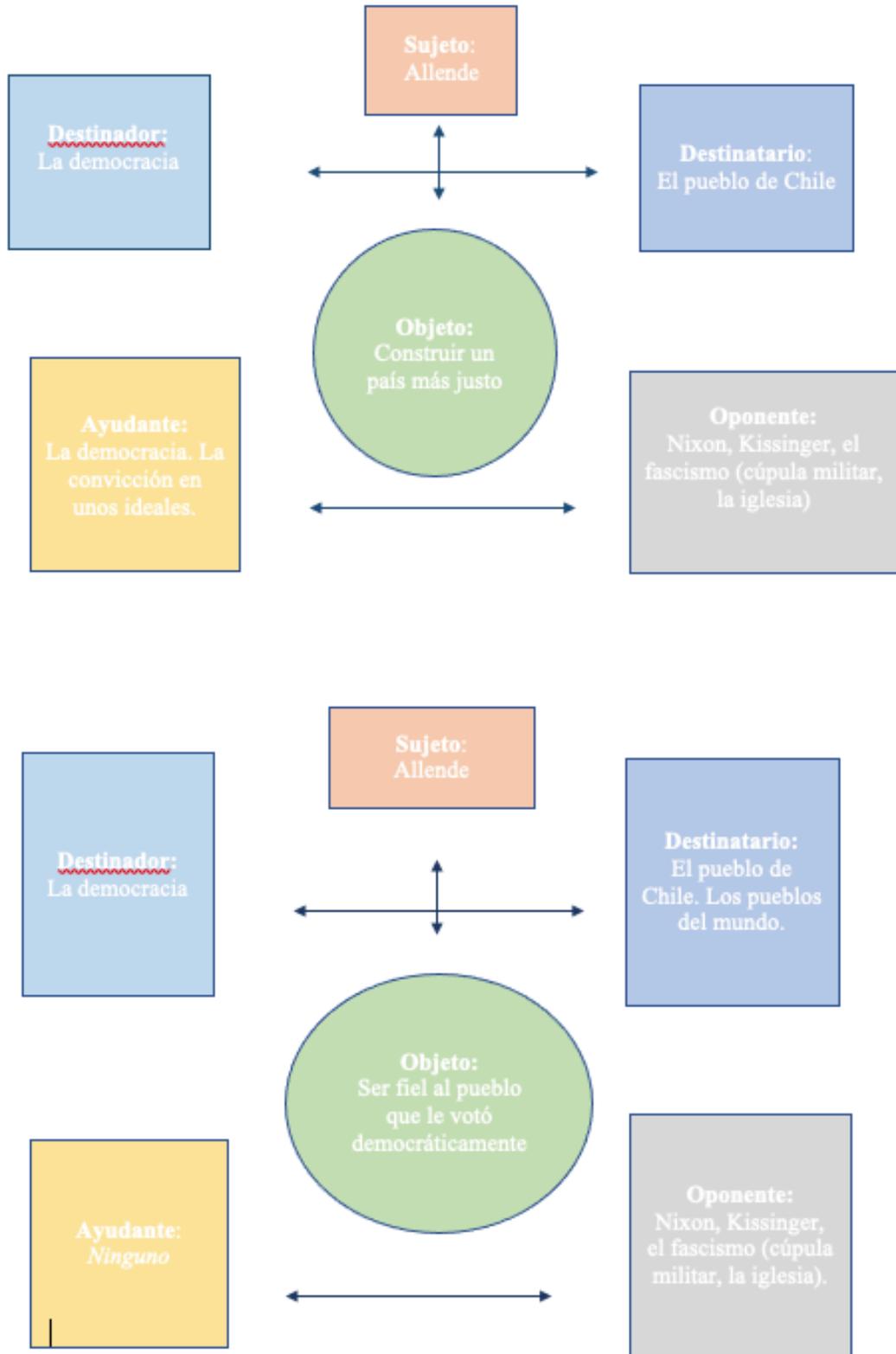
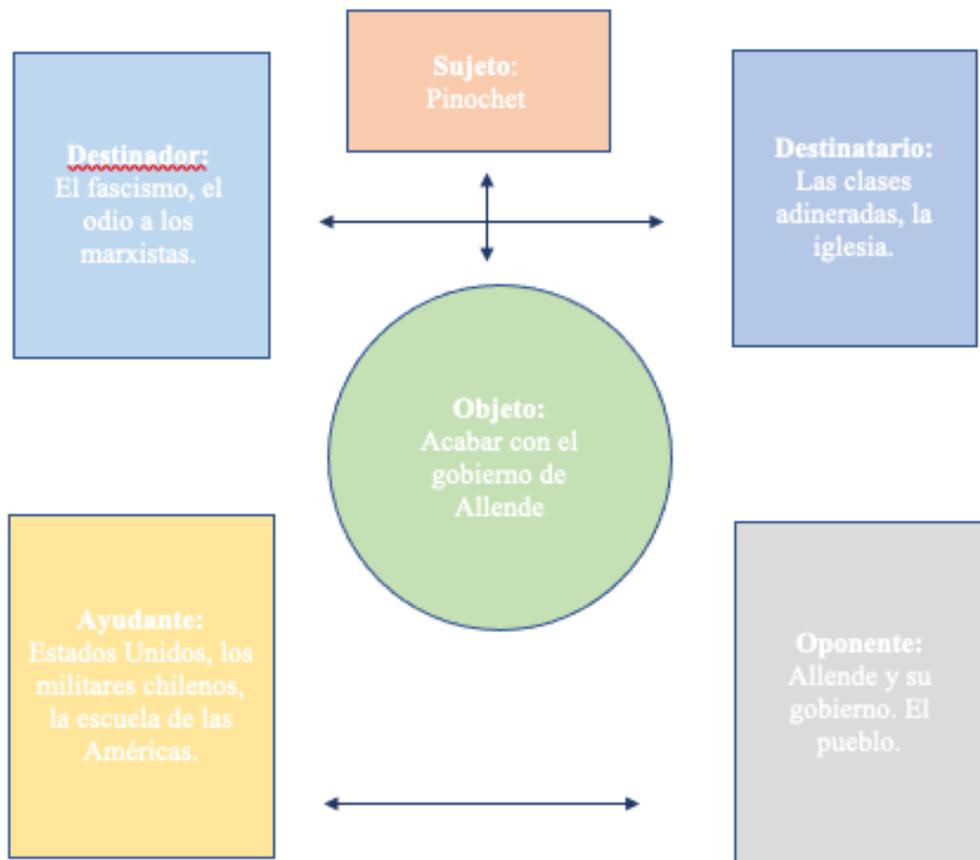


Tabla 16. Modelos actanciales Shock I: el cóndor y el puma.



De esta manera, existen dos grupos de personajes cuyos rasgos se contraponen los unos con los otros, retroalimentándose.

Grupo 1	Grupo 2
Salvador Allende	Milton Friedman (Economista)
Represaliados y torturados	Nixon (presidente USA)

Hebe de Bonafini (Madre plaza de mayo)	Dr. Donald Ewen Cameron (Psiquiatra)
	CIA
	Kissinger (secretario de estado)
	Harberguer (Economista)
	Chicago Boys
	Korry (Embajador americano en Chile)
	Elvis Presley
	Jorge Rafael Videla (Dictador)
	Jorgelino Vergara “El mocito”
	Manuel Contreras (Militar)
	Adolfo Scilingo (militar)
	Pinochet
	Lucia Hiriart (esposa de Pinochet)
	Margaret Thatcher (Política)

Tabla 17. Personajes

En tal sentido, queda constancia de que los rasgos de ambos grupos están profundamente influenciados por los contextos políticos y sociales del momento, debido a que, en un grupo, aparecen las manifestaciones propias de una política heredera del socialismo que trata de abrirse paso en una sociedad democrática y, en el otro, la defensa a toda costa de las políticas neoliberales y de derecha que fundamentan sus ataques, según la concepción económica imperialista ubicada en el Cono Sur de América. Como contraposición a las figuras que detentan el poder, dentro del grupo dos, aparece una interesante propuesta que se centra en dos de los personajes que lo integran, el militar Scilingo y El mocito. Si los altos cargos militares y políticos americanos niegan los hechos, ni hubo torturas ni desapariciones, estos dos personajes representan una ruptura

a nivel moral, pues aseguran encontrarse hundidos a pesar de haber cumplido ordenes, sumiéndoles su conducta en depresiones y adicciones, como es el caso de Scilingo.

Gracias al testimonio del Mocito se hace efectiva la denuncia sobre el jefe de la Dirección de Inteligencia Nacional, la temida DINA⁵⁰, llamado Manuel Contreras, el cual sigue negando que hubiera desapariciones o que en los cuarteles se torturara a gente. Este contraste aporta rasgos diferenciales a los personajes y hace más rico el análisis que el espectador puede realizar de cada uno de ellos. Es importante destacar el funcionamiento de la connotación a la hora de analizar personajes históricos, como ocurre en este caso. Por el mero hecho de ser quienes son, el espectador le atribuye connotaciones históricas y políticas extratextuales que construyen al personaje en función de referentes previos que el público tenía antes de entrar al teatro. Estas connotaciones se acentúan por medio de elementos que aparecen reiteradamente durante la intervención de dichos personajes. Por ejemplo, el sonido de vuelo de aviones y bombas cayendo, cada vez que aparece Salvador Allende, o el hecho de que Nixon aparezca en las pantallas y no sobre el escenario. Al primero se le sitúa frente al espectador, en carne y hueso, además de asociarlo al conflicto mediante el sonido. El segundo lo vemos por las pantallas, como una figura inalcanzable, asociado en este caso a una política de carácter delictiva.

En materia de interpretación, la obra se mueve entre el realismo, en la creación de los personajes, y el desdoblamiento del actor de cara al público. El conflicto que opera en todos los personajes es de origen social y político: unos quieren el espacio del otro y se necesita sobrevivir en un entorno hostil. Por otra parte, existe una ruptura de la cuarta pared para dirigir directamente al público el discurso y exponer los conflictos que van sucediendo a lo largo de la pieza. Durante estas rupturas, la obra gana en espontaneidad e ironía, actuando desde una vertiente brechtiana donde, por un lado, se expone el problema y los hechos, a través de documentos reales, mientras que, por otro, se habla de la reacción posible desde el actor y no desde el personaje, para generar una actitud crítica y de escucha en el espectador.

⁵⁰ Policía secreta de la dictadura, responsable de crímenes de secuestros, violaciones, torturas y asesinatos. Creada por Augusto Pinochet en 1973 hasta 1977. El subdirector fue Manuel Contreras.

5.5.7. *Objetos y vestuario*

Objetos. Los elementos que forman parte del espacio escénico se estructuran mediante un conjunto de signos, que definen y categorizan el significado de cada rasgo de la pieza. En varias partes de la obra los personajes actúan como si se sirviesen algún líquido en vasos, aunque este no existe como tal, y la acción se mimetiza. Por tanto, se hace uso de objetos comunes como un vaso o una jarra para ambientar la acción, ya que en ella no se realiza finalmente el acto de beber o echarse el líquido en el vaso. Además de los útiles propios de una reunión, como son los vasos y la jarra, aparecen otros objetos tales como un balón de fútbol, que sirve para hacer un *sketch* del mundial de Argentina del año 1978; o la guitarra que lleva Víctor Jara y las armas que portan Allende y los suyos, justo antes de que los militares respaldaran el golpe de estado. No se muestran objetos metafóricos, sino que aluden a la realidad referencial de los protagonistas.

Vestuario. El vestuario está compuesto, en líneas generales, por trajes de chaqueta, falda y pantalón. El color que prevalece es el blanco y el negro. Destacan las chaquetas de los *Chicago boys*, con el emblema de la ciudad de Chicago y su típico aspecto universitario. También hay que reseñar el uniforme de Videla, que está reducido al mínimo, pero se ajusta al código militar. Todos los hombres llevan corbata y tirantes la mayor parte del tiempo. En la parodia de la reunión de Pinochet y su esposa con Margaret Thatcher, se observa que él lleva una casaca militar y su esposa un abrigo de piel. La política inglesa luce un traje azul claro, con guantes bordados. Estos detalles en el traje de las dos mujeres dan una idea de las diferentes y concretas características diferentes de la función de un vestuario estereotipado.

5.5.8. *Análisis de la puesta en escena*

La obra se divide en cuadros para el análisis de la puesta en escena. Atendiendo a un escenario circular y giratorio, la pieza avanza alrededor del espectador, ya que el patio de butacas rodea el espacio escénico.

Introducción. La obra comienza con la descripción de la tortura a una mujer. Este suceso, tal y como relata Klein en *La doctrina del Shock*, es un símil y una de las principales tesis que defiende la obra. En este símil se nos describe el cuerpo torturado de una persona y se extrapola que ese cuerpo roto por el dolor físico y psicológico podría ser el mismo estado, defendiendo así la hipótesis de que la teoría del *shock* es posible

aplicarla a países enteros. A lo largo de la obra, se llega a entender la razón de este comienzo. La actriz aparece en el centro del escenario, un cenital la ilumina y un *gobo* crea círculos de luz por el escenario, de menor intensidad, que ayudan a equilibrar el espacio centrando la atención y obviando el resto.

Cuadro I. Suena música de noticiero y la misma actriz de la introducción presenta a Milton Friedman. Este ocupa su lugar en el centro, lleva una media en la cabeza con un dibujo de su cara. Explica, *grosso modo*, la economía de libre mercado, con su famoso ejemplo del lápiz: Las pantallas ilustran el mensaje con el verdadero Friedman hablando. Cuando va acabando el discurso comienzan a escucharse aviones a reacción y bombas, mientras Allende está sentado con un teléfono en sus manos. La iluminación cambia y un *gobo* como un panel de abeja ilumina al chileno. En las pantallas, en rojo y en azul saturado, aparecen imágenes de bombardeos. Allende dice sus últimas palabras en el Palacio de la Moneda. Sale de escena entre humo y recortes frontales, que crean un pasillo por el que hace mutis por el foro, el efecto es abrumador y épico. La música acompaña el paso de Allende, en una especie de vals. Esta misma secuencia se repetirá más adelante cuando caiga el Palacio de la Moneda. Se vislumbran las dos ideologías que se enfrentan y la presentación del conflicto de la obra. Es notorio cómo operan los signos en uno y otro sentido, aportando significado desde los diferentes significantes. Por un lado, la operación económica de Friedman y, por otra, la consecuencia de esa acción con el golpe de estado.

Cuadro II. Reunión en Montreal en la primavera del año 1957. En las pantallas, un bombardero B52 vuela con un cielo azul de fondo, bajo el título “la nada es bella”. Se habla sobre Howard Hughes, director de cine, y de cómo amasó una fortuna haciendo negocios con los militares y fabricando armas. Ewen Cameron y miembros de la CIA llegan a un acuerdo, mediante el cual el psiquiatra obtendrá una suma importante de dinero y libertad para experimentar con personas: “¿Acaso no es una guerra lo que usted propone en el cerebro de sus pacientes?”⁵¹ Se repite el símil del comienzo, la tortura del individuo trasciende al estado. Cameron propone borrar la memoria⁵² para la creación de un individuo nuevo. Matizan que en su propósito de expansión económica e imperialista son mejores que los nazis, porque estos mataban y ellos se limitan a resetear la mente. Finalmente, se le ofrece continuar con sus investigaciones sin ninguna restricción. Los

⁵¹ Texto de la obra.

⁵² Proyecto MK.

resultados de esos estudios formarán parte de la guía Kubark, que utiliza el ejército para torturar enemigos. Las pantallas están en negro y la atención del público está focalizada en la reunión. La luz es equilibrada y el escenario gira lentamente para ofrecer la perspectiva a todos los espectadores.



Figura 28: Reunión de Cameron y la CIA.

Foto de MarcosgPunto. Cortesía del Centro Dramático Nacional.

Cuadro III. Harberguer y Friedman. Con música clásica ceremonial, Harberguer, economista y fundador de lo que sería la escuela de Chicago, describe cómo le dieron el Nobel de economía a Friedman. Se habla de desregularización, privatización y recortes. Se observa a Friedman recibiendo el premio por las pantallas. Son enemigos de lo público y desean con todas sus fuerzas erradicar el futuro socialismo en el Cono Sur de manera urgente. A continuación, asistimos a la firma del convenio entre la Universidad de Economía de Chicago y la Pontificia Universidad Católica de Chile, pagado por la Fundación Ford y la Rockefeller, que beca a alumnos de Sudamérica para que estudien economía en Chicago. La iluminación sigue siendo la misma, uniforme en todo el espacio circular. Este cuadro se divide en dos: en la primera parte, se habla de Friedman y de cómo comenzaron los *Chicago boys* y, en la segunda, de cómo empiezan a fraguar el golpe de estado en Chile y del cambio que va a suponer en toda América Latina. En la transición entre ambas partes, se escenifica una fiesta en la que actor y actriz suben a la

plataforma central y mientras ella simula realizar una felación, él grita que van a cambiar la economía de Chile y de toda América Latina. La luz es roja en esos momentos y vuelve



Figura 29: El embajador Korry. Foto de MarcosgPunto. Cortesía del Centro Dramático Nacional.

gradualmente a su tono original, el blanco. El cambio de un cuadro a otro se realiza con la música de cabecera del tema *Freedom*, de George Michael. Luces rojas y ámbar bañan el escenario, y los actores organizan los objetos que van a componer la escena.

Cuadro IV. El embajador americano en Chile, Mr. Korry, observa una entrevista entre Kissinger y Nixon. La reunión de Nixon y Kissinger se reproduce en una pantalla mientras Korry la aclara y justifica, además de aportar información. Al parecer, apunta Korry, un conglomerado de empresas norteamericanas apoya el golpe, además del Vaticano. La compañía de teléfonos ITT realizó escuchas y operó al margen de la ley. En esta entrevista, la luz blanca concentrada en el escenario recuerda vagamente al cine negro norteamericano de los años cincuenta.

Cuadro V. Nixon y Elvis Presley. El mítico cantante Elvis Presley escribe a Nixon porque desea ayudarlo en su política. El músico interactúa con los espectadores dinamizando el momento. Tan solo un simple juego de preguntas sencillas y algún flirteo de Elvis Presley con alguna chica del público basta para romper lo establecido hasta ahora y hacer partícipe al espectador. Durante el cambio de escena, que incluye cambio de vestuario, se escucha en bucle a Elvis Presley. En las pantallas tenemos imágenes de

archivo, con Elvis Presley y Nixon. Poco a poco, se empieza a solapar el sonido de aviones volando y bombardeos.

Cuadro VI. Escenificación al comienzo, con una voz en *off* relatando los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973. Hay luz en el centro y el humo artificial asciende desde la salida de actores, creando un ambiente prebélico. Aparecen imágenes de archivo del golpe en las pantallas. En el escenario, un grupo de personas, incluido Allende, actúan conforme avanza la acción. Están muy nerviosas y portan armas. De repente se produce un *flashback* que visualiza la situación tres años antes, cuando el líder chileno accede al poder democráticamente. Se escucha un audio en el que se habla de la victoria de Allende, del número de votos obtenidos y del discurso del ganador de esas elecciones. A continuación, desde el patio de butacas e iluminada por un cenital, una ciudadana habla de la fraternidad que sentía el pueblo de Chile en esos momentos, que nunca antes había disfrutado de ese sentimiento de hermanamiento en el país. Desde otra parte del teatro una mujer vitupera a Allende llamándolo corrupto, degenerado y comunista asqueroso. Allende da su discurso de investidura y los militares entran en el Palacio de la Moneda. Los allegados del presidente se despiden de él, entre sollozos y consignas. La luz ahora es un recorte cenital con un *gobo* sobre el escenario, mientras otro proyector ilumina la salida. El humo, el ruido de bombas y aviones y algunas voces en *off* de los militares en combate completan la ambientación del trascendental momento. Allende sale con un arma bajo el brazo, mientras un militar ocupa su lugar en el centro, con un dedo en los labios haciendo el consabido gesto de mandar callar. En las pantallas aparece Pinochet, sonando de fondo un vals.



Figura 30: Militar chileno. Foto de MarcosgPunto. Cortesía del Centro Dramático Nacional.

Cuadro VII. Descripción de los primeros prisioneros seguidores de Allende, encarcelados en el estadio de fútbol de Santiago. Aparece Víctor Jara, el cual fue torturado e incapacitado para tocar la guitarra, rompiéndole los dedos de las manos para después asesinarlo. Un cañón de luz lo ilumina, y lo escuchamos cantar mientras los disparos lo abaten.

Cuadro VIII. Dieciséis de septiembre, 1973. Se muestra la conversación entre Nixon y Kissinger por teléfono. Los dos se encuentran en el escenario, cada uno en un extremo. La luz es suave y solo ilumina a los dos actores. El soldado chileno del principio está en el centro del escenario, bañado por la iluminación de Nixon. Esta escena se cierra con *Paint in black*, de los Rolling Stones.

Cuadro IX. Golpe de estado en Argentina, veinticuatro de marzo de 1976. Videla aparece en el centro. Tiene una luz de contra, que no es dura y mancha alrededor del militar. Su voz es rotunda y viste uniforme. Acaba de dar un golpe de estado en Argentina y es el veinticuatro de marzo de 1976. Esto último se puede leer en las pantallas. El discurso es real y sus palabras fueron pronunciadas en su momento por los protagonistas. A continuación, una madre explica cómo entraron en su casa y se la llevaron, arrebatándole a su hijo de los brazos. Todos los monólogos son dirigidos al público, pero la intervención de la madre no es un discurso político elaborado, como fue el de Videla.

Es el testimonio de una víctima, el testimonio de lo ocurrido en la ciudad de Buenos Aires el 13 de julio de 1976.

Como en ocasiones anteriores, los signos de los personajes se alteran y modifican su significado con la descodificación que hace el espectador, dependiendo del momento y del personaje con el que comparten escena. En este caso, se contempla a un dictador hablando de justicia y de humildad y, a continuación, se escucha el relato de una madre a la que le arrebatan a su hijo de sus brazos mientras le daba el pecho. El militar aparece solemne sobre una tarima situada en el centro, con una luz directa que le otorga presencia. Lleva casaca militar y su tono es decidido y solemne. Ella aparece andando por el escenario, no habla desde un púlpito, y su tono transmite denuncia y terror, una descripción de lo sucedido. Hay una enorme diferencia entre ambos y el receptor decodificará dos realidades muy distintas, que además se muestran en clave brechtiana, para una mayor asimilación y posicionamiento del espectador a nivel ético y moral. Esta operación de contraste se realiza una y otra vez a lo largo de la pieza.

Cuadro X, Operación Cóndor. Después del testimonio de la madre argentina comienza a sonar la canción troncal de la obra, *Freedom*, y los actores se colocan en el centro del escenario, para narrar una serie de acontecimientos:

-La operación Cóndor fue dirigida por los Estados Unidos y por Henry Kissinger para desestabilizar las democracias progresistas en Sudamérica.

-Se hallan los archivos del terror en Paraguay en 1992.

-Estados Unidos no solo se encarga de organizar reuniones entre diferentes países para la organización de la represión, sino también de aportar información sobre la cantidad de *shocks* eléctricos que soporta el ser humano. Además, se encarga de proveer a Brasil y Argentina de la máquina Page Russel.

La Escuela de las Américas entrenó a más de cincuenta mil militares de países de América Latina. En ella se aprendían métodos de tortura y demás crímenes de lesa humanidad.

Cuadro XI. Entrevista de Manuel Contreras, jefe de la policía secreta chilena. Fuera de la escena, habla Jorgelino Vergara, alias “el mocito”. La escena está dispuesta de tal manera que Contreras solo habla con su entrevistadora y se ignora a Jorgelino.

Cuando el militar dice que no hubo tortura o asesinatos, el Mocito habla y cuenta su testimonio y su experiencia. De nuevo, asistimos al contraste entre personajes y de cómo



Figura 31: Manuel Contreras, jefe de la DINA y Jorgelino Vergara. Foto Marcos Gpunto. Cortesía del Centro Dramático Nacional.

los signos de uno enriquecen al otro, transformándolo, y en este caso, desenmascarándolo. La luz es determinante y aporta una atmósfera que nos remite de nuevo al cine negro y a los interrogatorios en siniestros calabozos.

Cuadro XII. Discurso de Videla en la inauguración de los mundiales del 78, celebrados en Argentina. Este discurso se alterna con un *sketch* en el que el propio Videla se viste con la camiseta de la selección argentina y juega con una pelota, mientras escuchamos de fondo al narrador del partido Argentina-Holanda del mundial de 1978, celebrado en ese país con el fin de blanquear la dictadura.

Cuadro XIII. Hebe Bonafini, activista argentina y cofundadora de Madres de la Plaza de Mayo, habla desde el centro del escenario. Aparece Videla y confronta con evasivas el discurso de Hebe. La escena acaba de nuevo en el *sketch* de la selección argentina de fútbol. De nuevo, contraste ante la gravedad y el peso del discurso de las Madres de la Plaza de mayo y el cinismo de Videla.

Cuadro XIII. Capitán de Corbeta de la armada argentina, Francisco Scilingo confiesa cómo mataron a los españoles que había en Argentina. Scilingo está en el centro

del escenario y un cenital lo ilumina, lleva una chaqueta sport color marrón claro. Su discurso sincero, y a la vez terrorífico, habla de los métodos del ejército para hacer desaparecer a los torturados. A través de la cadencia y el tono de sus palabras se entiende la fragilidad del ser humano y cómo su propia conciencia le juzga por los crímenes cometidos, convirtiendo su vida en un infierno. De nuevo acabamos con el fútbol y la parodia. El contraste después de oír el testimonio de Scilingo es brutal y de nuevo aparece la fórmula que se ha utilizado desde el principio, contrastar personajes y confrontar testimonios, con el fin de que el espectador extraiga conclusiones.

Cuadro XIV. Mientras juegan al fútbol, se enumeran los centros de detención y tortura; de repente, aparece Videla negando que eso exista. Por un momento, la escena se transforma en una especie de circo donde corren vestidos con la camiseta de la selección argentina, se leen los lugares de detención y el dictador lo niega en una especie de grito desesperado frente a lo evidente, como un niño caprichoso. Comienzan a describir lo que siente el torturado, su estado físico y anímico, su desesperación, la incertidumbre y el caos mental.

Cuadro XV. Lectura de la Comisión Nacional sobre personas desaparecidas Nunca Más de Argentina y testimonio del Dr. Walter Fernández. Iluminada por un cañón y con el manuscrito en sus manos, la actriz lo lee. El estremecedor testimonio del Dr. Fernández está interpretado desde el centro. Hay un puntual cenital y la luz va perdiendo intensidad a medida que avanza el monólogo, hasta quedarse a oscuras.

Cuadro XVI. Música de piano, *Volver a los 17*, de Violeta Parra.

Cuadro XVII. Entrevista de Thatcher y Pinochet. Esta entrevista, en un tono de parodia, identifica las relaciones entre la ex primera ministra del Reino Unido y el dictador chileno. Thatcher utiliza peluca, la mujer de Pinochet aparece como una persona despótica que abronca a su marido. Acuerdan sus declaraciones de cara a la prensa sobre por qué Inglaterra ayudará a Pinochet.



Figura 32: Margaret Thatcher en un momento de su entrevista con Pinochet. Foto de Marcos g Punto. Cortesía del Centro Dramático Nacional.

Cuadro XVIII. Muerte del dictador y parodia. Pinochet muere entre gritos llamando a su esposa. Sus últimas palabras fueron “la nada es bella”, haciendo referencia al trabajo de Cameron, su intención de borrar la mente del individuo. Su mujer lee su carta póstuma, mientras suena *Freedom*. De repente, Pinochet se levanta con un bebé en los brazos y todos bailan y ríen. En las pantallas se observa el Palacio de la Moneda atacado y en llamas. Terribles imágenes de bombardeos. Se da a entender que el bebé es el *shock* que está por llegar, el legado de la Operación Cóndor y que perdura hasta nuestros días representado en *Shock 2, la tormenta y la guerra* (2020).

Epílogo. Una actriz interpreta a muchos desaparecidos a lo largo del planeta: Siria, Argentina y España. Finaliza la obra con el audio de Salvador Allende, antes de morir en el golpe de estado. Primero comienza a interpretarlo en *off* un actor, pero más adelante el audio se mezcla y es el propio Allende el que finaliza la pieza.



*Ilustración 33: Natalia Hernández en el epílogo de la obra. Foto de MarcosgPunto.
Cortesía del Centro Dramático Nacional.*

5.5.9. Recepción crítica

Todas las críticas destacan la increíble labor de documentación y la necesidad de crear un teatro documento que ayude a repasar la historia de estos últimos setenta años, donde se han quebrado democracias y asesinado personas en nombre de la economía y de los intereses partidarios de una élite. Una muestra de ello lo constituye la siguiente cita extraída de la web Vista Teatral: “El teatro documental nos hace recuperar episodios de la Historia que no conocíamos (...) para que conozcamos en profundidad determinados hechos históricos que nos han llevado a la situación que vivimos en la actualidad” (Muñoz s.f. párr. 2). Sin duda, Muñoz se refiere al auge de los populismos de extrema derecha que están resurgiendo en España y parte de Europa. A este mismo contexto se refiere el director de la pieza, Andrés Lima cuando afirma lo siguiente en una entrevista a José Luis Romo, periodista de *El Mundo*:

Vivimos en un mundo en el que el liberalismo y el capitalismo de desastre se han impuesto en la mayoría de occidente. Ahora que vivimos el auge de partidos reaccionarios en toda Europa y en España, con VOX, queremos reflexionar sobre qué causas nos han traído hasta aquí y qué podemos hacer. En la obra nos hemos centrado en el cono Sur porque es lo que más resuena para nosotros. Fue el campo de pruebas para

lo que vendría después, para el gran shock que fue la Guerra de Irak (Romo, 2019, párr. 2).

Son destacables los trabajos de búsqueda, adaptación y creación de textos de Albert Boronat, Juan Mayorga y Juan Cavestany, así como la dramaturgia de Lima y Boronat. Miguel Ayanz en la web *Volodia* comenta lo siguiente: “Boronat y Andrés Lima fabrican una dramaturgia cargada de intención, rápida y precisa. Y Lima lo lleva a escena con un montaje que es impacto, sacudida, torbellino y grito reprimido.” (Ayanz, 2019, párr. 2). También aparecen referencias en el blog de crítica teatral *Butaca en el Anfiteatro* en relación a la interpretación y al trabajo realizado por el elenco:

El trabajo del sexteto actoral me parece de una extrema exigencia, sencillamente agotador. Han de repartirse casi 50 personajes a lo largo de casi tres horas de función, con cambios a velocidad de crucero, tanto de vestimenta como de tono, carácter e incluso acento (Álvarez Domínguez, 2019, párr. 7).

Por último, se añade una cita de la crítica de *El País*:

Es muy difícil hilar todo esto y a veces pierde el tono. Sobre todo, durante la primera mitad, que es la más discursiva, hay escenas que pierden peso porque mueven a la risa. Por ejemplo, desconcierta el acento cheli de la reunión en la que Nixon maquina la destrucción de Allende. La escena del asedio al palacio de la Moneda, que debería estremecer, emociona poco porque es pura simulación (Vidales, 2019).

5.6. *El Rey de Teatro del Barrio (España, 2015)*

5.6.1. *Ficha técnica y artística*

Texto y dirección: Alberto San Juan.⁵³

Elenco: Luis Bermejo, Guillermo Toledo, Manolo Solo, Alberto San Juan, Javier Gutiérrez y Alberto Jiménez. Las funciones se desarrollaron con un elenco variable de tres actores, según disponibilidad.

Iluminación: Andrés Lima y Raúl Baena.

Escenografía: Teatro del Barrio, con la colaboración de Beatriz San Juan.

Asesoramiento histórico: Noelia Adánez

Producción del Teatro del Barrio

Estreno: 2015. Teatro del Barrio.

5.6.2. *Génesis*

Teatro del Barrio es una cooperativa que nace en el barrio de Lavapiés en diciembre de 2013 con una voluntad profundamente política que trata de transformar la realidad desde la cultura, en concreto desde las artes escénicas. Teatro del Barrio funciona como elemento dinamizador del lugar donde se ubica y mediante el teatro, la música, la poesía, etc., articula un proyecto transversal, cuyo fin es tratar de transformar la realidad en favor de la igualdad, la pluralidad de ideas y la búsqueda del bien común.

Además de la producción escénica, este proyecto ha creado la Universidad del barrio, donde diferentes profesores, investigadores y economistas, hablan sobre la transformación política y la economía sostenible. Toda la cooperativa está enfocada a garantizar que su existencia sea la búsqueda de un espacio en el que se salvede la política como un arma cultural para el cambio. También existe un espacio donde se les da protagonismo a los movimientos sociales que tengan la necesidad de comunicar, visibilizar o tratar temas de actualidad. Por otro lado, no aceptan la entrada a ningún partido político o institución oficial.

⁵³ El texto ha sido transcrito del visionado que se ha realizado a través del vídeo de la representación.

A través de todas estas actividades, el Teatro del Barrio abanderará un proyecto social que utiliza el teatro como arma para la pedagogía, visibilización de problemas sociales y denuncia de sucesos históricos, así como también es centro de encuentro de creadores y movimientos sociales. El Proyecto Barrio plantea lo siguiente: “Nacimos del hambre de realidad. La realidad tiene siempre algo maravilloso: por terrible que sea, puede ser transformada. Si se conoce” (Proyecto Barrio, 2019). Desde esta premisa, donde se promueve el conocimiento de la historia y el empoderamiento del ciudadano para poder articular sobre ella un cambio efectivo y con garantías, nacen obras como *El Rey*. Con texto y dirección de Alberto San Juan y con la participación de los actores Luis Bermejo y Manolo Solo⁵⁴, que pone sobre las tablas una ficción donde se trata la vida de Juan Carlos I. La necesidad de este acercamiento a la vida del monarca proviene de la legitimidad de cuestionar no solo la institución monárquica, sino también de la denuncia de un estado corrupto que ha crecido a la sombra de Franco, continuado a través del reinado de Juan Carlos I.

Para hablar de *El Rey*, debemos recordar a la compañía Animalario y su legendaria propuesta *Alejandro y Ana, lo que España no pudo ver del banquete de la hija del presidente*.⁵⁵ En esta pieza se pueden ver los recursos que se han utilizado en *El Rey*, y que de alguna manera se han convertido en un sello inconfundible de Teatro del Barrio. Es un teatro mordaz y provocativo en su contenido, parco en escenografía y efectos escénicos, con una estética mínima, pero con un fuerte mensaje y un profundo compromiso. El humor, no obstante, aparece siempre inevitablemente, teniendo en cuenta el contraste con la tragedia que lleva implícita la historia de España. Sí encontramos una dramaturgia cargada de artefactos explosivos, con la intención de ahondar en lo ocurrido durante la transición y el reinado de Juan Carlos I, tratando de arrojar un poco de luz a la multitud de dudas sobre esta figura y su historia.

5.6.3. Estructura

El Rey es un espectáculo que cuenta la vida del monarca Juan Carlos I desde el año 1945 hasta la democracia de Felipe González. La pieza está compuesta por una correlación de acontecimientos relevantes en la vida del soberano. El planteamiento

⁵⁴ Manolo solo sustituye al actor original que es Willy Toledo.

⁵⁵ Obra dirigida por Andrés Lima y protagonizada por Alberto San Juan, Javier Gutiérrez, Roberto Álamo, Guillermo Toledo. Estrenada el 29 de octubre del 2003.

inicial de la obra podría ser el de un monarca que asiste con resignación a la toma de la corona de su hijo. Ese rechazo marca el conflicto de relación paternofilial que se da durante toda la obra a través de diferentes situaciones que Juan Carlos I confronta a lo largo de su vida. La acción siempre presenta una dinámica ascendente hasta el fallecimiento del protagonista. Dicha acción dramática es narrada y representada, facilitando la alternancia de personajes y situaciones de una forma rápida y efectiva con relación al objetivo de la pieza. Es importante destacar su estructura circular, con la muerte de Juan Carlos I al final. Se cierra un ciclo, pero queda claro que su hijo Felipe VI seguirá los pasos de su progenitor, ocupándose de salvaguardar los intereses de quienes ayudaron a su padre en la llegada al trono. Además, aparece un texto que advierte al espectador de que el pueblo español estaría de acuerdo en que el rey reuniera a todos los partidos, en caso de desacuerdo, para convocar un pacto de estado, al igual que en la transición. Esto sitúa al espectador de nuevo en la casilla de salida como en el año 1978, cuando Juan Carlos I es coronado Rey de España. Se cumple de esta manera el deseo de Franco de perpetuar un régimen que conserve, en esencia, los valores de la dictadura.

Tema central. El poder, como forma de gobierno heredada, y la ambición por detentar ese poder.

Subtemas. La ética y los derechos humanos. La mentira y la hipocresía que forman parte de un discurso, que apela a la reflexión.

Motivos. El incidente desencadenante es el deseo de Franco de hacer rey a Juan Carlos I. A partir de ahí se van precipitando los acontecimientos. Cada apartado de la obra es un motivo dinámico que hace avanzar la acción. Como fichas de dominó, se precipitan todos los sucesos de forma pausada hasta el clímax y la situación final. Esta se da cuando el narrador le cuenta a Juan Carlos I cómo será su entierro. *El Rey* es un espectáculo de una hora y media de duración, que se desarrolla en un acto. Para su análisis, se ha separado la acción en unidades temáticas, que se agrupan en veintidós cuadros y un epílogo. Desde estos cuadros se articulará el análisis de la puesta en escena.

Cuadro I. Introducción. Presentación de Juan Carlos I en la jura de posesión de la corona de su hijo Felipe. *Flashback*.

Cuadro II: La proclamación. Durante la pieza, los actores encarnarán diferentes personajes públicos de la política española; uno de los primeros en aparecer es el antiguo

director del periódico El País y consejero delegado del grupo Prisa, Juan Luis Cebrián, para contextualizar la acción y situar al Rey en el veintidós de noviembre de 1975.

Cuadro III. El rey y su corona. Franco invita a “Juanito”, a través de su padre, a presentarse ante él.

Cuadro IV. Franco justifica el derramamiento de sangre, alegando que fue para salvar a España. *Erziehen nach auswitch*⁵⁶

Cuadro V. El cantautor José Antonio Sánchez Ferlosio habla con el cineasta Fernando Trueba.

Cuadro VI. Los amigos de Juan Carlos I en la escuela serán parte de la futura élite del país.

Cuadro VII. Escuela militar. Juan Carlos I asesina a su hermano.

Cuadro VIII. Boda con Sofía de Grecia el 14 de mayo de 1962.

Cuadro X. El padre del Rey le llama a Estoril, pues se siente molesto al ver que su hijo va a ocupar su lugar en la corona.

Cuadro XI. Juan Carlos I va a una cena, en la primavera del año 1967, a la casa del futuro ministro de Unión Centro Democrático, Joaquín Rodríguez Walker, en la que se comienzan a diseñar los límites de la democracia en España.

Cuadro XII. El 30 de enero de 1968 nace Felipe VI. En el verano de 1969 Franco lo señala frente a los procuradores como su sucesor.

Cuadro XIII. Kissinger advierte a España de la necesidad de dar un giro y comenzar con la democracia.

Cuadro XIV. Adolfo Suárez: “Sin monarquía no habrá democracia y sin democracia no habrá monarquía”⁵⁷. Partiendo de esta idea, el Rey y Suárez subrayan la importancia de olvidar la idea de vencedores y vencidos, con el propósito de que los vencedores de la Guerra Civil no sean los derrotados de la democracia. Desde otra perspectiva, que apunta a los deseos del dictador, la única manera de que haya una democracia en España es con Juan Carlos I como rey, para culminar su dictadura más allá de la muerte.

⁵⁶ Texto extraído de la obra.

⁵⁷ Texto extraído de la obra.

Cuadro XV. Inicio de la transición. Los miedos de la izquierda.

Cuadro XVI. Salvador Puig Antic. El dictador le pide a Juan Carlos I que le acompañe y le dice: “solo tienes que mirar”. A continuación, Franco ejecuta a Puig Antic ante un Juan Carlos I inmutable. Acto seguido, Franco muere abrazado a Juan Carlos I, no sin antes mencionar que todavía ha de asesinar a cinco personas más antes de morir. “No se trata de una restauración sino de la instauración de la monarquía como coronación del proceso político del régimen.”⁵⁸

Cuadro XVII. Jesús Hermida entrevista a Juan Carlos I, acusándole de comisionista a lo largo de su historia como Rey.

Cuadro XVIII. Tejero pide explicaciones al Rey sobre lo ocurrido el 23 de febrero de 1981. Aparece Rodolfo Martín Villa, que comienza hablando sobre su trayectoria política para terminar mencionando lo ocurrido en octubre de 2014 con la jueza argentina María Salvini. La magistrada argentina pidió la detención preventiva de Martín Villa como imputado en el caso de los crímenes del franquismo. Concretamente, en el asesinato de 5 trabajadores en huelga, en Vitoria, el 3 de marzo del año 1976.

Cuadro XIV. Preparando el golpe de estado. Se recrea una reunión, un mes antes del intento de golpe de estado, en el Palacio de la Zarzuela.

Cuadro XX. Creación de los GAL.

Cuadro XXI. Felipe reflexiona sobre el centro político.

Cuadro XXII. Todo se acaba. El Rey intenta soportar el dolor entre gritos.

Epílogo. El padre del Rey le anuncia como será su funeral.

5.6.4. *Espacio escénico*

El espacio está diseñado con la convicción dramática de generar una atmósfera que apoye la idea central de la obra. Aparte de un elemento claramente autorreferencial y simbólico, como es el sillón del rey, el espacio escénico invita al espectador a recrear, de forma personal, los diferentes lugares que aparecen en el desarrollo de la obra. Por lo tanto, existe una clara complicidad con el público a la hora de ubicar las diferentes situaciones de la obra. Los espacios son narrados desde el primer instante por los actores

⁵⁸ Texto extraído de la pieza: https://www.youtube.com/watch?v=hnL1f_TBmgA

en escena, siendo más importante lo que se dice y no tanto dónde se está diciendo. Lo mismo ocurre con el momento histórico o el *gestus* de los personajes, no hay un signo escénico que hable de estos rasgos, ya que es el actor mediante el texto y su interpretación el que transfiere este contenido al receptor. Es decir, el espacio escénico no es unívoco y está sujeto a las percepciones culturales e imaginativas de cada espectador. Para encontrar una correspondencia con el resto de elementos plásticos del espacio escénico, resulta patente que los únicos elementos escenográficos son mínimos, mientras que la luz y el sonido terminan de aportar al conjunto escénico su significado en el marco de la obra y sus características propias. José Luís Raymond (2019, p. 26.) argumenta:

En el teatro cualquier elemento que se encuentre en la escena puede adquirir el valor de objeto como acto creativo y de transformación. Se puede afirmar que este espacio de acción transforma todo su contenido y a su vez coloniza el resto de lenguajes escénicos que conviven en el mismo instante de la actuación, creando nuevas dramaturgias de reflexión y práctica artística.

Espacios: Congreso de los diputados, Mar Cantábrico, Palacio del Pardo, habitación en la que se realiza la entrevista de Trueba y Ferlosio, Academia militar de Zaragoza, Residencia de Estoril, Casa de Rodríguez Walker, Palacio de la Zarzuela y lugar de la ejecución de Puig Antic.

Espacio autónomo. Finca las Jarillas, Colmenar Viejo, colegio de Juan Carlos I y Estados Unidos de América.



Figura 34: Juan Carlos sentado en su trono. Imagen cedida por Teatro del Barrio.

Espacio visible. El espacio escénico es muy discreto, la escenografía brilla por su ausencia. Un sillón, una mesa pequeña y redonda con un par de sillas, un colchón con una mesita de noche y un flexo es todo el mobiliario visible en la obra. Dentro del apartado de utilería aparecen una botella, varios vasos y una escopeta. El sillón tiene una doble lectura, siendo la primera identificación que lógicamente se propone la de un trono. Es un elemento muy importante, ya que dota al personaje principal de la pieza de reino, destacando su condición de Rey. El espacio donde aparece Sánchez Ferlosio está iluminado solo cuando el personaje interviene, mientras permanece oscuro. Este espacio se puede entender como un lugar desde donde opera la conciencia, donde dialoga con el rey a veces en forma de pesadilla.

5.6.5. *Espacio sonoro*

Al igual que el resto de signos que integran el espacio escénico, el espacio sonoro está vinculado a través de una correspondencia que emite la información justa para permitir al espectador situarse en el marco de la acción. En este caso, son especialmente relevantes las voces en *off* y la música. La voz en *off* de Felipe VI, hijo de Juan Carlos I, es fundamental porque provoca en el protagonista una serie de reacciones que se circunscriben dentro de sus características como personaje, sus motivaciones y objetivos. Es decir, sirven para que el espectador comience a intelectualizar la idea de un Juan Carlos I concreto, lejos de la imagen estereotipada del monarca emérito.

Efectos de sonido. Se utiliza una explosión en el momento del simulacro del atentado a Carrero Blanco.

Música:

-*El Rey*, de Vicente Fernández: Es de obligado cumplimiento que apareciera este tema en el apartado de música de la obra.

-*Gallo rojo, gallo negro* de Sánchez Ferlosio: Mítica canción revolucionaria, publicada en Estocolmo en 1964. El disco de donde se extrae el tema musical se llamaba *Canciones de la Resistencia española de 1963*.

-*Lose yourself to dance* de Daft Punk: Tema muy animado para describir el viaje de novios de Juan Carlos I y Sofía de Grecia.

Voces en off: Rey Felipe VI, Alfonso Armada y Jesús Hermida.

En general el espacio sonoro está centrado en la convicción dramática y la tesis de la obra como fin de todos sus elementos.

5.6.6. Iluminación

Una obra como *El Rey* deposita todo su peso en el mensaje, pudiéndose deducir la relación que tienen los diferentes signos con la tesis de la obra. En la iluminación ocurre lo mismo. Hay una correspondencia entre la convicción dramática y la iluminación, al igual que ocurre en otros apartados de la pieza. El esquema de luz del montaje trabaja desde una estética cercana al expresionismo, con la utilización de puntos de luz en el espacio, dejando oscuras zonas intermedias en gran parte de la pieza.

Por otro lado, hay una iluminación equilibrada en blanco y siempre con el apoyo de luz de calle⁵⁹. Esta luz acentúa los rostros y nos acerca en determinados momentos al esperpento. Este efecto obtenido, próximo en ocasiones al cine negro, es una constante durante todo el espectáculo. Es importante destacar el uso de la luz blanca, sin ningún tipo de gelatina, salvo el cenital del centro del escenario que es de un tímido ámbar. La

⁵⁹ Fuente de luz proveniente de los laterales del escenario para crear volumen y contraste.

luz blanca se ha dispuesto con algún filtro corrector para evitar su dureza, aunque sigue teniendo ese influjo expresionista que señalamos anteriormente.



Figura 35: Abdicación de Juan Carlos. Imagen cedida por Teatro del Barrio

El ritmo de la iluminación está sometido al desarrollo de la obra y se limita a aportar información cuando es necesaria. No hay cambios bruscos o efectos que puedan distraer al espectador, sino que, por el contrario, se intenta focalizar en los personajes de una manera concreta y directa. Su intención no es descubrir el escenario en su totalidad, la creación de espacios que apoyen la narrativa.

5.6.7. Actuación

Asistimos a un formidable trabajo interpretativo por parte de Alberto San Juan, Luis Bermejo y Manolo Solo. Para este análisis se ha podido ver la versión⁶⁰ con Manolo Solo, pero otros actores que también intervinieron fueron Guillermo Toledo, Javier Gutiérrez y Alberto Jiménez. La interpretación de *El Rey* muestra un importante componente irónico y los dos actores mencionados, Manolo Solo y Alberto San Juan, representan a multitud de personajes importantes que forman parte de cincuenta años de historia en España. El tercer intérprete, Luis Bermejo, solo interpreta el personaje de Juan

⁶⁰ https://www.youtube.com/watch?v=hnL1f_TBmgA&t=3890s

Carlos I. Existe una decidida apuesta por la narración y por la ejecución de los personajes desde una perspectiva no realista, apoyada en la ironía y el sarcasmo.



Figura 36: Personaje de la pieza El Rey. Imagen cedida por Teatro del Barrio

Puesto que la pieza no transita por el realismo y se muestra más como un juego de convención entre el público y los actores, lo más importante en esta obra no es la capacidad que tenga un actor de representar a un personaje, sino que ese personaje llegue al público en su expresión más sencilla y escueta, siendo el mensaje lo que constituye el núcleo del trabajo interpretativo. El espectador es plenamente consciente de que hay una convención teatral y el actor también sabe que el espectador espera ese juego, un juego en el que se pactan desde un principio las dinámicas, los roles o el espacio y donde lo relevante es el contenido. Cada información de lugar, de tiempo o el personaje de turno será narrado de la siguiente forma: “En 1966 recibiste clases de Karate de un señor llamado Ben, que soy yo”⁶¹. En otras ocasiones es el propio Juan Carlos el que le pregunta al personaje “¿quién eres?”; Esta manera de situar al espectador en el hilo argumental aportando al mismo tiempo otro personaje, una fecha, una acción y un contexto, desarrolla en la recepción un distanciamiento procurado desde la dramaturgia que caracteriza la pieza.

⁶¹ Texto extraído de la pieza.

Personajes

Luis Bermejo: *El Rey*.

Alberto San Juan: Franco, Ujier de las Cortes, Fernando Trueba, Alfonso de Borbón, camarero, Kissinger, Adolfo Suarez, Rodolfo Martín Villa.

Manolo Solo: Juan Luis Cebrián, Juan de Borbón (padre del rey) José Antonio Sánchez Ferlosio, Felipe González, Joaquín Garrigues *Walker* (futuro ministro de la UCD), Carrero Blanco, Salvador Puig Antic, Jesús Hermida, General español Tejero.

Voces en off: Rey Juan Carlos I, Rey Felipe VI, Alfonso Armada, voces indeterminadas.

Tratamiento de la ironía. Es interesante ver cómo los personajes crecen en sus reflexiones, aunque al mismo tiempo son interpretados desde la convención citada anteriormente y siempre con el objetivo de documentar al espectador. Esto, junto con el distanciamiento, permite al espectador calibrar la verdadera impostura que esconde cada personaje y reconstruir la historia a medida que avanzamos en el tiempo. No obstante, es preciso tener nociones básicas de política y conocer las ambiciones de cada personaje para extraer toda la carga de ironía del texto dramático.

Es importante hablar sobre el tiempo verbal en el que se expresan los personajes: “En 1966 recibiste clases de karate”. Hay una referencia al personaje que se muestra en el contexto citado y al mismo tiempo el espectador forma parte de la fábula. También existe una simplificación de la escenificación donde prevalece la palabra y la imaginación del público para evocar la situación y el lugar a representar.

5.6.8. Objetos

Las propiedades de algunos objetos y sus características forman parte del significado de cada personaje y se convierten en un grupo de signos identificativos. En *El Rey* no existe una extensa variedad de objetos, y se opera con un mínimo de utensilios. Por un lado, tenemos un juego de vasos de whisky. Estos objetos se utilizan en diferentes reuniones a lo largo de la pieza, su cometido y simbolismo no van más allá de eso. En cambio, tenemos una escopeta que utiliza el dictador con frecuencia. La escopeta tiene un valor simbólico como encarnación del poder y como cetro, pero también se utiliza como la palanca del garrote que ejecutó a Salvador Puig Antic. Además, le confiere al

dictador los atributos propios del asesino, un arma y el deseo de matar ante cualquier problema que pueda alterar su objetivo final.

5.6.9. *Análisis de la puesta en escena*

El Rey transita por lo onírico y lo real tratando de buscar respuestas en su pasado dentro de un laberinto de personajes y fechas.

Cuadro I. Los primeros instantes de la pieza se desarrollan en penumbra, en la que se escuchan gritos de dolor y terror, además de profundas arcadas. Poco a poco vemos aparecer al Rey en el centro de la escena sentado en su sillón. Un puntual cenital con un recorte frontal en forma de rectángulo lo ilumina. La luz es blanca con corrector. El resto del espacio está en oscuro. Es importante destacar la forma de ataúd desde donde emerge en la oscuridad sentado en su trono. Esta idea de la utilización de un tenebrismo teatralizado o expresionismo ponderado, ayuda a la percepción de la decadencia y de unos personajes siniestros e igualmente decadentes. Suena la voz en *off* de Felipe VI. Mientras habla su hijo, el padre da muestras de incredulidad sobre lo que oye. Juan Carlos I se retuerce de dolor en el sillón. Parece muy indispuerto. Tose y hace ademán de estar soportando un terrible dolor de estómago que se traduce en tremendas flatulencias. De fondo suena *El rey*, la ranchera de Vicente Fernández. A continuación, hay una escena retrospectiva que se remonta a 1975.

Cuadro II. Al fondo de la escena aparece el actor Alberto San Juan. Está iluminado por un contra a modo de candileja desde un lateral, blanco también. En el diálogo que comienza entre los dos parece que este personaje tutea a Juan Carlos I y se presenta como alguien indeterminado, que está, pero no está. Podría entenderse como el espíritu de los tiempos o su propio padre. A la izquierda de Juan Carlos I aparece otro personaje, interpretado por Manolo Solo, que le informa a cerca de los datos en España, de la monarquía y de las principales preocupaciones de los ciudadanos. Cuando Juan Carlos I le pregunta quién es, éste contesta: “Soy yo, Juan Luis Cebrián”⁶². Cebrián introduce la siguiente parte del espectáculo diciéndole a Juan Carlos I: “Es 22 de noviembre de 1975, Franco ha muerto hace dos días y tú estás hablando ante las Cortes Generales”.⁶³

⁶² Texto extraído de la pieza.

⁶³ Texto extraído de la pieza.

A continuación, Juan Carlos I proclama el discurso original que tuvo lugar ese día.

Cuadro III. El Rey y su corona. Texto introductorio en el que Juan Carlos I jura lealtad a España. Después del juramento se le entrega una pequeña y ridícula corona. Esta imagen de la corona diminuta y la actitud de Juan Carlos I, en la que por momentos adopta gestos de Gollum, el personaje de *El Señor de los Anillos*, materializa un contraste que nos recuerda a la sátira grotesca de Alfred Jarry con su *Ubú Rey*. Sánchez (2002, p. 62) dice lo siguiente en torno a la creación de *Ubú Rey*:

El origen fue una broma. Se trataba de parodiar a un profesor de física, transfigurado en el monstruoso *Ubú*, un ser que solo es barriga entregado a la comodidad, a la avaricia y al placer fisiológico, un antihéroe repugnante y malvado, en torno al cual se construye un drama atípico(...) el mérito de Alfred Jarry consistió, principalmente, en haber sabido mantener toda esa carga de ingenuidad, de anarquía, de primitivismo cuando recompuso esa primera obra para la redacción definitiva de *Ubú Rey* diez años después.

Cuadro IV. Franco y Don Juan. Veintidós de noviembre de 1975. *Flashback* al veinticinco de agosto de 1948. El padre del Rey, Don Juan de Borbón, habla con Franco. Éste le comenta que su padre Alfonso XIII participó y financió el levantamiento contra la República. En esta charla Don Juan de Borbón le acusa de estar terminando con la monarquía y de no ser él quien herede la corona. Hasta ahora no ha habido una iluminación general. El espacio está iluminado por calles y algún puntual.

Cuadro V. El veinticuatro de noviembre de 1948 Juan Carlos I conoce a Franco en el Pardo. Hablan sobre caza y distintos temas de los que Juan Carlos I aún no está instruido. En un momento dado, aparece una figura al fondo de la escena, una especie de conciencia colectiva. Este personaje apareció anteriormente interpretado por San Juan, pero se van turnando, ahora es Manolo Solo quién lo interpreta y aparece en el fondo sentado en un catre desde donde habla. Tiene una iluminación puntual al igual que el sillón del Rey con el apoyo de una calle. “Erziehen nach Auswitch”⁶⁴ (‘Enseñar después de Auswitch’) es lo que dice este personaje aludiendo a los campos de concentración y a

⁶⁴ Título de la conferencia realizada por Theodor Adorno el 18 de abril de 1966.

la necesidad, según Franco, de hacer lo que fuese necesario para salvar a España del comunismo. “La barbarie pertenece al camino mismo de la civilización”⁶⁵

Cuadro VI. Suena *Gallo negro-gallo rojo*, la canción de José Antonio Sánchez Ferlosio. El personaje narrador se presenta como el autor. San Juan interpreta ahora al director de cine Fernando Trueba, mientras entrevista a “Chicho” Sánchez Ferlosio para su documental titulado *Mientras que el cuerpo aguante*; “Chicho” habla.

Cuadro VII. Juan Carlos I continúa hablando sobre su vida, sus estudios y de quienes estudiaban con él. Toda una élite, hijos de terratenientes y nobles, que acabará constituyendo gran parte del IBEX 35.

Cuadro VIII. Escuela militar. Suena la melodía *Soy el novio de la muerte*. Juan Carlos pasa cuatro años en la academia militar de Zaragoza. Franco se preocupa especialmente por su preparación y le advierte que debe gobernar guardando para siempre los valores fundamentales del movimiento: Patria, iglesia y familia. Jura bandera y es enviado a la edad de dieciocho años a Estoril, Portugal.

Suena la voz en *off* del general Armada. Aparece Franco de nuevo, con el himno de la legión de fondo. Juan Carlos I jura bandera de manos de su padre, que le alecciona continuamente sobre lo que va a hacer. El padre del rey está visiblemente molesto por no ser él el futuro rey. Este juego mordaz y cómico pone de manifiesto que lo más importante para estos personajes es llegar a ser rey, alcanzar el poder. Esta ambición permanece por encima de otros sentimientos, como el amor y el respeto entre un padre y un hijo. La escena continúa con luces de calle y una ambientación en penumbra que constituye un marco excepcional para el desarrollo de la historia.

Cuadro XIX. Juan Carlos I y su hermano Alfonso, de 15 años, están en Estoril. Juan Carlos I asesina a su hermano de un tiro en la cabeza mientras suena Daft Punk, *Lose yourself to dance*. Este uso de la música pretende imprimir ritmo a la pieza, con este amable y divertido tema. Juan Carlos I baila mientras relata que él y Sofía de Grecia tuvieron una increíble boda de miel. En su viaje por los Estados Unidos conocieron a muchas personas importantes, como al presidente Kennedy. En diferentes ocasiones el texto deja entrever que los bancos españoles financian, desde el primer momento, a Juan Carlos I.

⁶⁵ Texto extraído de la obra.

Cuadro X. El padre del rey, Don Juan de Borbón, llama a su hijo a Estoril, para demostrar su enfado por el hecho de que Juan Carlos I vaya a convertirse en rey, ocupando su lugar. Aparecen Ben y Liapsich, profesor de karate y tenis, ambos interpretados por Manolo Solo. Los dos son miembros de la inteligencia de los Estados Unidos.

Cuadro XI. Juan Carlos I asiste a una cena en la primavera del año 1967 a la casa del futuro ministro de la UCD, Joaquín Garrigues Walker. En ella se encuentra con gran parte de la élite empresarial de España, como Pedro Durán, del banco Urquijo y Catalana de Electricidad; Hermenegildo Altozano, del Banco Hipotecario; Antón Barrera, presidente de Telefónica o Alberto Algorra, de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas, entre otros. En la conversación, Juan Carlos I advierte de que un país con más de dos partidos políticos es una locura y una invitación al caos. Garrigues Walker y el rey hablan de que debe haber dos partidos, uno socialista demócrata y otro demócrata cristiano. La periferia debe estar cubierta con algún partido marginal, para poder equipararnos al resto de democracias europeas. Aparece un camarero con un comentario machista, que representa al ciudadano español más casposo y desprovisto de criterio, cuya función es réirle las gracias a Juan Carlos I, mientras este hace honor a su apodo de “rey campechano”. Es aquí cuando vemos perfectamente retratada la figura de Juan Carlos, mostrándose afable y bonachón.

Cuadro XII. El 30 de enero de 1968 nace Felipe VI. En el verano del 69, Franco lo nombra frente a los procuradores como su sucesor. En 1973, Franco nombra presidente del gobierno a Carrero Blanco: “Para que haya miedo al castigo, el castigo tiene que ser puro. La paz social exige fuerzas del orden público bien adiestradas, códigos penales duros, jueces enérgicos y regímenes penitenciarios también duros”⁶⁶.

Cuadro XIII. Kissinger dialoga sobre la fecha del 11 de septiembre de 1973, cuando tuvo lugar el golpe de estado en Chile, y de cómo se produjo el comienzo del declive del estado del bienestar en Europa gracias al impulso del neoliberalismo. Aboga por contar con el pueblo, pero solo a través de ciertos canales, e invita a Carrero a traer la democracia a España para poder instalar sus bases militares. Primero Franco, y luego Kissinger, advierten a Carrero de que lo van a matar; este con una voz aflautada semejante a la de Franco pregunta: “¿por fascista?”.

⁶⁶ Texto de la obra que pronuncia Carrero Blanco.

La escena acaba con una servilleta en forma de cono que San Juan deposita encima de la mesa, para acto seguido incendiarla con un mechero. Fundido en negro con la servilleta volatilizándose en el aire. Sonido de estruendo.

Cuadro XIV. Adolfo Suárez. La manipulación entre la ficción y el documento roza lo magistral cuando Juan Carlos I anuncia a Suárez que su máxima es que los vencedores de la contienda de 1936 no aparecieran como vencidos en la democracia. El propio Adolfo Suárez le contesta a Franco que a comienzos del siglo XXI España sabrá que hay más de cien mil desaparecidos en fosas comunes. Ante su respuesta, Franco le pregunta, sorprendido: “pero ¿tú no eras Suárez?”. Respondiendo Suárez: “sí, pero como tengo alzhéimer puedo decir cualquier cosa”. En esta parte se percibe una luz equilibrada con el puntual ámbar encima del sillón, frontales y las calles apagadas.

Cuadro XV. Inicio de la transición. “Chicho” Sánchez Ferlosio, desde el fondo y sentado en su catre, explica como la cúpula del Partido Comunista de España abandona sus sueños de revolución y al pueblo español. Esto se debe, en parte, al contexto internacional y al miedo a quedarse fuera del marco cuando se apruebe la futura ley de partidos. Adolfo Suárez y Juan Carlos I dialogan sobre cómo neutralizar la fuerza del Partido Comunista. Se habla de Paracuellos, pero sin demasiado revuelo porque, según Juan Carlos I, no interesan los juicios. Además, se comenta también una reunión con González y Carrillo. El primero esgrime unas convicciones personales perfectamente compatibles con su estrategia, según Juan Carlos; el segundo tampoco será un obstáculo.

Cuadro XVI. Ejecución de Salvador Puig Antic y muerte del dictador. Juan Carlos I habla de realizar la transición sin derramamiento de sangre, sin que haya vencedores ni vencidos. Acto seguido aparece Franco y le pide que le ayude a una cosa, que solo tiene que acompañarle y mirar, cuando Franco ejecuta friamente a Salvador Puig Antic. En esta parte de la pieza se trata el tema de la herencia franquista, sobre por qué ese es el momento ideal para instaurar la monarquía y la democracia. Juan Carlos explica que, a través de cuarenta años de dictadura, se ha impuesto una paz sobre la que depositar los instrumentos que permitirían una nueva etapa en la historia de España, con él mismo como rey. La unidad de España sostiene al rey y el rey sostiene la unidad de España.

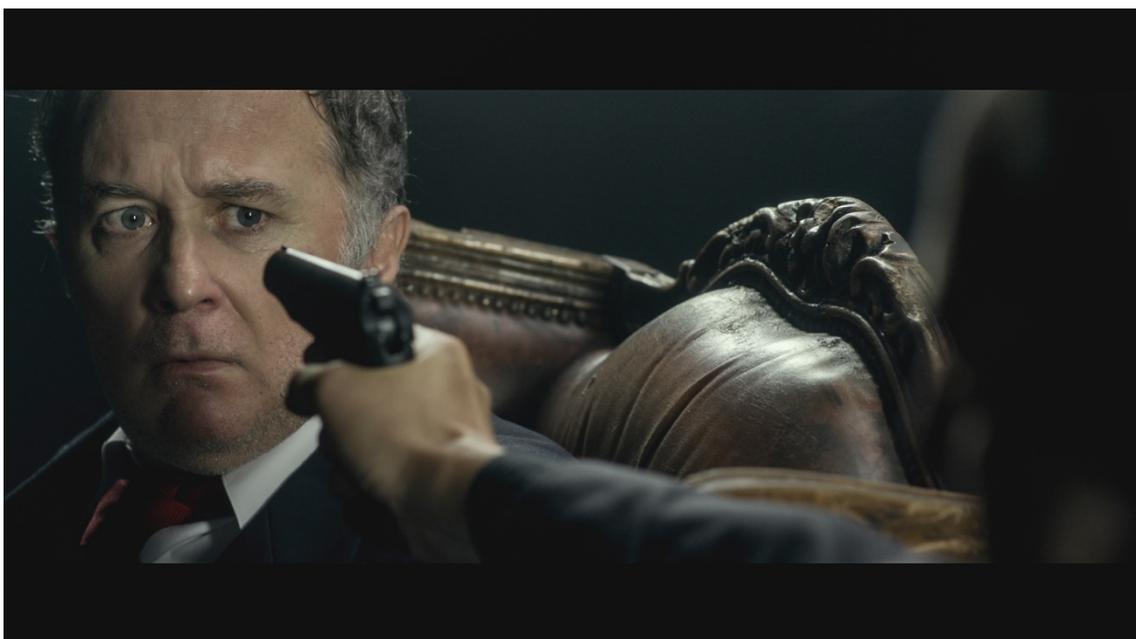


Figura 37: Juan Carlos amenazado. Imagen cedida por Teatro del Barrio

Salvador Puig habla sobre la reacción de un general español, Jaime Domínguez, ante las inclinaciones independentistas de Cataluña y el control de ciertos sectores de la población.

Cuadro XVII. Jesús Hermida entrevista a Juan Carlos I, acusándole de ser comisionista a lo largo de su historia como rey. Reflexión de Hermida sobre la corrupción y el nepotismo de Juan Carlos I, y de cómo el objeto de su reinado ha sido la continuidad para salvaguardar la impunidad y los beneficios a la elite empresarial y la nobleza española a toda costa. Jesús Hermida realiza una entrevista hipotética a Juan Carlos I. Se puede inferir que estas deben ser las preguntas que el pueblo español debería hacerse con respecto a la figura del rey:

¿Ha obtenido usted lucro alguna vez en relación a sucesos que han provocado la muerte violenta de miles de personas? ¿Es cierto que usted intercedió para lograr que los bombarderos norteamericanos que llevaron a cabo la Tormenta del Desierto contra Irak en el 91 pudieran repostar en España? ¿Es cierto que usted cobró una comisión millonaria de un fondo de inversiones kuwaití llamado KIO por promover la participación española en la primera guerra del Golfo? ¿Es cierto que usted ha estado cobrando una comisión por cada barril de petróleo saudí que compra el Estado Español, incluso desde antes de ser coronado? ¿Es cierto que en su labor diplomática a lo largo y ancho del planeta usted ha defendido los intereses de las más importantes empresas privadas españolas, reunidas bajo la denominación: los intereses de España?, ¿y ha cobrado siempre una participación

de los beneficios obtenidos? ¿Contribuyó usted de manera importante a que las quinientas familias con más poder durante el franquismo sigan siendo hoy básicamente las quinientas familias más poderosas del país? ¿Es usted la clave de bóveda de un sistema de saqueo de los presupuestos públicos en beneficio de las principales empresas del país?

¿Tiene usted alguna responsabilidad en el deterioro de la vida de centenares de miles de personas en beneficio de Iberdrola, Telefónica, ACS, Ferrovial, La Caixa o el Banco de Santander? ⁶⁷

Esto enfurece a Juan Carlos I, que amenaza e insulta a Jesús Hermida. Esta ira se manifiesta a través de las calles iluminadas, manteniendo el puntual ámbar del sillón.

Cuadro XVIII. Aparece Tejero. Rodolfo Martín Villa explica a Tejero que pasó el veintitrés de febrero de 1981. A continuación, nos informa sobre su extenso currículum y su ascenso al poder como colaborador de las fuerzas del orden en la Dirección General de Seguridad. Según Martín Villa, la fuerza del estado es legítima y en el caso de que se produjera una muerte, no es un asesinato, es un error. Esto enlaza con la mención a una jueza argentina, María Salvini, quien le citó como imputado por una causa abierta acerca de los crímenes del franquismo. La orden surge a raíz de la matanza de cinco trabajadores en huelga en el año 1976 en Vitoria, cuando él ocupaba el cargo de ministro del gobierno. Según él, no necesita la Ley de amnistía del año 1977, porque es inocente. Desaparece Martín Villa y se escuchan los sonidos de las ambulancias y la protección civil cuando llegan al lugar de los hechos. Todo está oscuro ahora, salvo un único puntual que ilumina el sillón del rey.

Cuadro XIX. En escena, Felipe González y Adolfo Suárez. Hay un cambio en la iluminación con el uso de las calles y algunos frontales, todo está iluminado ahora. Suárez analiza su trayectoria final y se pregunta por qué dejó de ser útil, por qué le echaron. Discute con González y el rey.

Se recrea una reunión ocurrida un mes antes del intento de golpe de estado en el Palacio de la Zarzuela. En ella algunos generales invitan a Suárez a apartarse y dejar que un nuevo gobierno pueda encauzar la situación, acabar con ETA y con el secesionismo catalán. El comandante José Luis Cortina, jefe de operaciones especiales del CESID,

⁶⁷ Texto extraído de la pieza.

prepararía el plan para el golpe de estado y hablaría con la prensa para que se difundiera la posibilidad de un golpe militar. En el supuesto de que Suárez no quisiera dimitir, pactaría una moción de censura con todos los partidos políticos. Seguidamente, Juan Carlos I propondría al general Armada como presidente de un gobierno de transición, con González como vicepresidente y Fraga como ministro de defensa. Para conseguir ese cambio de gobierno se realizaría un ataque ficticio en el que se demostrara el peligro que corría la democracia, ese ataque sería el intento de golpe militar el 23 de febrero de 1981.

En conclusión, la pieza argumenta que el golpe de estado fue diseñado para infundir miedo en la población e informa de que todos estaban al corriente. Recientemente, ha salido a la luz documentación acerca de ello en el libro *El jefe de los espías (2021)* de Juan Fernández Miranda, en el que se pone de manifiesto que el rey tuvo constancia del Golpe de estado en enero de ese año, según el diario *Público*.

Aunque estos archivos hablan de que el monarca no cedió ante las presiones del general, el historiador Roberto Muñoz Bolaños, que analiza en *El 23-F y los otros golpes de Estado* lo ocurrido mediante fuentes primarias, asegura que "queda demostrado que el general Armada fue autorizado por Juan Carlos I a las 23:30 horas para proponerse a título personal como presidente del Gobierno ante los diputados retenidos en el hemiciclo". La versión de Manglano ante este ofrecimiento de Armada asegura que "el rey le contesta que no" (*Público*, 2021, párr. 2).

Cuadro XX. Felipe amenaza al Rey con informar sobre la reunión que tuvo lugar en octubre de 1984, donde asistió la cúpula militar: el ministro de Defensa Narcís Serra y el mismo rey. Allí se planteó la necesidad de crear el famoso Grupo Antiterrorista de Liberación, más conocido por su acrónimo GAL. El rey afirma que consiguió el indulto a Vera y Barrionuevo, pidiéndole a Aznar que no desclasificara esos documentos del Centro Superior de Información de Defensa, con una clara advertencia debido a que González se encontraba en esos documentos como uno de los responsables.

Cuadro XXI. Felipe González reflexiona sobre el centro político. Esta reflexión llama la atención, porque el centro se muestra en los partidos políticos como un punto indeterminado que fluctúa según las necesidades del momento.

Cuadro XX. Mientras escuchamos una voz en *off* hablando de los problemas de salud del rey, este intenta soportar el dolor entre gritos. Al mismo tiempo, los medios de comunicación defensores de la Casa Real desmienten todas y cada una de las hipótesis que se demuestran en la obra, dándole la vuelta y creando un relato hegemónico. Por ejemplo: el rey no tuvo nada que ver en el golpe de estado del 23 de febrero de 1981; por consiguiente, el Jefe del Estado paró el golpe y salvó la democracia. Interviene también en este momento el presidente de Iberdrola, Ignacio Sánchez Galán, destacando las virtudes de Felipe VI, así como el de Metroscopia, José Juan Toharia, comentando que los españoles quieren opinar sobre casi todo y eso es intolerable.

Epílogo. El personaje indeterminado del comienzo anuncia a Juan Carlos I cómo será su funeral. La escena, con una atmósfera espectral, sitúa al rey en su sillón, iluminado por su recorte. El otro personaje, que podría ser el padre de Juan Carlos I, Don Juan de Borbón, aparece por una puerta al fondo con una luz de contra desde abajo.



Figura 38: Juan Carlos I. Imagen cedida por Teatro del Barrio

5.6.10. Recepción crítica

Las críticas hacen hincapié en el sentido irónico del texto y en su capacidad tratar de llegar a una reflexión alejada del mito desde la recreación documental de los hechos: Recogemos esta del diario *El Confidencial*, escrita por Prado Campos: “La obra está creada a partir de discursos verídicos del rey, entrevistas y fragmentos de libros de memorias. Todo se va a basar en la realidad. No es una fábula ni una metáfora. Queremos

ir directamente a la realidad, aunque a veces juguemos con ella teatralmente" (Campos, 2015, párr. 4). González-Sinde (2015) en *El Periódico.com* dice lo siguiente, habla de Brecht y el distanciamiento en referencia al trabajo de Alberto San Juan como director de la pieza:

Brecht creía que el teatro debía apelar no a los sentimientos de los espectadores, sino a su razón. Debía entretener, pero ser capaz de promover el cambio social. A los actores, más que identificarse con los personajes, les pedía que se empaparan de realidad en fábricas, tribunales, hospitales, escuelas para expresar con conocimiento de causa el comportamiento de sus contemporáneos. (Párr. 1)

En el artículo del periódico *El Mundo*, el actor Luis Bermejo subraya, acerca del personaje que interpreta, que "Se le trata con muchísima humanidad, asegura Luis Bermejo, que da vida al monarca. Se le intenta confrontar en situaciones muy oníricas que pasan en su cabeza para ayudarnos a entender a este personaje y lo que ha significado" (Alvarado, 2015, párr. 3).

Quizás se podría esperar una obra mucho más devastadora para el rey emérito. Si esta obra se hubiera estrenado en la actualidad y no en 2016 hubiera tenido aún más relevancia, dado que los escándalos del rey emérito han saltado a la opinión pública hace poco más de un año. Lo cierto es que se utiliza su figura para intentar darnos a entender algunos pasajes de nuestra historia reciente, de los que tan solo poseemos la versión institucional de la Casa Real y de los medios de comunicación afines. Una de las partes que contiene mayor crítica es la de entrevista de Jesús Hermida con el rey que, lógicamente, no se realizó nunca.

En general, las críticas hablan del trabajo de interpretación o del compromiso de Teatro del Barrio y Alberto San Juan al presentar ante las tablas la figura de Juan Carlos I, destacamos estas palabras del periodista Julián Vallido en el medio *Diagonal*: "Estamos ante una gran obra de teatro. Por muchos aspectos: pone el dedo en la llaga de muchos asuntos espinosos de la historia de España de los últimos setenta años que no se han querido abordar" (Vallido, 2015, párr. 21). El contenido y la potencia significativa de la obra queda plasmada en las críticas que se han revisado para este trabajo.

6. Estudio comparado

6.1. Comparación de las obras seleccionadas

A través de la siguiente tabla, se ponen de manifiesto las diferencias entre las seis obras que se analizan en este trabajo. Los puntos que se enumeran sirven para contrastar las diferentes temáticas y su percepción del teatro documento. Para ello, se han realizado varias entrevistas a miembros de las Compañías salvo en el caso del Centro Dramático Nacional o Teatro del arrio, donde se han extraído datos de la documentación hallada en la red.

La tabla de Mar Amado (2020, p. 87-91) ha servido como plantilla para la realización de esta, adaptándola a las obras que aparecen en este trabajo y sus características.

<i>Compañía y obra</i>	<i>CDN: El cóndor y el puma</i>	<i>Teatro Línea de Sombra: Amarillo</i>	<i>Vaca 35: Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido</i>	<i>Teatro del Barrio: El rey</i>	<i>Teatro del Azzoro: El Fenómeno</i>	<i>Teatro La Resentida: Paisajes para no colorear</i>
<i>Elementos clave</i>						
<i>Objetivos del espectáculo</i>	Visibilizar la deriva neoliberal desde la dictadura de Chile y Argentina. Ser conscientes de hacia dónde vamos y de dónde venimos.	Dar visibilidad y sensibilizar el problema de la inmigración hacia los Estados Unidos.	Trabajar la memoria histórica y denunciar la desaparición de personas en diferentes conflictos	Aportar al espectador conocimiento histórico sobre la figura de Juan Carlos I y la transición española. Empoderar al público.	Denuncia de la corrupción en el país. Visibilización de problemas estructurales de índole social.	Denunciar y visibilizar el maltrato físico y el abuso sexual a mujeres jóvenes y niñas en la sociedad chilena. Empoderar al espectador.
<i>Características TD</i>	<i>Espectáculo teatral construido a partir de conversación</i>	<i>Espectáculo de creación colectiva que</i>	<i>Espectáculo de creación colectiva que</i>	<i>Espectáculo construido desde testimonios recogidos</i>	<i>TD construido a partir de entrevistas con presos</i>	<i>Basado en entrevistas a adolescentes. Documentación real</i>

	<p>es y documentos reales (cercano al Verbatim). Pieza tratada con un orden cronológico. El audiovisual como un elemento de apoyo y contraste. Distanciamiento en la interpretación. Contar la historia desde una perspectiva con archivos reales, al margen del relato hegemónico.</p>	<p>incorpora elementos de la realidad como son cartas y documentos audiovisuales. Objetos con una clara evocación subjetiva. Distanciamiento y ruptura de la cuarta pared.</p>	<p>incorpora cartas, testimonios y Objetos evocadores, a través de relatos testimoniales de los actores.</p>	<p>por diferentes historiadores.</p>	<p>en la cárcel. Tratamiento desde la ironía de los personajes políticos.</p>	
<p>Necesidad del teatro documento en el panorama sociopolítico</p>	<p>Preocupación por el ascenso de partidos de extrema derecha</p>	<p>Incorporación del TD desde una perspectiva poética que englobe los problemas sociales más acuciantes de México</p>	<p>El TD como herramienta para rescatar del olvido personas desaparecidas y trabajar la memoria histórica sin que esta</p>	<p>Opacidad por parte del estado en torno a determinados momentos de la transición española y el Rey JC I.</p>	<p>País con serios problemas de corrupción y desarrollo social. Necesidad de poner en conocimiento del pueblo los esquemas corruptos</p>	<p>País con déficits en el plano de los derechos humanos. El TD es un arma para la concienciación social.</p>

			<i>caiga en el olvido</i>		<i>de la administración</i>	
<i>Documento utilizados objetos</i>	<i>Imágenes audiovisuales cortes de audio y discursos políticos.</i>	<i>Imágenes audiovisuales, zapatos usados, fotografías y cartas.</i>	<i>Recetas de cocina de los familiares, de los actores y de las actrices. Fotos. Elementos de cocina. Cartas.</i>	<i>No aparecen documentos en escena. Las conversaciones son creadas desde la ficción, en algunas ocasiones se utilizan archivos reales, como audios.</i>	<i>Documentos audiovisuales.</i>	<i>Archivos audiovisuales, entrevistas, documentos reales o periodísticos y archivos institucionales.</i>
<i>Proceso de investigación</i>	<i>Trabajo de documentación.</i>	<i>Trabajo de documentación, en paralelo a la creación de un texto poético.</i>	<i>Documentación y mapa de búsqueda de personas.</i>	<i>Trabajo de documentación desde diferentes fuentes históricas.</i>	<i>Trabajo desde entrevistas a los protagonistas, en la cárcel. Acercamiento a los políticos y a su estructura de poder desde visitas y encuentros clandestinos.</i>	<i>Trabajo a partir del testimonio de adolescentes.</i>
<i>Proceso de creación</i>	<i>Seleccionar momentos y</i>	<i>Sesiones de</i>	<i>Trabajo de creación</i>	<i>Improvisaciones desde</i>	<i>Diálogos a partir de</i>	<i>Juegos e improvisación</i>

	<i>sus correspondientes audios. Trabajo desde la improvisación.</i>	<i>creación colectiva partiendo de la documentación seleccionada.</i>	<i>colectiva por medio de improvisaciones guiadas y aportaciones colectivas.</i>	<i>situaciones con personajes históricos</i>	<i>situaciones. Utilización de elementos reales extraídos de las entrevistas.</i>	<i>es. Empoderamiento del elenco.</i>
<i>Relación con el público</i>	<i>No hay cuarta pared. Relación fundamental con el público. Escasa interacción verbal.</i>	<i>No hay cuarta pared, ni interacción verbal con el público.</i>	<i>No existe la cuarta pared. Al final de la obra el público degusta con el elenco la comida que se ha preparado durante la obra.</i>	<i>No existe cuarta pared. El público recibe la información y el feedback es recogido en escena.</i>	<i>No hay cuarta pared. No se interacciona con el público.</i>	<i>No existe cuarta pared.</i>
<i>El TD como herramienta de trabajo</i>	<i>Seguir trabajando en la visibilidad de los problemas sociopolíticos de nuestra sociedad.</i>	<i>Problemas sociales, como premisa para la búsqueda de lenguajes alternativos.</i>	<i>Problemáticas sociales e inquietudes personales en la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos</i>	<i>Necesidad urgente de concienciación y conocimiento de la historia reciente de España. Aplicación de este teatro en la búsqueda de nuevas realidades que hagan</i>	<i>El TD como ariete contra la corrupción sistémica del país y la violencia.</i>	<i>La expresión artística como medio para la concienciación y denuncia de la falta de valores en derechos humanos y la concienciación política.</i>

				posible un cambio.		
--	--	--	--	--------------------	--	--

Tabla 18. Tabla comparativa de espectáculos analizados

Procesos de creación e investigación. Se puede observar que tanto *El Rey* como *Shock, el cóndor y el puma* son trabajos sin demasiadas injerencias de otras estéticas y con un marcado carácter documental. En *Amarillo*, se trabaja sobre textos que el dramaturgo mexicano Gabriel Contreras enviaba a la compañía y estos le devolvían en un continuo intercambio hasta llegar al libreto definitivo. En *El Fenómeno*, se trabajó a partir de entrevistas a los dirigentes de las maras presos en la cárcel, y el estudio de los políticos. Las improvisaciones en *Paisajes para no colorear* y en *cuando todos pensaban que habíamos desaparecido* son un ejemplo de cómo crear la dramaturgia conforme se avanza en el proceso de ensayos, o partiendo de una labor colectiva como en *Amarillo*.

Compañía y obra	CDN: <i>El cóndor y el puma</i>	Teatro <i>Línea de Sombra: Amarillo</i>	<i>Vaca 35: Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido</i>	Teatro del Barrio: <i>El rey</i>	Teatro del Azzoro: <i>El Fenómeno</i>	Teatro La Re-sentida: <i>Paisajes para no colorear</i>
Trabajo con material real (Archivos y elementos audiovisuales)	X	X	X	X	X	X
Proceso de creación colectiva		X	X		X	X
Entrevistas a implicados		X	X		X	X
Trabajo exclusivo con documentos y archivos audiovisuales	X			X		
Trabajo con improvisaciones	X		X	X		

sobre situaciones dadas						
Trabajo con elementos externos (Dramaturgos o historiadores)	X	X		X		
Teatro <i>verbatim</i> o intervenidos	X			X		
Textos ficción basada en textos		X	X		X	X

Tabla 19. Proceso de montaje

6.2. Puesta en escena

En este apartado también se dividen las obras en dos bloques. En primer lugar, podemos considerar las obras que utilizan una puesta en escena acorde al uso de los elementos de teatro documental. De ahí se desprende que tanto *El Rey* como *El Cóndor y el Puma* y *El Fenómeno* aportan una puesta en escena con elementos que no permiten nuevas interpretaciones. La luz también es coherente en su disposición, potenciando el mensaje, creando ambientes propicios en los diferentes cuadros y dividiendo el espacio en zonas de actuación. *Paisajes para no colorear* utiliza una casa de muñecas como elemento simbólico en su puesta en escena, siendo la única característica que la vincula a cierto nivel poético.

En segundo lugar, encontramos la obra de Vaca 35 y Teatro Línea de Sombra, donde los objetos y el planteamiento escénico tienen un contenido poético y polisémico. Por ejemplo, en la obra *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido*, los objetos que aparecen en la escena, además de tener un fuerte valor evocador, con una mesa donde cocinan en primer término, es al mismo tiempo una especie de altar, de consagración. Esta coproducción hispano-mexicana rinde un homenaje a la liturgia en torno a la muerte y todo lo que esta significa en la cultura mexicana. La puesta en escena en la que prevalece la luz cálida y los farolillos de verbena nos traslada a un entorno acogedor, casi doméstico, facilitando el encuentro con el público, provocando que el mensaje cale con facilidad. Este afán de buscar la reunión, tiene su culminación al final de la pieza, donde espectadores, elenco y director comen lo que se ha cocinado durante la obra. Se cumple así una de las funciones de la pieza y del teatro documento, el encuentro.

En *Amarillo*, se observan las mismas circunstancias, una puesta en escena llena de elementos evocadores, un lenguaje poético, una concepción del espacio contemporáneo

y un mensaje que nos dirige hacia del reconocimiento a las personas que desaparecen en el desierto en su camino hacia USA. Hay una especial toma de conciencia del espacio escénico y la distribución de objetos, además de una elaboración de la puesta en escena desde una perspectiva cercana a la instalación.

6.3. Relación con el público

En todas las piezas el espectador se siente interpelado por el actor, de una u otra manera. Hay que tener en cuenta que no se está ante un teatro relacional, como define Enrile (2016, p. 14): “Una teatralidad que se fundamenta en la creación de dispositivos relacionales en los que los espectadores participan de la creación escénica, y por lo tanto, se formula un tipo de espectador distinto al hegemónico en el teatro convencional”; en cambio sí se hace uso de una escena que se define como pedagógica, aunque en mayor medida en unas obras que en otras.

La pieza más próxima al teatro relacional que propone Enrile sería *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido*, ya que es la única donde al final el público degusta con el elenco lo que se ha preparado durante la representación, creando un dispositivo relacional con un fin transformador. En *Paisajes para no colorear* se realiza un juego, en el que una persona sube a escena para recrear la figura paterna de uno de los personajes. En ambas, hay una intención relacional que va más allá de la figura clásica del espectador.

En resumen: todas las propuestas parten de material real y buscan interpelar al espectador. La dramaturgia oscila entre la creación colectiva y la autoría individual, dando importancia a la improvisación como herramienta de búsqueda. La puesta en escena oscila entre el estilo brechtiano y el realismo poético, conservando en este último un carácter evocador, que ancla la propuesta al contexto concreto que se pretende representar. Todas eliminan la cuarta pared, pero mantienen la distancia sin buscar la participación física del espectador, exceptuando una, donde se pide la participación del público cuando ya ha finalizado el espectáculo. A continuación, en las conclusiones, se desarrollan estas cuestiones focalizándolas en el contexto concreto del Festival Iberoamericano de Cádiz.

7. Conclusiones

7.1. Conclusiones sobre el FIT

Como se ha comentado a lo largo de toda esta investigación, el Festival Iberoamericano de Cádiz constituye el festival especializado en teatro latinoamericano más importante de España, considerando la relevancia de este evento dentro de los diferentes festivales que se celebran hoy día en la geografía peninsular. El FIT ha fomentado la cultura latinoamericana con espectáculos que proponen nuevas dramaturgias, siendo el teatro político el género más representado. El FIT constituye un espacio de encuentro y fraternización entre culturas, gracias a su dinámica que ha propiciado la sinergia del intercambio trasatlántico, a pesar de las diferencias económicas, geográficas e históricas entre las compañías que han formado parte del mismo.

Gracias a su prolongada actividad, el FIT ha fomentado también la investigación y el estudio de las manifestaciones escénicas iberoamericanas, ayudando a la visibilidad de este teatro y su cultura, así como de sus problemáticas sociales reflejadas en los espectáculos. De manera distintiva ha fomentado las nuevas dramaturgias que se consideran renovadoras en el lenguaje escénico, de origen trasatlántico o españolas, sirviendo como plataforma de difusión de las mismas. Destaca su importante interacción con la ciudad de Cádiz, situándola en el mapa escénico internacional y nombrando al FIT como puerta de entrada del teatro latinoamericano en Europa.

A partir de nuestro análisis se ha comprobado cómo se ha mantenido el teatro político como género principal durante los catorce años analizados, dando prioridad al teatro alternativo frente al institucional y elaborando una programación de calidad, tanto por las compañías foráneas como por las nacionales. Por tanto, se difunde en España lo más representativo del tejido artístico iberoamericano desde su programación, así como desde las actividades paralelas al festival. Podemos observar también cómo se ha consolidado el mercado de las artes escénicas iberoamericanas con la confluencia de gestores y programadores de otras áreas geográficas. En suma, a día de hoy podemos afirmar que el FIT, en el periodo de tiempo analizado en este estudio (2006-2020), continúa siendo el principal agente de transferencia entre las artes escénicas latinoamericanas y la Península Ibérica, entre otras razones por su longevidad, ya que no

se han encontrado festivales que hayan mantenido este compromiso durante treinta y seis ediciones consecutivas sin interrupciones.

La dirección del festival desde el año 1995 hasta 2019 estuvo a cargo de Pepe Bablé. Los responsables actuales, desde 2020, son Isa Aguilar y Miguel Oyarzun. Desde la organización nos han enviado, a petición de este estudio, el plan director diseñado para los próximos 4 años adjuntado en el anexo 5.

En resumen, el FIT:

1. Es único y altamente especializado: no existe otro que se ocupe de ese contenido.
2. Es un proyecto de larga trayectoria, liderado por Pepe Bablé, que ahora continúan Isa Aguilar y Miguel Oyarzun desde una nueva perspectiva manteniendo la presencia del teatro documento, los nuevos lenguajes escénicos y el apoyo a los creadores alternativos en el centro de su contenido.
3. Ha contribuido a visibilizar el teatro latinoamericano desde espectáculos que proponen nuevas dramaturgias.
4. El teatro político y documental ha ocupado un lugar privilegiado en su programación como reflejo de sociedades desiguales, inestables y dinámicas que aspiran a la superación de sus conflictos.
5. Ha posibilitado el intercambio con la escena europea, inyectando un vigor juvenil y niveles de compromiso que habían desaparecido en España durante el franquismo, y que a partir de la transición comenzaron de nuevo a florecer.

7.2. El teatro documental en los espectáculos analizados

En la selección de obras realizada para el presente estudio, mientras que en todos los montajes se utilizan elementos comunes para la dramaturgia, como pueden ser documentos y archivos audiovisuales; la forma en la que se conciben escénicamente y se representan varía de una compañía a otra. Las piezas del Centro Dramático Nacional, Teatro del Barrio y La Re-sentida obedecen a un teatro profundamente brechtiano en sus planteamientos escénicos, con una marcada influencia de Weiss a la hora de utilizar los personajes para desarrollar la historia. Estas compañías trabajan desde un teatro documental más ortodoxo, desbancando a los personajes de sus esferas habituales y colocándolos en el centro de conflicto de la estructura de poder.

En *El Rey y Shock, el cóndor y el puma*, es clara la denuncia a lo impuesto por la sociedad y a las instituciones que sustentan ese relato hegemónico, destacando su carácter

pedagógico y su empeño en paliar la desinformación del espectador. La poesía no es un elemento a destacar y su lugar es ocupado por la practicidad y el mensaje claro y directo, con un uso referencial de los elementos fundamentalmente práctico. En cualquier caso, como Brecht plantea, la emoción se pone al servicio del pensamiento crítico gracias a la técnica del distanciamiento. Por tanto, no hay ambigüedades ni juegos semánticos. El razonamiento debe articular la visión del espectador, cimentado en un sistema de signos desde la iluminación, la música o el espacio escénico.

Son obras que están ordenadas a partir de extractos de audio, imágenes reales, textos extraídos de discursos, y lo más importante, de testimonios. Poseen un carácter histórico y pretenden ser relatos alternativos, dejando a un lado el discurso de los vencedores. Cuentan, paso a paso, como se desarrollaron los acontecimientos, haciendo hincapié en la estructura de poder que sustenta el conflicto. Todos los espacios que se ocupan son una simplificación de los verdaderos. No se puede decir que se esté realizando un teatro *Verbatim*, pues el texto tendría que proceder completamente de fuentes reales, sin ninguna intervención para el desarrollo dramático del espectáculo, pero es lo más próximo a este subgénero. En cambio, en *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido* y *Amarillo* hay un sistema referencial abstracto que otorga al espectador la capacidad de operar en el significado de los objetos y de los signos, dentro de un contexto marcado por la tesis de cada espectáculo.

En todas las piezas, el elenco interpreta diferentes personajes a lo largo de la obra utilizando la técnica del distanciamiento brechtiano a la que nos hemos referido. En el Centro Dramático Nacional, Teatro del Barrio y La Re-sentida existe un acercamiento más aséptico y objetivo al tema, con una exposición empírica de los hechos, mientras que en las otras dos existe un alto grado de ensoñación, de poesía implícita en su exposición y en los signos que las componen. Esto último aparece también en Teatro del Azzoro, aunque en menor medida. En tal sentido, el movimiento del actor en *Amarillo* no está articulado desde una premisa marcada en el teatro documental, sino que está sujeto a una estética más cercana al teatro contemporáneo, como puede ser la danza-teatro de Pina Bausch o los espectáculos de Jan Fabre.

La relación del espacio escénico con el reparto, en *Amarillo* y la pieza de Vaca 35, está condicionada por la diversidad de objetos en escena, que, si bien están dentro de un contexto claro y determinado, no dejan de estar abiertos a la imaginación del espectador y su papel en la fábula. En ambas obras, *Amarillo* y *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido*, se narra un relato construido a través de archivos

documentales reales como fotos, vídeos, objetos, etc. con un fuerte poder evocador, donde todos se recrean desde la ficción y el relato. No refieren la historia de manera concreta con el fin de aportar conocimiento, sino que tratan de emocionar al espectador dejando a un lado parte de su capacidad para la reflexión, abogando por un viaje emocional y sensorial, como es el caso de la pieza de Vaca 35. En este montaje, los aromas de los alimentos en el fogón son potentes evocadores de emociones y recuerdos, dándose un mayor peso a la liturgia del hecho escénico y al universo de objetos que pueblan la obra. Este es un espectáculo que usa un recurso sensorial para cargar de emociones un discurso político, sometiendo a tensión cargada de subjetividad el distanciamiento tradicional brechtiano.

Existe un orden ritual, un proceso relacionado con la muerte que bascula entre el recuerdo y la protesta. La memoria está organizada en torno a las recetas, que son expuestas como los capítulos de un libro y el acto de cocinar opera como un elemento clave en la dramaturgia. Tanto en *Amarillo* como en *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido*, hay una búsqueda de nuevos lenguajes escénicos, sin contraponer el valor documental de la pieza. En ambas obras, el lenguaje funciona desde un plano poético, lejos de la claridad del mensaje sin ambigüedades de las otras propuestas.

En *El Fenómeno*, la dramaturgia está basada en entrevistas a presos en la cárcel o en la investigación a políticos salvadoreños. Aquí tenemos una aproximación al contexto por medio de una investigación que no utiliza el testimonio, sino que se basa en él para la construcción del espectáculo y del texto. En la interpretación de *El Fenómeno* existe una deriva hacia lo grotesco y la farsa, sobre todo en la construcción de los políticos. Esto no lo apreciamos en el resto de piezas, por lo que constituye un rasgo diferenciador. Se trata de una característica acentuada por la amplia ironía dramática de la pieza en su conjunto. En el apartado audiovisual, la aparición de una famosa periodista o la introducción del montaje a partir de una serie de acontecimientos históricos contamina la escena de realidad, constatándose así una de las principales características del teatro documento.

Cabe destacar el trabajo de las actrices de *Paisajes para no colorear*. Aquí podemos observar que, como apuntaba Lehmann (2013, p. 445), en el teatro se puede prestar atención no solo a los temas o a la fiel representación de la realidad, sino a que la reivindicación política de visibilidad y restitución comience en los propios procesos de creación, producción y distribución. El director del montaje, Marco Layera, nos

comentó⁶⁸ que uno de los mayores éxitos en el montaje de la pieza fue el empoderamiento de las actrices, ya que ese conocimiento adquirido en el proceso fue trasladado al espectador. Este es un espectáculo dispuesto en varios *sketches*, a la manera de las piezas didácticas de Brecht, importante antecedente en el teatro documental. Existe un uso reiterado de documentos reales que es común a todos los espectáculos aquí estudiados y sirve de sostén dramaturgico. También cabe destacar una nota de advertencia sobre las autoridades chilenas al comienzo de la obra, es decir, una introducción de lo real en la escena. La obra despliega un arco por el que el espectador transita y donde el conflicto se manifiesta a partir de la destrucción del individuo, a diferencia de *Shock, el cóndor y el puma* y *El Rey*, donde se señala la estructura de poder y su análisis como objetivo.

En general, los temas no están centrados en lo popular o en lo antropológico, como sucediera en Yuyackani, sino que se desarrollan sobre acontecimientos globales, pero con un carácter local. Esto es trascendental, pues da un giro al teatro documento que se venía observando en compañías tan relevantes como los colombianos Mapa Teatro.

7.2.1. *El FIT y el teatro político*

Como se ha observado, el Festival Iberoamericano de Cádiz, entre 2006 y 2020, se nutre especialmente de teatro político, lo que se ha constatado mediante el análisis de la programación, donde un 50,7% de los espectáculos contienen alguna manifestación dentro de este ámbito. En un correo electrónico⁶⁹ a los actuales directores del FIT, Miguel Oyarzun e Isa Aguilar, se les planteó desde esta investigación la relevancia del teatro político y documental en el FIT y cuáles eran sus intenciones de cara a los siguientes cuatro años.

7.2.2. *Conclusiones sobre el teatro documental*

De Vicente (2013), en su definición de teatro político, manifiesta que la aparición de este género se da a partir de una serie de cambios políticos y sociales a partir de la mitad del siglo XIX en adelante. El teatro político nace como una expresión de la visión militante y revolucionaria de la cultura que propone el marxismo. Los antecedentes los encontramos en la búsqueda de Meyerhold de un nuevo teatro para una sociedad nueva, pero son Piscator y Brecht los que hacen del teatro una herramienta para ayudar al

⁶⁸ Entrevista personal.

⁶⁹ Correo aportado en el anexo V.

proletariado en su lucha para transformar la sociedad. La caída del muro de Berlín, el derrumbe de la URSS, el triunfo del modelo neoliberal y el fin de la historia que proclama Fukuyama, parecen no dejar mucho espacio a un modelo de teatro que nace al calor de la Revolución de Octubre. Con el neoliberalismo se extiende en Occidente la posmodernidad que, como afirma Pavis (1994 p. 221-222) se caracteriza por la despolitización del teatro:

Si creemos a Baudrillard, la modernidad degenera, pues en la posmodernidad, por una especie de usura natural. De ahí su imagen de concepción despolitizada, y hasta reaccionaria, del arte. Según Habermas, el postmodernismo está ligado a un retorno de los neo-conservadores, a una reacción sensible en los años 70 y 80, a un movimiento de repliegue ideológico y de despolitización, a eso que Michel Vinaver ha llamado ‘el fin de la tiranía de las ideologías que marcó los años de postguerra’. No se puede negar este retroceso político, esta negativa a plantear, como en los años 50 y 60, los problemas en términos de contradicciones sociales, la dificultad que tiene el marxismo, filosofía antaño dominante entre la *intelligentsia*, para regenerarse a fin de ir más allá de los slogans de los partidos hermanos del este, las consignas oportunistas a corto plazo de los partidos comunistas occidentales, la pérdida de confianza en los intelectuales, durante demasiado tiempo considerados desatendibles y despreciados tanto por la derecha como por la izquierda. De esto ha resultado una nueva filosofía mucho más desilusionada y cínica, especializada, un poco como el discurso postmoderno, en el análisis de los mecanismos fríos del poder y del funcionamiento de la sociedad.

No obstante, esta desactualización de las consignas marxistas en el teatro documento se muestra como un catalizador de cada una de las problemáticas que caracterizan al postmodernismo. Desde nuestro punto de vista, no existe tal despolitización, ya que los pequeños conflictos también son de índole política. La interconexión entre realidad y escena se traduce en una politización de la escena. Creemos que el teatro político no se agota en Brecht o Piscator y que busca una salida en un mundo de realidades complejas. En esa lucha por la transformación de un género, la tensión entre lo local y lo global, que encontramos en los diferentes espectáculos, lo personal y lo político o la realidad y la emoción, pueden ser claves para interpretar esta evolución del teatro político al documental, en un contexto de posmodernidad.

El teatro documento tiene un espíritu revolucionario y contestatario que aboga por un espectáculo donde prima el conocimiento, el empoderamiento y, en última instancia, el encuentro entre personas en torno a una cuestión e ideas. De esta manera se aleja de lo

espectacular y lo comercial. Esa distancia comienza en el proceso de producción, creación y distribución de la pieza, es decir, en su concepción como herramienta colectiva. El ejemplo más claro lo tenemos en las dramaturgias colectivas, señaladas en este trabajo.

En estos momentos tan determinantes que acontecen, es necesario adoptar una visión amplia del conjunto de factores que integran las problemáticas mundiales. El auge de los fascismos, la guerra, la escasez de alimentos, el recorte de libertades y el empobrecimiento de la mayor parte de la población, por citar algunos problemas, son elementos que apuntan a un deterioro de la salud democrática de muchos países. Hacer frente a estos temas es vital para una regeneración democrática y un saneamiento de las instituciones públicas, que permita un desarrollo justo de la sociedad. Para estos objetivos de denuncia y empoderamiento, podemos afirmar que el teatro documento es una herramienta poderosa y versátil adaptada a estos nuevos conflictos.

7.3. Nuevas líneas de investigación

La necesidad de acotar el objeto de estudio para la viabilidad del mismo se hace inevitable. En este apartado se repasarán las nuevas líneas de investigación propuestas y que plantearían nuevos retos y estudios sobre algunos temas, que tienen relación con esta tesis.

Festivales políticos de América Latina

Existe un número sin determinar de pequeños festivales latinoamericanos con un compromiso ético y estético con el teatro político y el documental que se pueden analizar en investigaciones futuras. Uno de ellos es el Festival Íntimo de Teatro de Mérida (Yucatán). El FITI, acrónimo del festival, surgió en 2003 como un festival de corte intimista que incluye obras de teatro, ciclo de cine y vídeo, concierto de música de cámara, presentaciones editoriales y exposiciones de artes visuales, todo ello a cargo de artistas y pequeños grupos artísticos de la entidad, el país y el extranjero. Cada evento cuenta con un público de máximo veinte personas, con quienes se establecen debates en torno a lo presentado. En su edición de 2014, participaron los grupos Ideas Líquidas (Buenos Aires), La Espina (La Pampa, Argentina), Bobina Teatro (Pachuca, Hidalgo), El Taller de la Comunidad TADECO, (Ciudad de México), La mueca⁷⁰ (Morelia,

⁷⁰ <https://www.lamueca.org/>

Michoacán) y El Teatrillo (Mérida Yucatán). El festival se realiza del 7 al 16 de marzo, en el estado de Yucatán, y del 7 al 23 de marzo en la Ciudad de México y Michoacán⁷¹.

Dentro de este festival se encuentra un apartado en el que varias compañías se reúnen periódicamente con el fin de poner de relieve su relación con el contexto en el que desarrollan su trabajo y las dificultades a las que tienen que enfrentarse, tanto de índole económica como política. Este artefacto a mitad de camino entre el discurso político y el encuentro teatral, se llama “Cruzando Fronteras”, y se celebra una vez cada dos años en las diferentes sedes de las compañías que lo integran.

Catalogación de nuevas compañías de teatro político y documental

Sería importante poder tener un registro de compañías que operan mediante estas técnicas. De esta forma, no solo se están enumerando nuevas compañías y artistas, sino que también se conocerán las diferentes problemáticas en un amplio y diverso contexto geográfico.

Nuevas dramaturgias que integren como característica principal el teatro político y documental

Es necesario el estudio de nuevas dramaturgias recientes dentro del contexto de la posmodernidad y en la actualidad. Esto abre nuevos caminos al teatro político y documental como herramienta, lo cual permite localizar y elaborar nuevas cartografías que identifiquen los nuevos signos del teatro contemporáneo.

Igualmente sería relevante realizar, en el ámbito del teatro nacional español, un estudio amplio que intente reflejar la evolución de “lo político” en nuestra escena, desde la transición hasta nuestros días.

⁷¹ https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=festival&table_id=356

Bibliografía

- Alvarado, R. (2014). La Re-sentida: El triunfo de los punks del teatro chileno. *The clinic*. Disponible en línea: <https://www.theclinic.cl/2014/04/02/la-resentida-el-triunfo-de-los-punks-del-teatro-chileno/> [17/07/2021]
- Álvarez, L. y Lemus, E. (1998). *Historia de Andalucía*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Álvarez, M. (2007). *Teoría de la historicidad*. Madrid: Síntesis.
- Álvarez, H. (2019). Shock (El Cóndor y el Puma), o ¿el capitalismo nos hará libres? *Butaca en anfiteatro*. Disponible en línea: <https://butacaenanfiteatro.wordpress.com/2019/05/28/shock-el-condor-y-el-puma-o-el-capitalismo-nos-hara-libres/> [17/07/2021].
- Amado, M. (2020). *Teatro documento y testimonio en el siglo XXI*. Madrid: Ñaque.
- Appia, A. (1999). Cómo reformar nuestra puesta en escena. En Sánchez, J. A. (Ed) *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, pp. 55-65. Madrid: Akal.
- Arbeláez, O. y Heras, G. (2001). Viaje al centro de los festivales. *Texto Escénicas* 18, pp. 3-5.
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- (1981). *Mensajes revolucionarios*. Madrid: Fundamentos.
 - (1983). *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Madrid: Fundamentos.
 - (1992). *El pesanervios*. Madrid: Visor.
- Aslan, O. (1979). *El actor en el siglo XX. Evolución de la Técnica. Problema Ético*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ayanz, M. (2019). Estado de shock. *Volodia*. Disponible en línea: <https://volodia.es/critica/shock-condor-puma-cdn> [17/07/2021].
- Bablé, P. (2001). Discursos para los festivales de teatro. *Artezblai* (54), pp. 68-69.
- Barba, E. y Salvarese, N. (1990). *El arte secreto del actor*. México: Escenología.
- Barbero, J. M. (1997). Descentramiento cultural y palimpsestos de identidad. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3 (5), pp. 87-96.

- Barrigós, C. (19 de noviembre de 2019). Paisajes para no colorear: adolescentes insurgentes okupan la escena. *La Vanguardia*. Disponible en línea: <https://www.lavanguardia.com/vida/20191119/471758935790/paisajes-para-no-colorear-adolescentes-insurgentes-okupan-la-escena.html> [17/07/2021].
- Barthes, R. (1995). *La Cámara lúcida*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Baudrillard, J. (2002). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Becerra, A. (2011). Muros y migrantes en Teatro Línea de Sombra. *Artezblai*. Disponible en línea: <http://www.artezblai.com/artezblai/amarillo-teatro-linea-de-sombra.html> [17/07/2021]
- Beltrán, J. (12 de noviembre de 2015). Qué bueno que vinisteis. *La razón*. Disponible en línea: <https://www.larazon.es/cultura/teatro/que-bueno-que-vinisteis-JJ11186807/> [17/07/2021].
- Benjamin, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Berthold, M. (1974). *Historia social del teatro*. Madrid: Guadarrama.
- Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido*. México: Patria.
- Bonet, L. y Schargorodsky H. (Eds.) (2011). *La gestión de festivales escénicos. Conceptos, miradas y debates*. Barcelona: Bissap Consulting, con la colaboración de la Fundación Romea y la Universidad de Barcelona.
- Bonet L. Castañar, X. y Font, J. (2001). *Gestión de proyectos culturales. Análisis de casos*. Barcelona: Ariel.
- Brecht, B. (1964). *Teatro completo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1977). *Diario de trabajo I. 1938-1941*. Buenos Aires: Nueva Visión.
 - (1983). *El pequeño órgano para teatro*. Granada: Don Quijote.
 - (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Brook, P. (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Nexos.
- Brown, E. (1992). *Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna.
- Brownell, P. (2009). El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias. *Telón de fondo*. Disponible en línea: <https://docplayer.es/45846142-El-teatro-antes-del-futuro-sobre-mi-vida-despues-de-lola-arias.html> [17/07/2021].
- Campos, P. (3 de febrero de 2015). Alberto San Juan: La monarquía ha servido para institucionalizar un sistema de robo. *El Confidencial*. Disponible en línea: <https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-02-03/alberto-san-juan-la->

[monarquia-ha-servido-para-institucionalizar-un-sistema-de-robo_655808/\[17/07/2021\]](#).

- Castri, M. (1979). *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid: Akal.
- Castro, S. (4 de mayo de 2018). Teatro del Azoro iniciará gira nacional con El Fenómeno. *El Salvador.com*. Disponible en línea: <https://historico.elsalvador.com/historico/477910/teatro-del-azoro-iniciara-gira-nacional-con-el-fenomeno.html> [17/07/2021].
- Centro de Documentación de las Artes y la Música. (1978). Nace el Centro Dramático Nacional. Disponible en línea: <https://www.teatro.es/efemerides/nace-el-centro-dramatico-nacional> [17/07/2021].
- Centro Dramático Nacional (2022). Paraíso perdido. Disponible en línea: <https://dramatico.mcu.es/evento/paraiso-perdido/> [17/07/2021].
- Cervantes, D. (2018). Josefina la gallina, puso un huevo en la cocina. Disponible en línea: <https://www.vaca35teatro.com.mx/producciones-piezas-escenicas/josefina-la-gallina-puso-un-huevo-en-la-cocina/> [17/07/2021].
- (2022). Sawa Ino. De Vaca 35 teatro en grupo. Disponible en línea: <https://www.vaca35teatro.com.mx/producciones-piezas-escenicas/sawa-ino/> [17/07/2021].
- Colomer J. y Carreño T. (2011). El paisaje de los festivales escénicos en España. En Bonet, L. y Schargorodsky, H. (Eds.) (2011), pp. 127-151.
- Cooperativa.cl. (1 de marzo de 2017). Cómo murió Lissette Villa: El relato de la Fiscalía. *Cooperativa.cl*. Disponible en línea: <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/infancia/proteccion/como-murio-lissette-villa-el-relato-de-la-fiscalia/2017-03-01/133802.html> [17/07/2021].
- Davy, D. (2017). Amarillo Review México's Teatro Línea De Sombra at The Yard at Chicago Shakespeare. *Boston splashmags*. Disponible en línea: <https://boston.splashmags.com/index.php/2017/10/18/amarillo-review-mexicos-teatro-linea-de-sombra-at-the-yard-at-chicago-shakespeare/#gsc.tab=0> [17/07/2021].
- D'Amico, G. (2019). *La formación del actor*. Bolivia: Teatro de los Andes.
- De Vicente, C. (2013). *La escena constituyente*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.
- (2018). *La dramaturgia política. Poéticas del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.
- Despentes, V. (2007). *Teoría King Kong*. Tenerife: Melusina.

- Díaz, R. (11 de septiembre de 2015). Vivos y muertos comparten mesa en la nueva propuesta de los mexicanos Vaca 35. *La Vanguardia*. Disponible en línea: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20150911/54435224279/vivos-y-muertos-comparten-mesa-en-la-nueva-propuesta-de-los-mexicanos-vaca-35.html> [17/07/2021].
- Doyne, V. (2013). Tárrega era una fiesta. *Teatrorama*. Disponible en línea: <https://teatrorama.wordpress.com/2013/09/13/tarrega-era-una-fiesta/> [17/07/2021].
- Duvignaud, J. (1980). *Sociología del Teatro*. México: FCE.
- Enrile, J. (2016). *Teatro Relacional. Una estética participativa de dimensión política*. Madrid: Fundamentos.
- Ferrer, J. (2007). Verano, franquismo y festivales. *Radical.es*. Disponible en línea: <http://www.radical.es/historico/informacion.php?iinfo=2766> [17/07/2021].
- Fischer, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- Giella, M. (2011). XXV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz: bodas de plata del teatro latinoamericano y español. *Latin American Theatre Review*, 44 (2), pp. 155-166.
- González Martínez, J. (2021). El vídeo, un instrumento para el análisis. En Martínez J. y López-Antuñano J.G. (Eds). *El análisis de la escenificación*, pp. 37-39. Madrid: Fundamentos.
- González-Sinde, A. (14 de junio de 2015). Teatro del barrio. *elperiódico.com*. Disponible en línea: <https://www.elperiodico.com/es/opinion/20150614/teatro-del-barrio-4274052> [17/07/2021].
- Grande Rosales, M.A. (2004). Teatro y Teoría y crítica contemporánea. La mirada interdisciplinar. En Vega, M .J. (Ed.) *Poética y teatro. La teoría dramática europea del Renacimiento y la Postmodernidad*, pp. 269-328. Pontevedra: Mirabel.
- Grande Rosales, M.A. y Martínez Valderas J. (2011). Análisis del espectáculo *Olimpia de Gouges o la pasión de existir*. En Borja, M. (Ed.) *Olimpia de Gouges o la pasión de existir*, pp. 169-193. Alicante: Universitat Jaume I.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México - Madrid - Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guerenabarrena, J. (1988). *Siete festivales mayores. Escenarios de dos mundos*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

- Guerra, F. (2004). *Atahualpa del Cioppo: un hombre para pensar*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura de Cádiz.
- Heras, G. (1999). *Aproximación a los nuevos caminos escénicos en la España de los ochenta*. Alicante: Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea.
- Hernández, P. (2011). Biografías escénicas: *Mi vida después*. Lola Arias. *Latin American Theatre Review*, 45 (1), pp. 115-128. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1353/ltr.2011.0033> [17/07/2021].
- Hormigón, J.A. (2002) *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Madrid: ADE.
- Imbert, G. (1997): Violencia y representación. De la crisis del valor al valor de la crisis. *Semiosfera*, pp 93-109.
- Jones, C. (18 de octubre de 2017). 'Amarillo' is about risk, inequality and the costs of those border crossings. *Chicago tribune*. Disponible en línea: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/theater/ct-ent-amarillo-review-1019-story.html> [17/07/2021].
- Kershaw, B. (1999). *The radical in performance: between Brecht and Baudrillard*. Londres: Routledge.
- Kornetis, K. (2018). Los intelectuales griegos ante la dictadura de los coroneles. Cercles. *Revista d'Història Cultural*, (21), pp. 47-66. Disponible en línea: <https://revistes.ub.edu/index.php/cercles/article/view/cercles2018.21.1002/28065> [17/07/2021].
- Kowzan T. (1986). *El Teatro y su Crisis Actual*. Venezuela: Monte Ávila.
- La Vanguardia. (23 de enero de 2019). Andrés Lima monta *El chico de la última fila* en la Beckett con Sergi López. *La Vanguardia*. Disponible en línea: <https://www.lavanguardia.com/vida/20190123/454274114738/andres-lima-monta-el-chico-de-la-ultima-fila-en-la-beckett-con-sergi-lopez.html> [18/19/2021].
- Lanzas, P. (2021). El Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Teatro político y documental. Panorámica y edición XXXIV. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* (24), pp. 298-322. Disponible en línea: [http://anagnorisis.es/pdfs/n24/PedroLanzas\(298-322\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n24/PedroLanzas(298-322).pdf) [17/07/2021].
- Larraín, S. (1994). *Violencia puertas adentro, la mujer golpeada*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- León, M. (2015). *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*. México: Dirección General de Vinculación Cultural.
- Layton, W. (1990). *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos.

- Margallo, J. (2019). *Vivir del aire. Memoria del teatro independiente de un hilo*. Madrid: Estudio ediciones.
- Márquez Montes, C. (2017) Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2016: Una apuesta por la igualdad y el diálogo. *Revista ADE- Teatro*, (165), pp. 172-181.
- (2018) Apuesta por la calle, la danza y la mujer. Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2018. *Revista ADE- Teatro*, (173), pp. 150-157.
 -
 - (2020). La despedida y el compromiso. Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2019. *Revista ADE Teatro*, (179), pp. 151-158.
- Martínez C. y Guardia I. (2016). El teatro documental, una herramienta para devolver a la ciudadanía su imaginario y su memoria. [Conferencia] Disponible en línea: https://www.researchgate.net/publication/341043002_El_teatro_documental_una_herramienta_para_devolver_a_la_ciudadania_su_imaginario_y_su_memoria [17/06/2021].
- Martínez, C. (26 de enero de 2018). El Teatro del Azoro estrena su nueva obra, El Fenómeno. *Diario colatino*. Disponible en línea: <https://www.diariocolatino.com/teatro-del-azoro-estrena-nueva-obra-fenomeno/> [17/06/2021].
- Matadero Madrid (2011). Amarillo. El lugar al que un hombre nunca llegó. Disponible en línea: <https://www.mataderomadrid.org/programacion/teatro-linea-de-sombra> [17/06/2021].
- Marinis, M. (1974). *El nuevo teatro 1947-1970*. Barcelona: Paidós.
- Meyerhold, V. (1986). *Teoría Teatral*. Madrid: Fundamentos.
- Molina, S. (1995). Teatro Contemporáneo: El compromiso con una ética y una estética. *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 7. Málaga: Universidad de Málaga.
- Monleón, J. y otros (1971): Teatro Radical. *Primer Acto*, (135), pp. 8-14.
- (1988). I Encuentro de teatro España-América Latina, *Primer Acto* (185), pp. 2-13.
- Muñoz Jaén, F. (s.f.). Teatro: Shock, el cóndor y el puma. *Vista lateral*. Disponible en línea: <http://www.vistateatral.com/2019/06/teatro-shock-el-condor-y-el-puma-teatro.html> [17/06/2021].
- Muñoz, B. (2011). *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español. I. Mapa de la documentación teatral en España*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Oliva, C y Torres, F. (2000). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

Ortega Cerpa, D. (1995a) *Festival Iberoamericano de Cádiz: un hecho insólito*. Cádiz: Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

- (1995b) FIT de Cádiz: La magia de un festival. *Boletín del Centro de Documentación e Información Cultural*, 3, Diputación de Cádiz.
- (1996) Con Pepe Bablé. *Primer Acto*, (265), pp. 6-8.
- (1998a) Lindo y querido. *ADE Teatro*, (64-65), pp. 114-117.
- (1998b) Manizales: tan lejos, tan cerca. *ADE Teatro*, (64-65), p 118.
- (1999a) Uma festa para os sentidos. *Revista de Teatro-SBAT*, pp. 504-505.
- (1999b) Teatro de marionetas: sueñan los replicantes con ovejas mecánicas. En Villegas, J. (Ed) *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 98*, pp. 111-123. California: Gestos.
- (2005a) Calidad de los programas y comparación con otros festivales. AAVV En *Diagnóstico de situación sobre el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*, pp. 41-69. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- (2005b) La fiesta de la diversidad. En Ortega, D. (coord.) *FIT de Cádiz: La ventana de América (20 años del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz)*, pp. 11-36. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura - Ayuntamiento de Cádiz - Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

Pavis, P. (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: Casa de las Américas.

- (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro. (1994-2010). Archivo del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. [Actas].

Periodista digital (9 de agosto de 2022). El Rey de España no se levanta cuando el guerrillero-presidente Gustavo Petro saca a pasear la espada de Bolívar y Podemos exige que le corten la cabeza. *Periodista digital*. Disponible en línea: <https://www.periodistadigital.com/politica/casa-real/20220809/rey-espana-levanta-guerrillero-presidente-petro-saca-pasear-espada-bolivar-exige-le-corten-cabeza-video-689404739088/> [17/06/2021].

Pérez, M. (1986). Desembarco en Cádiz (América descubre Cádiz). *El Público* (19) pp. 5-7.

Pérez Valiente, M. (2015). Crónica de Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido de Vaca 35 y Teatro de Cerca. *Glosas teatrales* [Blog] Disponible

en línea: <https://glosasteatrales.com/2015/11/08/cronica-de-cuando-todos-pensaban-que-habiamos-desaparecido-de-vaca-35-y-teatrodecerca/>
[17/07/2021]

- Phillips, A. (1996). *Perspectivas feministas en teoría política*. Barcelona: Paidós.
- Piñón, A. (2 de abril de 2016). Vaca 35, teatro que rompe esquemas. *El Universal*. Disponible en línea: <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-escenicas/2016/04/2/vaca-35-teatro-que-rompe-esquemas> [17/06/2021].
- Piscator, E. (1976). *Teatro político*. Madrid: Ed. Ayuso.
- (1999). Teatro comprometido. En Sánchez J. A. (Ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, pp. 251-262. Madrid: Akal.
- Proaño, L. (2005). Encuentro de Mujeres en las Artes Escénicas Iberoamericanas. Una breve Historia. En Ortega Cerpa, D. (coord.) *FIT de Cádiz: La ventana de América (20 años del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz)*, pp. 47-57. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura-Ayuntamiento de Cádiz - Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.
- Ramos, R. (11 de noviembre de 2020). Paisajes para no colorear: una revolución a ritmo de reguetón. *Elperiódico.com*. Disponible en línea: <https://www.elperiodico.com/es/onbarcelona/mirar/20191111/paisajes-para-no-colorear-una-revolucion-a-ritmo-de-regueton-7719856> [17/06/2021].
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.
- Reverte, C. (2011). XXVI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Y si no, ¿qué cosa fuera? *Actores* 103.
- Revista de Artes Escénicas Godot. (2019). Los adolescentes son la verdadera contracultura. Disponible en línea: <https://www.revistagodot.com/los-adolescentes-son-la-verdadera-contracultura/>
[17/07/2021].
- Reyes, C. (2000). Latinoamérica sobrevive. *Primer Acto*, (286), pp. 139.
- Rifo, C. (2019). La Re-sentida en retrospectiva: 10 años de teatro colectivo, político y disruptivo. Disponible en línea: <https://teatroamil.cl/noticias-2019/la-re-sentida-en-retrospectiva-10-a%C3%B1os-de-teatro-colectivo-pol%C3%ADtico-y-disruptivo/> [15/05/2021].
- Rizk, B. (1990). Esencia y presencia de Bertolt Brecht. *Máscara* (2), pp. 99-100.
- Romo J. L. (24 de abril de 2019). Capitalismo, fútbol y torturas en Sudamérica. *El mundo*. Disponible en línea:

<https://www.elmundo.es/cultura/teatro/2019/04/24/5cbf5732fdddffab848b45f2.html> [17/06/2021].

- Sánchez Trigueros, A. (1992). La Poética del Silencio. *Teatro: Revista de Estudios Estudios Culturales*, (1), pp. 75-86.
- (1996) Brecht en su contexto. *ADE Teatro*, (48-49), pp. 113-114.
 - (2008) *Teatro y escena. La poética del silencio y otros ensayos*. Salobreña: Alhulia, col, Mirto Academia.
- Sánchez Montes, M. J. (2004) *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2009) El Festival Internacional de Teatro de Granada: Una primera aproximación. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, (23), pp. 627-640.
 - (2012) Teatro en 2011. *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, pp. 784: 22-23.
- Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Diputación Provincial de Cuenca.
- Sánchez de Miguel, M. Iturbide, L.M. Lizaso, I. (2012). La inteligencia militar norteamericana y el uso ambivalente de la psicología desde una perspectiva histórica: el programa Handicrafts (1941) y el proyecto Mkultra (1953). *Revista de Historia de la Psicología*, 3 (33), pp. 37-48.
- Sánchez, J. y Calderón, N. (2019). Los adolescentes son la verdadera contracultura. *Revista Godot*. Disponible en línea en:
<https://www.revistagodot.com/los-adolescentes-son-la-verdadera-contracultura/> [17/06/2021].
- Sanchís Sinisterra, J. (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque.
- (1997). Por una teatralidad menor, *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 10. Málaga: Universidad de Málaga.
- Schechner, R. (1988). *El teatro ambientalista*. México: Árbol Editorial.
- (1973). *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona: Anagrama.
- Sedeño, J.A. (2004). *El teatro andaluz contemporáneo*. Málaga: Universidad de Málaga.

- Sesma, M. (2019). Paisajes para no colorear / La-Resentida / 34 FIT de Cádiz. *Artezblai*. Disponible en línea: <https://www.artezblai.com/paisajes-para-no-colorear-la-resentida-34-fit-de-cadiz/> [17/06/2021].
- Stanislavski, K. (1981). *Un actor se prepara*. México: Constancia.
- (1984). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza.
 - (1993). *Mi vida en el arte*. Buenos aires: Quetzal.
- Starobinski, J. (1970). *La relation critique*. Paris: Gallimard.
- Stezano, F. (2021). *Enfoques, definiciones y estimaciones de pobreza y desigualdad en América Latina y el Caribe: un análisis crítico de la literatura*. Documentos de Proyectos. México DF: Comisión Económica para América Latina y el Caribe.
- Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Madrid: Dykinson.
- Távora, S. (1997). El teatro, su historia y el Mediterráneo. *Cuadernos de Estudios Teatrales* 9. Málaga: Universidad de Málaga.
- Teatro del Barrio. (2019). Proyecto barrio. *Teatro del Barrio*. Disponible en línea: <https://teatrodelbarrio.com/proyecto-barrio/>. [17/06/2021].
- Teatro la Re-Sentida (2008). Simulacro. *Disponible en línea*: <https://teatrolaresentida.cl/simulacro/> [17/07/2021].
- (2016). La dictadura de lo cool. *Disponible en línea*: <https://teatrolaresentida.cl/la-dictadura-de-lo-cool/> [17/07/2021].
 - (2022). Oasis de impunidad. *Disponible en línea*: <https://dramatico.mcu.es/evento/oasis-de-la-impunidad/> [17/07/2021].
- Tytell, J. (1999). *El Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*. Barcelona: Liebre de marzo.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- (1996). *La escuela del espectador*. Madrid: ADE.
- Vallejo, J. (17 de noviembre de 2015). Vivir en tiempos difuntos. *El País*. Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2015/11/13/actualidad/1447432270_725692.html [17/06/2021].
- Vidales, R. (27 de abril de 2019). El horrible caso del Dr. Nixon y Mr. Pinochet. *El País*. Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2019/04/26/babelia/1556293037_255005.html [17/06/2021].

Villafaina, J.M. (24 de noviembre de 2021). ¿Qué pasa con los Festivales Iberoamericanos de Teatro en España? *Propronews*. Disponible en línea: <https://www.propronews.es/festivales-iberoamericanos-de-teatro/> [17/06/2021]

Villegas, J. (1997) (Ed.): *Del escenario a la mesa de la crítica*. California: Gestos-Universidad de California.

- (1999) (Ed.): *Propuestas escénicas de fines de siglo: FIT 1998*. California: Gestos-Universidad de California.
- (2005). El FIT de Cádiz y la investigación teatral. En Ortega Cerpa, D. (coord.): *FIT de Cádiz: La ventana de América (20 años del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz)*, pp. 37-46. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura. Patronato del Festival Iberoamericano de Cádiz.

García Morillo, A. y González Rueda, A. J. (Eds.) (2003). *Diagnóstico de situación sobre el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*: Universidad de Cádiz.

Weiss, P. (2012). *La estética de la resistencia*. Hondarribia: Hiru Argitaletxea.

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

TABLAS

- Tabla 1. Comparativa entre Teatro dramático y Teatro épico
- Tabla 2. Esquema evolución del teatro occidental
- Tabla 3. Influencia directores Latinoamericanos
- Tabla 4. Extraído de www.almagro.es
- Tabla 5. Manizales
- Tabla 6. Interacción y estrategias de un festival con el lugar donde se realiza, sus residentes y sus visitantes externos (Bonnet, 2011, p. 47)
- Tabla 7. Ampliación y fidelización de audiencias. (Bonnet, 2011, p. 49)
- Tabla 8. Ejemplo de esquema de Greimas, de la obra *El Fenómeno*
- Tabla 9. Los trece sistemas de signos propuestos por Tadeusz Kowzan
- Tabla 10: Modelo actancial. Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido
- Tabla 11: Personajes.: foto Nicolás Calderón. Cortesía Teatro La Re-sentida
- Tabla 12: Paisajes para no colorear. Modelo actancial
- Tabla 13: Set TV. Foto René Figueroa. Cortesía compañía El Azzoro
- Tabla 14. Modelos actanciales. *El Fenómeno*
- Tabla 15. Modelo actancial *Amarillo*
- Tabla 16. Modelo actancial *Amarillo*
- Tabla 17. Plano escénico
- Tabla 18. Modelos actanciales
- Tabla 19. Personajes
- Tabla 20. Tabla comparativa de espectáculos analizados
- Tabla 21. Proceso de montaje

Tabla 22: Teatro de origen estatal

Tabla 23: Teatro independiente y de autor (Orden alfabético del país de origen)

FIGURAS

Figura 1. Imagen cedida por Juan Villegas

Figura 2: Coreografía. Foto cedida por Vaca 35

Figura 3: Foto cedida por Vaca 35

Figura 4: Foto cedida por Vaca 35

Figura 5: Foto cedida por Vaca 35

Figura 6: Foto cedida por Vaca 35

Figura 7: Foto cedida por Vaca 35

Figura 8: Foto cedida por Vaca 35

Figura 9: Foto cedida por Vaca 35

Figura 10: Foto cedida por Vaca 35

Figura 11: Foto cedida por La-Resentida

Figura 12: Foto Nicolás Calderón. Cortesía de La-Resentida teatro

Figura 13: Foto Nicolás Calderón. Cortesía de La Resentida teatro

Figura 14: Foto Nicolas Calderón. Foto cortesía de La Resentida teatro

Figura 15: Foto Nicolás Calderón. Cortesía de La Resentida teatro

Figura 16: Foto René Figueroa. Cortesía teatro El Azzoro

Figura 17: Foto René Figueroa. Cortesía de teatro El Azzoro

Figura 19: El Fenómeno. Foto Milton Barahona. Dirección Egly Larreinaga y Luis Felpeto. Compañía El Azzoro

Figura 19: Foto Milton Barahona. Cortesía teatro El azzoro

Figura 20: Foto Rene Figueroa. Cortesía teatro El Azzoro

Figura 21: Foto Roberto Blenda. Cía.: Teatro Línea de Sombra

- Figura 22: Foto Roberto Blenda. Cortesía de Teatro Línea de Sombra
- Figura 23: Foto: Roberto Blenda. Cía.: Teatro Línea de Sombra. Dirigida por Jorge Vargas
- Figura 24: Foto: Roberto Blenda. Cía.: Teatro Línea de Sombra. Dirigida por Jorge Vargas
- Figura 25: Foto: Roberto Blenda. Cía.: Teatro Línea de Sombra. Dirigida por Jorge Vargas
- Figura 26:Foto: Roberto Blenda. Cía.: Teatro Línea de Sombra. Dirigida por Jorge Vargas
- Figura 27: Cameron en proceso de transformación para dar vida a Friedman. Foto de Marcosg. Cortesía del Centro Dramático Nacional
- Figura 28 Línea de proyectores fijos. Foto de MarcosgPunto. Cortesía del Centro Dramático Nacional
- Figura 29:Reunión de Cameron y la CIA. Foto de MarcosgPunto. Cortesía del Centro Dramático Nacional
- Figura 30:El embajador Korry. Foto de MarcosgPunto. Cortesía del Centro Dramático Nacional
- Figura 31: Militar chileno. Foto de MarcosgPunto. Cortesía del Centro Dramático Nacional
- Figura 32: Manuel Contreras, jefe de la DINA y Jorgelino Vergara. Foto Marcos Gpunto. Cortesía del Centro Dramático Nacional
- Figura 33:Margaret Thatcher en un momento de su entrevista con Pinochet. Foto de Marcos g Punto. Cortesía del Centro Dramático Nacional
- Figura 34: Natalia Hernández en el epílogo de la obra. Foto de MarcosgPunto. Cortesía del Centro Dramático Nacional
- Figura 35:Juan Carlos sentado en su trono. Imagen cedida por Teatro del Barrio
- Figura 36: Abdicación de Juan Carlos. Imagen cedida por Teatro del Barrio
- Figura 37: Personaje de la pieza El Rey. Imagen cedida por Teatro del Barrio
- Figura 38: Juan Carlos amenazado. Imagen cedida por Teatro del Barrio
- Figura 39: Juan Carlos I. Imagen cedida por Teatro del Barrio

ANEXOS

ANEXO I

COMPAÑÍAS DE TEATRO PARTICIPANTES EN EL FIT DE CÁDIZ

Tabla 59: Teatro de origen estatal.

(Orden alfabético del país de origen)

Teatro Municipal General San Martín [Argentina]	<i>Memoria del infierno [1992]</i>
Cía. São Paulo [Brasil]	<i>Máscaras [1988]</i>
Compañía Nacional de Costa Rica [Costa Rica]	<i>Las fisgonas de Paso Ancho [2001]</i>
Teatro Estudio de la Habana [Cuba]	<i>Concierto Barroco [1992]</i>
Grupo Buendía [Cuba]	<i>Las perlas de tu boca [1990] /Las ruinas circulares [1995] /Otra tempestad: versión a partir de textos de W. Shakespeare y Fuentes de las culturas yoruba ya arará en el Caribe [1998]</i>
Teatro Mío [Cuba]	<i>Pasión Malinche [1989] /Manteca [1994]</i>
Teatro Caribeño [Cuba]	<i>Alto riesgo [1998] /El león y la joya [1991]</i>
Galiano 108 [Cuba]	<i>Cuando Teodoro se muera [1994] /La virgen triste [1999] /Elektra, la danza de los muertos [2003]</i>
Centro Dramático Nacional [España]	<i>La fundación [1999] / Carta de amor [2002] / Zenith. La realidad a su medida [2016] /Shock. El cóndor y el puma [2020] / Días felices [2020]</i>
Teatro Clásico de Sevilla [España]	<i>Luces de bohemia [2018]</i>
Compañía Nacional de Teatro [España]	<i>Albertina en cinco tiempos [2004]</i>
Centro Andaluz de Teatro [España]	<i>Bodas de sangre [1993]</i>
Compañía Guatemalteca de Teatro [Guatemala]	<i>La profecía [1990]</i>
Teatro de la UNAM [México]	<i>El retablo de Eldorado [1992]</i>

Compañía de Repertorio de Querétaro [México]	<i>La verdadera y tremenda historia de Federico Juan Francisco Woyzeck [1994]</i>
Compañía Nacional de México [México]	<i>El viaje de los cantores [1990] /La noche de Hernán Cortés [1992] /La amistad castigada [1996] /El cántaro roto [1997] /De monstruos y prodigios [2000] /El automóvil gris [2002]</i>
Compañía Justo Rufino Garay [Nicaragua]	<i>A golpes de corazón [1986]</i>
Comedia Nacional de Nicaragua [Nicaragua]	<i>¡Qué cuarenta días y qué cuarenta noches! [1987]</i>
Cía. Nacional de Danza [Rep. Dominicana]	<i>Defilló [2018]</i>
Compañía Nacional de Uruguay [Uruguay]	<i>El caballero de Olmedo [1987]/ La boda [1990]</i>
Teatro Nacional Juvenil de Venezuela- Comédie de Reims proyecto Molière [Venezuela]	<i>Mirando al tendido [1992] /La escuela de las mujeres [1995] /La escuela de los maridos/Los importunos</i>

Tabla 60: Teatro independiente y de autor (Orden alfabético del país de origen)

Inyäjteatro [Argentina]	<i>Facundina [1986]</i>
Grupo Experimental de Teatro Yenesi [Argentina]	<i>Potestad [1986]</i>
Recuerdos Son Recuerdos [Argentina]	<i>Glorias porteñas [2003]</i>
El Clú del Claun [Argentina]	<i>Historia del teatro [1989]</i>
LEH [Argentina]	<i>La escala humana [2001]</i>
Grupo Luna [Argentina]	<i>Mujeres soñaron caballos [2003]</i>
Mauricio Kartun [Argentina]	<i>Terrenal. Pequeño misterio ácrata [2016]/TPC</i>
Todo Piola [Argentina]	<i>Todo Piola [2016] / OG</i>

Oski Guzmán y Leticia González de Iellis [Argentina]	<i>Bululú. antología endiablada [2017]/ TPC</i>
Pablo Rotemberg [Argentina]	<i>La Wagner [2018]</i>
La fiesta del viejo [Argentina]	<i>La fiesta del viejo [2019]</i>
Nanny Copgorno [Argentina]	<i>Jurujujaja, el desastre continúa [2003]</i>
Maricel Álvarez y Emilio García Whebi [Argentina]	<i>La Trilogía de La Columna Durruti [2020]</i>
María Cavagnero [Argentina-España]	<i>Equilibrium [2018]</i>
Barranco Producciones [Argentina-España]	<i>La alambrada [2008]</i>
Dos Lunas Teatro [Argentina-España]	<i>Ar lan A mor (a orillas del mar) [2008]</i>
Humano Grupo de Danza [Argentina]	<i>Amor de amores [1994] /Hombre alado</i>
Puja Teatro Aéreo [Argentina]	<i>El k@osmos, la evolución de la creación [2004]</i>
La Fronda [Argentina]	<i>Ars higiénica [2005]</i>
Teatro de la Huella [Argentina]	<i>Pervertimiento [1994]</i>
Tangolpeando [Argentina]	<i>Cacerolas [2010]</i>
Leonor Benedetto [Argentina]	<i>Atentamente, para doña Josefa [2012]</i>
Cía. Sala 420 [Argentina]	<i>Bolero criollo [2007]</i>
La Rural [Argentina]	<i>Chachetazo de campo [1999]</i>
Grupo de Teatro La Cochera [Argentina]	<i>Choque de cráneos (aguafuerte) [2009]</i>
Equipo Teatro Llanura [Argentina]	<i>Como un puñal en las carnes [2006]</i>
Cecilia Rossetto [Argentina]	<i>Concherto II [1990]</i>
Grupo de Danza de Roxana Grinstein [Argentina]	<i>El escote [1993]</i>
Periférico de objetos [Argentina]	<i>El hombre de arena [1993]</i>
Eme Producciones [Argentina]	<i>Contracciones [2005]</i>

Íntimo Teatro Itinerante [Argentina]	<i>Donde comienza el día [2010]</i>
Violeta Luna-Dos Lunas Teatro- Nomad Teatro [Argentina- México-España]	<i>CORPOS migraciones en la oscuridad [2011]</i>
Niño Costrini [Argentina]	<i>Costrini [2006]</i>
Banfield Teatro Ensamble [Argentina]	<i>El loco y la camisa [2015]</i>
Susana Rinaldi [Argentina]	<i>El ayer, el hoy y el todavía [2002]</i>
PP. Garamendy [Argentina]	<i>Delirios de un inmigrante [1994]</i>
34 puñaladas [Argentina]	<i>De la bolsa al ruedo [2012]</i>
Cía. Extinción [Argentina]	<i>Extinción [2002]</i>
Sportivo Teatral [Argentina]	<i>Postales argentinas [1988]/Muñeca [1994] / El pecado que no se puede nombrar [1998]</i>
Teatro del Sur [Argentina]	<i>El marinero [1993]</i>
El gran Maximiliano [Argentina]	<i>El mundo de las ilusiones [2005]</i>
Fundación Julio Bocca [Argentina]	<i>La Duarte (Evita) [2011]</i>
Eduardo Pavlovski [Argentina]	<i>La muerte de Marguerite Duras [2002]</i>
Luisa Calcumil [Argentina]	<i>Es bueno mirarse en su propia sombra [1993]</i>
El trompo [Argentina]	<i>El trompo metálico [2010]</i>
El Cubo [Argentina]	<i>El viaje de esas tías [1993]</i>
El patrón Vázquez [Argentina]	<i>Dos personas diferentes dicen que hace buen tiempo [1998] / La estupidez [2004]/ La modestia</i>
Grupo de Teatro La Cochera [Argentina]	<i>Choque de cráneos (aguafuerte) [2009]</i>
Cía. Pavlovsky-Yusem [Argentina]	<i>Paso de dos [1990]</i>
Dúo Tangorditos [Argentina]	<i>Pónele onda [2002]/MAGOrditos que nunca [2005]</i>

Timbre 4 [Argentina]	<i>El viento en un violín [2011]</i>
Grupo Puja [Argentina]	<i>Do-do land [2009]</i>
Periférico de objetos [Argentina]	<i>Máquina Hamlet [1997]</i>
Cía. Daniel Veronesse [Argentina]	<i>El desarrollo de la civilización venidera [2009]</i>
Cía. Mabel Manzotti [Argentina]	<i>Poniendo la casa en orden [1992]</i>
Inés Sanguinetti y Gustavo Lesgart [Argentina]	<i>Nocturno [1995]</i>
Casa Via Magia-Babilonia Producciones [Argentina-Brasil]	<i>Navegantes [1995]</i>
Silke Huysmans y Hannes Dereere [Bélgica]	<i>Mining stories [2020]</i>
Teatro de los Andes [Bolivia]	<i>Un buen morir [2019]</i>
Macunaima [Brasil]	<i>Nova velhaestoria [1992] /Antígona [2005]</i>
Grupo Endança [Brasil]	<i>Animater [1993]</i>
X.P.T.O. [Brasil]	<i>Buster Keaton contra la infección sentimental. La infección sentimental contraataca [1986]/Coquetel clown [1991] /Babel bum [1994]</i>
1 Ato [Brasil]	<i>Desiderium [1997] / Beijo [1999] /Mundo perfumado [2004]/ Geraldas e Avencas [2008] / Pequenosatos de rua [2014]</i>
Piafraus [Brasil]	<i>Flor de obsessão [1999] / Bishos do Brasil [2005] / Farsa Quixotesca [2005] / Gigantes de Ar [1999, 2009]</i>
Cía. Elegants [Brasil-España]	<i>Cabaret elegants [2012]</i>
Cía. Vértice de Teatro [Brasil]	<i>Conjugado [2005]</i>
Grupo de Arte BoiVoador [Brasil]	<i>Corpo de baile [1991] El señor presidente [1992]</i>
Pé de vento Teatro [Brasil]	<i>De malas prontas [2007]</i>
Cía. CénicaNau de Ícaros [Brasil]	<i>De um lugar para o outro [2011]</i>
No OrdinaryAngels [Brasil]	<i>Deadly [1998]</i>
Denise Stoklos [Brasil]	<i>Un orgasmo adulto escapó del zoológico [1986]/Denise Stoklos in Mary Stuart [1990]</i>

Grupo Ensayo [Brasil]	<i>Ejercicio na.1 [1987]</i>
República da dança [Brasil]	<i>Forro foral [1995]</i>
Tribu Producciones [Brasil]	<i>Koikwa, un hoyo en el cielo [1999]</i>
Casa Via Magia-Babilonia Producciones [Brasil, Argentina]	<i>Navegantes [1995]</i>
Cía. de dos Atores [Brasil]	<i>Melodrama [2000]</i>
Teatro do Ornitorrinco [Brasil]	<i>Ubu [1986]/ O doenteimaginário [1990] /</i>
BllsProducoes Artísticas [Brasil]	<i>Orlando [1992]</i>
Ta NaRua [Brasil]	<i>¿Para qué sirven los pobres? [1992]</i>
Ballet Stagingum [Brasil]	<i>Quadrilha-Floresta do Amazonas [1991]</i>
Grupo Galpão [Brasil]	<i>Romeo y Julieta [1998]</i>
Clowns do Shakespeare [Brasil]	<i>Suaincelença, Reicardo III [2012]</i>
Sbornia Records [Brasil]	<i>Tangos e tragedias [2002]</i>
Grupo Delta de Teatro [Brasil]	<i>Toda desnudezs erá castigada [1987]</i>
Verve Cía. de Dança [Brasil]	<i>Truvejapránóischorá [2003]</i>
Grupo Piollin [Brasil]	<i>Vau da Sarapalha [1993]</i>
Circo Grafitti [Brasil]	<i>Vocevai ver o que vocêvai ver [1989]</i>
Delá Praká [Brasil - Francia]	<i>Maiador [2020]</i>
Teatro Ictus [Chile]	<i>Este domingo [1990] / Pablo Neruda viene volando [1992]</i>
Interdram [Chile]	<i>Rocha [2017]</i>
Tryo Teatro Banda [Chile]	<i>La expulsión de los Jesuitas [2018]</i>
Teatro Perro Muerto [Chile]	<i>Representar [2019]</i>
Teatro La-resentida [Chile]	<i>Tratando de hacer una obra que cambie el mundo. El delirio final de los últimos románticos [2011] /Paisajes para no colorear [2019]</i>
Teatro Imagen [Chile]	<i>Cartas de Jenny [1989]</i>
Viajeinmóvil [Chile]	<i>Chef [2011]</i>
Franklin Caicedo [Chile]	<i>Che tanguito [1992]</i>
Bonobo [Chile]	<i>Donde viven los barbaros [2016]</i>
Grupo Teatro Galiano 108 [Chile]	<i>Cuando Teodoro se muera [1994]</i>

Colectivo Arte Matamala [Chile]	<i>Algernón. La angustia del conocimiento [2015]</i>
La Troppa [Chile]	<i>Gemelos [1999]</i>
Viajeinmóvil [Chile]	<i>Gulliver [2009]</i>
Amores de Cantina [Chile]	<i>Amores de cantina [2012]</i>
La Provincia [Chile]	<i>Cuerpo [2007]</i>
Murmuyo y Metrayeta, Cía. de Teatro Gestual [Chile]	<i>Fisura-2 [2011]</i>
La Patogallina [Chile]	<i>El húsar de la muerte [2001]</i>
Teatro Niño Proletario [Chile]	<i>El olivo [2011]</i>
Teatro Cinco [Chile]	<i>Danza Oráculo [1994]</i>
Teatro en el blanco [Chile]	<i>Diciembre [2008]</i>
Teatro Camino [Chile]	<i>Ejecutor 14 [1999]</i>
El Bufón Negro [Chile]	<i>El coordinador [1994]</i>
Teatro Sombrero Verde [Chile]	<i>El desquite [1996]</i>
Franklin Caicedo [Chile]	<i>El Emperador Gynt [1991]</i>
Teatro Experimental de Cali [Colombia]	<i>El encierro [1987]</i>
La Candelaria [Colombia]	<i>El Paso [1988] /En la raya [1994] /Nayra [2004] /El Quijote [2005] /Camilo [2016]</i>
Teatro Popular de Bogotá [Colombia]	<i>Rosa de dos aromas [1988] /La cándida Eréndira [1992] /La increíble [1992]</i>
Tramaluna Teatro [Colombia]	<i>Antígonas. Tribunal de mujeres [2016]</i>
Tchyminigagua [Colombia]	<i>Futurismo galáctico [2017]</i>
Léxplose Danza [Colombia]	<i>Tu nombre me sabe a tango [2017] / La miel es más dulce que la sangre [2019]</i>
La congregación teatro [Colombia]	<i>Camargo [2017]</i>
Teatro Petra [Colombia]	<i>Cuando estallan las paredes [2018/2019] /Yo no estoy loca [2019]</i>

Teatro La Máscara [Colombia]	<i>Karmen [2019]</i>
Rimini-protokoll [Cuba-Alemania]	<i>Granma. Metales de Cuba [2020]</i>
Trébol teatro [Cuba]	<i>Jacuzzi [2018]</i>
Avante Teatro [EEUU]	<i>En ningún lugar del mundo [2018]</i>
Malayerba Teatro [Ecuador]	<i>La fanesca [1987] /Pluma y la tempestad de estos tiempos [1997] /Nuestra Señora de las Nubes. Segundo ejercicio sobre el exilio [2000] /La muchacha de los libros usados [2003] /La razón blindada [2005] /Bicicleta Lerux, apuntes sobre la intimidad de los héroes [2008] / De un suave color blanco [2010] /Instrucciones para abrazar el aire [2012]/El corazón de la cebolla [2017]</i>
Contra el viento teatro [Ecuador]	<i>La flor de Chukirawa [2018]</i>
Teatro del Azoro [El Salvador]	<i>Los más solos [2014] /Made in Salvador...Y de bordar en bordar se me fue la vida [2016] /El fenómeno [2018/2019]</i>
La cahada teatro [El Salvador]	<i>Si vos no hubieras nacido [2017]</i>
La Zaranda [España]	<i>Mariameneo, Mariameneo [1987] /Vinagre de Jerez/ Perdonen la tristeza [1989] /Cuando la vida eterna se acabe [1992] /Ni sombra de lo que fuimos [1995] /Obra postuma [1998] /La puerta estrecha/ Homenaje a los malditos [2000] /Los que ríen los últimos [2003] /Futuros difuntos [2005] /Nadie lo quiere creer [2007] /El grito en el cielo [2009] /El régimen del pienso [2011] /Ahora todo es noche [2017]</i>
Animalario [España]	<i>Argelino, servidor de dos amos [2008]</i>
Axioma Teatro [España]	<i>Azul, Bleu, blue [1987] /Simplemente, no [1996] /Bailando 1 [1990] /Bailando 2 [1994] /El tren [1999] /El tren musical [2004] /El compromiso [2007] /Ström [2010] /Tirititaina [2011] /Violeta/Leticia.net [2010] /Delirando [2011]</i>

El Espejo negro [España]	<i>Tos de pecho [1994] /La cabra [2000]</i>
Xa! Teatre [España]	<i>The audition [2016]</i>
Eduardo Guerrero [España]	<i>El callejón de los pecados [2016]</i>
Circ bover [España]	<i>Vincles [2016]</i>
Varuma Teatro [España]	<i>Ns/Nc [2016]</i>
Teatro La abadía [España]	<i>Reina Juana [2016]</i>
Fernando Rubio [España- Argentina]	<i>Todo lo que está a mi lado [2016]</i>
Teatro del barrio [España]	<i>El Rey [2016]</i>
TITZINA TEATRE S.L. [España]	<i>Distancia siete minutos [2016]</i>
Azar Teatro [España]	<i>Sancho en Barataria [2016]</i>
A tempo dansa [España]	<i>deTraca [2017]</i>
Tnt - el vacie [España]	<i>Fuenteovejuna [2017]</i>
The funamviolistas [España]	<i>Contraescena [2017]</i>
Ludo circus [España]	<i>Ludo circus show [2017]</i>
Blanca Portillo y José Luis García [España]	<i>El cartógrafo [2017]</i>
Andanzas – TNT [España]	<i>Amazonas [2018]</i>
Ron Lalá [España]	<i>Crimen y telón [2018]</i>
Voadora [España]	<i>Sueño de una noche de verano [2018]</i>
Excéntrica producciones/Isabel Vazquez &Elena Carrascal [España]	<i>La maldición de los hombres Malboro [2018]</i>
Nacho Vilar Producciones [España]	<i>Odisea 80 [2018]</i>
Maracaibo Teatro [España]	<i>Fémina. Las mujeres mueven el mundo [2018]</i>
La trócola Circ [España]	<i>Emportat [2018]</i>
Alicia Soto-Hojarasca [España]	<i>Estudio 3: Miradas [2018]</i>
Scandall Teatral [España]	<i>Floretes, floreras y flowers less [2018]</i>
La banda de otro [España]	<i>Yee haw [2019]</i>
Enconarte producciones [España]	<i>Monstruación [2019]</i>
NUC [España]	<i>Aigua [2019]</i>

Trapu Zaharra [España]	<i>Sefiní [2019]</i>
Cinco huellas producciones [España]	<i>De hienas y perros o eco de los caníbales [2019]</i>
Flamenco Nómada [España]	<i>Flamenco kitchen [2019]</i>
Compañía Manuel Liñan [España]	<i>¡Viva! [2019]</i>
Ana Borrallho & João Galante [España]	<i>Atlas Cádiz 2020 [2020]</i>
Azkona & Toloza [España]	<i>Tierras del Sud [2020]</i>
Formiga Atómica [España]	<i>La Caminata de los Elefantes [2020]</i>
Societat Doctor Alonso [España]	<i>Y los huesos hablaron [2020]</i>
Fernando Renfijo [España]	<i>La noche justo antes de los bosques [2020]</i>
Sergio Boris [España]	<i>La bohemia [2020]</i>
Oligor y Microscopía [España - México]	<i>La melancolía del turista [2020]</i>
Vaca 35 Teatro [México]	<i>Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido [2015]</i>
Saas Tun [México]	<i>Del manantial del corazón [2016]</i>
Los Tristes Tigres [México]	<i>Algo de un tal Shakespeare [2016]</i>
Teatro Bárbaro [México]	<i>Yo tenía un Ricardo hasta que un Ricardo me lo mató [2017]</i>
César Enrique Cabaret [México]	<i>La pretty Guoman [2018]</i>
Yuyachkani [Perú]	<i>Los músicos ambulantes [1986] /Baladas del bien-estar [1992] /No me toquen ese valse [1997] /Antígona [2000] /Rosa Chuchillo [2008] /KayPunku. Esta puerta, ayer, hoy y mañana [2009]/Santiago [2009]</i>
Gaddafi Núñez [Perú]	<i>Galeano encendido [2019]</i>
Companhia do chapito [Portugal]	<i>Electra [2017] / Hamlet [2019]</i>
Tojunto [Puerto Rico]	<i>Hij@s de la Bernarda [2017]</i>
Casa Teatro [Rep. Dominicana]	<i>Mal de amores [2018]</i>
El galpón [Uruguay]	<i>El vendedor de reliquias [1992] /El patio de la torcaza [1998] /Cuento de hadas [2000]</i>
Sergio Blanco [Uruguay]	<i>La ira de Narciso [2016] / Covid 451 [2020]</i>

Teatro Circular de Montevideo [Uruguay]	<i>Doña Ramona [1986] /El Coronel no tiene quien le escriba [1989] /Aeroplanos [1991] /¡¡Ah, machos!! [1992] /Cuando me afeito [1995] /El patio de atrás [1999] /La valija [2005] /Onetti en el espejo</i>
La morena [Uruguay]	<i>Rabiosa melancolía [2017]</i>
Rajatabla [Venezuela]	<i>El coronel no tiene quien le escriba [1989] /Del amor y otros demonios [2001]</i>

ANEXO II

ENCUENTROS INTERNACIONALES DONDE HA PARTICIPADO EL FESTIVAL IBEROAMERICANO DE CÁDIZ DESDE 2006 A 2020

2006. Encuentro Teatral España-Iberoamérica. Casa de América. Madrid. España.
2006. VII Feria de la Artes Escénicas del Cono Sur. Santiago. Chile.
2007. Foro de Festivales Internacionales de Artes Escénicas Ibéricos. Sevilla. España.
2007. VI Jornadas de Artes Escénicas. Murcia. España.
2007. Encuentro “Por qué os Festivais de Teatro? Qual o seu futuro?” XXV Festival de Almada. Portugal.
2008. Encuentro “Corpos en Palco e Práticas Cénicas”. XXV Festival de Almada. Portugal.
2008. Meeting: “Las relaciones entre el Teatro español e Hispanoamérica”. XXIII Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami. EE.UU.
2008. Encuentros de la Red Latinoamericana de Promotores Culturales. Quito. Ecuador.
2008. VII Jornadas de Artes Escénicas. Murcia. España.
2008. VIA. Ventana Internacional de las Artes Escénicas. Bogotá. Colombia.
2009. Encuentro de directores de Festivales Internacionales. Santiago. Chile.
2009. IV Encuentro de Artes Escénicas. México D.F. México.
2009. Seminario de Teatología: “Encrucijadas del Teatro Latinoamericano actual”. Sta. Cruz de la Sierra. Bolivia.
2009. Seminario Internacional: “Tendencias Escénicas Innovadoras a partir de los años 80 del siglo XX”. 26o Festival de Almada. Lisboa. Portugal.
2009. V Foro Iberoamericano de Dramaturgia. Universidad Internacional de Andalucía. UNIA. La Rábida. Huelva. España.
2009. Puerta de las Américas. México D.F. México.
2009. Foro Debate: “Cruce de Escenas”. Las Palmas de Gran Canarias. España.
2009. PLATEA 10. Festival Santiago a Mil. Santiago. Chile.
2010. VIA. Ventana Internacional de las Artes Escénicas. Bogotá. Colombia.
2010. Encuentro: “Memoria e Independencia”. Festival de Teatro Alternativo de Bogotá. Colombia.
2010. Jornadas de Reflexión: “La gestión de festivales por sus protagonistas”. Universidad de Barcelona.. Girona. España.

2011. PLATEA 11. Festival Santiago a Mil. Santiago. Chile

2011. Encuentro: “Ventana Escénica”. Santo Domingo. República Dominicana. 2011.- Encuentros de la Red Latinoamericana de Promotores Culturales. Santiago. Chile.

2011. Encuentro: “Paradigmas recientes en las Artes Escénicas Latinas y Latinoamericanas”. “Homenaje a George Woodyard”. Miami Dade Collage. ¿???

2011. Miami. EE.UU. ¿Dónde?

2011. Seminario: “Gestión y producción de Festivales de Artes de Calle en Iberoamérica”. Tárrega. España.

2012. “II Encuentro de Promotores e Investigadores de las Artes Hispánicas”. NuevaYork. EE.UU.

2012. PLATEA 12. Festival Santiago a Mil. Santiago. Chile.

2012. VIA. Ventana Internacional de las Artes Escénicas. Bogotá. Colombia. 2012. Encuentro: “O teatro ibero-americano e a crise que nos rodeia”. XXIX Festival de Almada, Portugal.

2012. Encuentro: “O teatro e a apropriação de outras leinguagens”. MIRADA. Festival Ibero-americano da Artes Cênicas de Santos. Santos. Brasil.

2013. PLATEA 13. Festival Santiago a Mil. Santiago. Chile.

2013. Taller: “Gestión de las Artes Escénicas”. Centro Cultural de España. Santiago. Chile.

2013. Mercado de Industrias Culturales Argentinas. MICA. Buenos Aires. Argentina.

2013. I Encuentro Centroamericano de Mujeres de las Artes Escénicas. San José. Costa Rica.

2013. Encuentro de Artes Escénicas y Acción social: “Al sur del teatro”. Universidad Pablo Olavide. Sevilla. España.

2014. PLATEA 14. Festival Santiago a Mil. Santiago. Chile.

2014. VIA. Ventana Internacional de las Artes Escénicas. Bogotá. Colombia. 2014.- Mesa de debate: “Cádiz, cultura de ida y vuelta”. Asociación de la Prensa de Cádiz. Cádiz. España.

2014. Pontos de Conexão. Mirada de Santos. Santos. Brasil.

2014. II Encuentro Iberoamericano de Prensa Suplementos Culturales. Otoño Cultural Iberoamericano. OCIB. Cádiz. España.

2014. Encuentro Internacional: “Es una quimera la igualdad hombres mujeres en las artes?”. Clásicas y Modernas. SGAE. Madrid. España.

2015. PLATEA 15. Festival Santiago a Mil. Santiago. Chile.

2015. XX Symposium: “The State of Iberoamerican Studies Series Human Right Across the Disciplines”. University of Minnesota. Minneapolis, St. Paul. Minnesota. EE.UU.

2016. PLATEA 16. Festival Santiago a Mil. Santiago. Chile.

2016. VIA. Ventana Internacional de las Artes Escénicas. Bogotá. Colombia. 2016.- Congreso Teatral: “Ampliar Saberes Escénicos Iberoamericanos”. Jujuy. Argentina.

2017. PLATEA 17. Festival Santiago a Mil. Santiago. Chile

2017. AT CIRCADA. Circus International Meeting. Sevilla. España

2017. Laboratorio Internacional de verano: “Trasposos Escénicos”. Universidad de las Artes Isa. La Habana. Cuba.

2017. II Encuentro de Programadores Artes Escénicas. II Festival de las Artes Vivas FIAVL2017. Loja. Ecuador.

2018. Reunión de Programadores Internacionales. VII Festival Internacional Santiago OFF. Santiago. Chile.

2018. PLATEA 18. Festival Santiago a Mil. Santiago. Chile.

2018. Club de Lectura de Textos Dramáticos de Chiclana. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. Cádiz. España.

2018. MAPAS. Mercado de Artes Performativas del Atlántico Sur. Tenerife. España.

2019. PLATEA 19. Festival Santiago a Mil. Santiago. Chile.

2019. MICA. Mercado de Industrias Culturales Argentinas. Buenos Aires. Argentina.

2019. EXPOCULTURA Medellín. Municipalidad de Medellín. Medellín. Colombia.

2019. Encuentro de Programadores. IV Festival Internacional de Teatro de Cali. Cali. Colombia.

2019. VI Mercado de las Artes Escénicas y de la Música de Argentina. GIRART. Córdoba. Argentina.

2019. EFIBERO. Encuentro de Festivales Iberoamericanos de Artes Escénicas. Buenos Aires. Argentina.

2019. Encuentro-debate: “FIT de Cádiz y Teatro”. Librería “La Ratonera”. Cádiz. España.

ANEXO III

PREMIOS DEL FIT

Premios:

Lorca: Diputación de Granada (España, 1989)

Ollontay: CELCIT (1989)

Segismundo: Asociación de Directores de escena de España (1990)

Andalucía de Teatro, Junta de Andalucía (1991)

Gallo de la Habana, Casa de las Américas, Cuba (1992)

Max Hispanoamericano de las Artes Escénicas, España (2000)

Kusillo de la Paz Internacional, Festival Internacional de Teatro de la Paz FITAZ (Bolivia, 2002)

Dionisio, Festival Internacional de Teatro Latino de los Ángeles (EEUU, 2003)

Gaditano del año, Onda Cero Radio (Cádiz, 2003)

Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes, Ministerio de Cultura de España (2003)

La silla de Piedra, Festival de Manta (Ecuador, 2004)

Premio de la Casa de la Memoria Escénica y el Consejo de las Artes Escénicas de Matanzas (Cuba, 2011).

Cátedra:

Chamán Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica de Barquisimeto (Venezuela, 1991)

Patrocinio:

Patrocinio Especial de la Unesco 1993-1994

ANEXO IV

PLAN DIRECTOR DEL FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO DE CÁDIZ

MISIÓN

En el contexto actual, el FIT de Cádiz quiere situarse como punto de encuentro a ambos lados del Atlántico, como mediador entre realidades y diversidades culturales tan complejas y dispares como las que se aglutinan bajo el término de Iberoamérica.

PRINCIPIOS

01 Integrar un proyecto de teatro internacional articulado en torno a distintas poéticas y lenguajes escénicos contemporáneos de España, Portugal y Latinoamérica.

02 Trabajar como elemento de cohesión e integración de la propia ciudad de Cádiz y sus habitantes, generando tejido, activando proyectos centrípetos y centrífugos que recojan miradas plurales y contribuyan al ecosistema cultural.

03 Desarrollar nuevos vínculos basados en la colaboración, situándose como puente natural, único, entre América Latina, Europa, el Mediterráneo y África, actuando como bisagra entre Iberoamérica y el resto del mundo.

04 Potenciar un Festival trasatlántico de creación, producción, exhibición, formación e investigación que se conecte con el territorio, el tejido y las comunidades que engloba.

05 Significarse como festival de referencia nacional e internacional basado en la diversidad cultural y social que aglutina, programando trabajos de diferentes países y territorios, y promoviendo la coproducción con instituciones públicas y privadas, nacionales e internacionales.

06 Proyectar un festival que responda al contexto actual, adquiriendo relevancia el trabajo en red para la presentación de piezas escénicas, la generación y coproducción de proyectos, residencias artísticas y corredores de programación.

07 Abordar el festival desde un diálogo constante, plural, abierto e inclusivo que se enriquezca de la creatividad performativa del arte, la riqueza patrimonial y el urbanismo singular de la ciudad.

08 Un FIT que cuestione el binomio centro-periferia, que incorpore el Sur Global, que explore los malestares de la contemporaneidad, posibilitando espacios de escucha, que arroje miradas emancipadoras sobre el pasado y que proyecte visiones hacia el futuro, en aras de construir un espacio común.

09 Un festival con una mirada decolonial que trascienda las narrativas hegemónicas.

10 Un FIT abierto a la ciudadanía que genere un espacio participativo que promueva una comunicación en distintas direcciones, innovadora y creativa; que desarrolle líneas estratégicas de ámbito social para acercarse a los nuevos públicos.

11 Un FIT con una gestión de los recursos responsable, transparente, eficaz y transversal.

12 Un FIT feminista en su estructura, que promueva la igualdad, la libertad y la colaboración entre géneros, donde se potencien proyectos liderados por mujeres.

I. DIVERSIDAD Y PÚBLICOS

Objetivos estratégicos

Generación de nuevas audiencias mediante la sensibilización de nuevos públicos, el impulso de iniciativas didácticas y el desarrollo de campañas de captación y mediación. Actualización de la percepción del festival tanto dentro como fuera de Cádiz, con un FIT situado, que atienda a las problemáticas y anhelos contemporáneos de los territorios y sus comunidades.

Líneas de actuación

. Promover el Festival como uno de los hitos culturales de la ciudad y como un referente de las artes escénicas iberoamericanas a nivel nacional e internacional.

. Realizar una programación diversa y heterogénea que tenga la capacidad de atraer tanto a nuevos públicos como al público cautivo del FIT, respondiendo a las nuevas demandas de públicos y de profesionales nacionales e internacionales.

- . Abrir el FIT a la ciudadanía, generando un espacio participativo y permeable que promueva la comunicación bidireccional con los públicos y proporcione una experiencia transformadora.
 - . Desarrollar líneas estratégicas de ámbito social y de mediación para acercarse a nuevos públicos, incorporando colectivos que aún no han experimentado el FIT y atendiendo también a la zona de extramuros de la ciudad.
 - . Diseñar proyectos participativos con creadores y creadoras, donde el público pueda generar sus propias narrativas y entrar en diálogo con las/los artistas.
 - . Establecer un punto de encuentro entre artistas y público para celebrar la diversidad y el sentido festivo del FIT.
 - . Fomentar el interés y el conocimiento entre los espectadores. Acercar el público a los procesos creativos, favorecer el encuentro con nuevas propuestas e incentivar el intercambio de ideas.
 - . Incentivar la vinculación con los centros docentes, reforzando iniciativas vinculadas a escuelas, centros de educación secundaria y universitaria.
 - . Establecer alianzas con los agentes sociales de la ciudad (asociaciones culturales, carnavalescas, vecinales, etc) y potenciar trabajos que conecten con las expresiones artísticas del territorio.
- Incentivar proyectos con el tejido artístico local.
- . Promocionar el diseño y la implementación de proyectos que garanticen la accesibilidad a personas con diversidad funcional, sensorial o cognitiva.
 - . Política de precios populares para facilitar el acceso a todo aquel que quiera experimentar el FIT.
 - . Establecer sistemas de estudios de audiencias para recoger su opinión, gustos y hábitos.

II. INVESTIGACIÓN, CREACIÓN Y TRABAJO EN RED

Objetivos estratégicos

Fomentar el trabajo con redes nacionales e internacionales que potencien las plataformas iberoamericanas. Desarrollar el acompañamiento artístico y de proyectos.

Líneas de actuación

- . Reforzar la presencia de programadores, promotores y profesionales en el Festival que faciliten la internacionalización.
- . Organizar actividades y foros de profesionales del ámbito nacional e internacional.

- . Generar sinergias y participar activamente en redes afines del ámbito de actividad del Festival.
- . Recuperar la idea de Consejo Asesor constituido por un grupo de profesionales internacionales, como órgano de carácter consultivo activo que ayude en el desarrollo y la evaluación del proyecto.
- . Organizar coproducciones, corredores de programación y de residencias, en clave de sostenibilidad medioambiental y para compartir recursos.
- . Activar distintos modelos de formación y de acompañamiento de procesos, de proyectos y de artistas tanto emergentes como con trayectorias consolidadas.
- . Fomentar la colaboración institucional.
- . Fomentar los circuitos de intercambio académico.

III. UN FESTIVAL EXPANDIDO

Objetivos estratégicos

Expandir la actividad del Festival tanto en el tiempo como en el espacio, utilizando espacios singulares en distintos momentos del año que fomenten su presencia en la ciudad.

Líneas de actuación

- . Realizar residencias artísticas en momentos puntuales del año.
- . Conjugar una programación de actividades formativas y divulgativas de las artes escénicas, creando vínculos con otros agentes en momentos puntuales del año.
- . Proponer actividades y programación tanto en teatros y salas de la ciudad como en espacios singulares.
- . Fomentar la movilidad de públicos a través de un ejercicio de descentralización, incluyendo a la zona de extramuros, acercando el teatro a los diferentes barrios de la ciudad.
- . Fomentar el encuentro y las sinergias con el público, a través de ensayos abiertos, encuentros, talleres y/o muestras durante el año, principalmente coincidiendo con el Festival.
- . Proponer contenido para las plataformas digitales.

IV. COMUNICACIÓN

Objetivos estratégicos

Proyectar una estrategia de comunicación en concordancia con el plan director del FIT.

Líneas de actuación

- . Mantener la presencia en redes y la comunicación del FIT durante el año.
- . Realizar un seguimiento del impacto de la comunicación del Festival incorporando elementos cuantitativos y cualitativos para su evaluación.
- . Consolidar las estrategias tradicionales de comunicación con otras instituciones del ámbito artístico y con la prensa, invitando al Festival a periodistas especializados y a medios de comunicación para promover la divulgación de las actividades organizadas y su repercusión.

ANEXO V

CORREO DE MIGUEL OYERZUM

En 2020 confeccionamos una programación con propuestas que nos invitaban a reflexionar de forma individual y colectiva sobre la coyuntura que nos atraviesa así como sobre otras problemáticas de la contemporaneidad, a través del teatro documental por su puesto, pero también del teatro que atiende al territorio y al tejido ciudadano y también de textos del repertorio contemporáneo. Con el proyecto que presentamos queremos mapear la escena contemporánea iberoamericana para recoger en diferentes formatos y espacios, miradas diversas sobre las problemáticas de la contemporaneidad, con una escucha atenta a los desafíos latentes y a la realidad que nos repercute hoy. Resultado de la globalización y de la digitalización, se han extendido dos fenómenos que expanden nuestra percepción sobre quiénes son los artistas iberoamericanos, más allá del ámbito puramente geográfico de Latinoamérica, España y Portugal: la diáspora global de artistas y la aparición de colectivos transnacionales “líquidos” de creadores provenientes y residentes en diferentes lugares del mundo. También queremos cartografiar trabajos internacionales con poéticas y temáticas iberoamericanas. Con este fin, investigamos, viajamos y fomentamos la colaboración con voces situadas en los territorios que ejercen de oteadores y nos ayudan a llegar a los circuitos y a las poéticas menos visibilizadas. La programación se confecciona mezclando propuestas escénicas interdisciplinarias, accesibles e innovadoras, seleccionadas entre:

- Un amplio abanico de las artes escénicas, incluyendo teatro (de texto, físico, de objetos, postdramático, relacional...) danza, performance, creaciones multidisciplinares, etc
- Creaciones contemporáneas referentes en investigación formal y dramaturgía
- Nuevas miradas al repertorio contemporáneo
- Propuestas documentales, de ficción y proyectos comunitarios y de territorio
- Propuestas que hunden sus raíces en manifestaciones y culturas populares, indígenas, y en contextos particulares del continente latinoamericano
- Piezas de sala y piezas creadas específicamente para habitar diferentes espacios de la ciudad, paseos, formatos no convencionales, audio-guías...
- Piezas de calle de mediano y gran formato, con teatro, circo, danza, pasacalles, etc.

Proponemos también dispositivos artísticos, estéticos y de ficción que dan voz a la ciudadanía y hacen protagonistas a las personas que conforman nuestra comunidad, facilitando la cohesión y trasladando inquietudes, reivindicaciones y relatos de nuestras biografías comunes y particulares, tal y como hicimos con *Atlas Cádiz 2020* o con *COVID-451*, ambas en 2020. Colaboramos con el tejido asociativo, el sector cultural y con la comunidad en general para generar estrategias artísticas y hacer partícipe o conectar con la ciudadanía. El diseño de una programación diversa y heterogénea, comisariada con coherencia, permite cautivar y desarrollar los públicos, pudiendo dirigirse tanto a los amantes del FIT, de su historia y su legado, como a los que no han acudido todavía, a los que buscan otras miradas y para los que hay que establecer otras estrategias. Nuestro proyecto tiene como misión ampliar el interés del público cautivo hacia otras áreas de la programación y, al mismo tiempo, atraer nuevos públicos al FIT, ofreciéndoles herramientas para acercarse a todas las formas de teatro.

(M. Oyarzun, comunicación personal, 2022).

ANEXO VI

LISTADO DE ESPECTÁCULOS PROGRAMADOS CON TEMÁTICAS

POLÍTICAS

FIT 2006

EQUIPO TEATRO LLANURA (T)

Como un puñal en las carnes

de Mauricio Kartun

Dirección: Alfredo Catania

PROYECTO CHÉJOV (T)

Un hombre se ahoga

Versión libre de: “*Las tres hermanas*” de Antón Chéjov

Dramaturgia y Dirección: Daniel Veronese

CÍA. JORGE SÁNCHEZ (T)

Nadar abraza

Dramaturgia: Jorge Sánchez. Gustavo Palacios

Dirección: Jorge Sánchez

ARMAR ARTES (Argentina) TEATRO DE LAS SORÁMBULAS (España) (T)

Olimpia, o la pasión de existir

Dramaturgia y Dirección: Margarita Borja

TEATRO SIMURGH (T)

Cantores

Dramaturgia y Dirección: Fiore Zulli



TEATRO TÍMIDO (T)

Narciso

Dramaturgia y Dirección: Manuela Infante



TEATRO DEL SILENCIO (Chile) KARLIK DANZA TEATRO (España) (DT)

O divina la comedia. Purgatorio. Una madre coraje y sus hijos en el Purgatorio

Versión libre de: *La Divina Comedia* de Dante.

Dramaturgia y Dirección: Mauricio Celedón



DANZA TEATRO DE LA HABANA (DT)

Sonlar

Coreografía y Dirección: René de Cárdenas



ELS JOGLARS (T)

En un lugar de Manhattan

Dramaturgia y Dirección: Albert Boadella

UROC TEATRO (T)

El Sr. Ibrahim y las flores del Corán

Versión Teatral de Ernesto Caballero del relato de Eric-Emmanuel Schmitt

Dirección: Ernesto Caballero

PENTACIÓN ESPECTÁCULOS (T)

El Túnel
de Ernesto Sábato
Dirección: Daniel Veronese

ATALAYA (T)
La ópera de tres centavos
de Bertolt Brecht
Adaptación y Dirección: Ricardo Iniesta

CAMALEÓN PRODUCCIONES ARTÍSTICAS - ERNESTO CALVO
PRODUCCIONES (T)

Minetti
A partir del texto de Thomas Bernhard
Dramaturgia y Dirección: Ernesto Calvo

TEATRO DEL VELADOR (T)
El Patio
Dramaturgia y Dirección: Juan Dolores Caballero

AZAR TEATRO (TC)
Spanish Blood (Sangría)
Dramaturgia y Dirección: Javier Esteban Lamarca

ZANGUANGO TEATRO (TC)
El desahucio
Creación Colectiva
Dirección: Miguel Muñoz



LAS PATRONAS (T)
El Maíz
Música: Liliana Felipe
Dramaturgia y Dirección: Jesusa Rodríguez

SA'AS TUN (T)

Mestiza Power

Retrato de la mujer maya contemporánea

Dramaturgia y Dirección: Conchi León

Temporada con 29 espectáculos, de los cuales 18 son teatro político (62 %).

FIT 2007

TEATRO TIMBRE 4 (T)

La omisión de la familia Coleman

Dramaturgia y Dirección: Claudio Tolcachir

COMPAÑÍA SALA 420 (T)

Bolero Criollo

Dramaturgia y Dirección: Rubén Monreal

TEATRO DE LOS ANDES (T)

Otra vez Marcelo

Dramaturgia y Dirección: César Brie

TEATRO EN EL BLANCO (T)

Neva

Dramaturgia y Dirección: Guillermo Calderón

LA PROVINCIA (T)

Cuerpo

Dramaturgia y Dirección: Rodrigo Pérez



TEATRO ABYA YALA (T)

Cenizas

de Samuel Beckett

Dirección: Roxana Ávila y David Korish



LA ZARANDA (T)

Los que ríen los últimos

Dramaturgia: Eusebio Calonge

Dirección: Paco de la Zaranda

TEATRO DEL VINAGRE (T)

La Santoentierro

de Juan de Lazaranda

Dirección: Teatro del Vinagre.LuisMasci



MAGI-NET. RED DE TEATRO EUROPEOS. GUIRIGAI TEATRO (España) (T)

O BANDO (Portugal) TIYATRO OYUNEVI (Turquía)

En las puertas de Europa

Textos de Yavuz Pekman y Armando Nascimento

Dramaturgia y Dirección: Agustín Iglesias



DRAMAFEST (T)

Las chicas del 3.5 floppies

De Luis Enrique Gutiérrez Monasterio

Dirección: John Tiffany

COMPAÑÍA DO CHAPITÓ (T)

O grande criador

Creación Colectiva

Dirección: John Mowat

Temporada con 32 espectáculos, de los cuales 11 son teatro político (34%).

FIT 2008

BARRANCO PRODUCCIONES (T)

La alambrada

Dramaturgia y Dirección: Marco Canale

DOS LUNAS TEATRO (T)

Ar lan A mor (A orillas del mar)

Textos de Mariana González Robert

Dramaturgia y Dirección: Dijana Milosevic

TEATRO EN EL BLANCO (T)

Diciembre

Dramaturgia y Dirección: Guillermo Calderón



ASOCIACIÓN LOS OJOS DEL HERMANO ETERNO (T)

Simplemente el fin del mundo

de Jean Luc Lagarce

Dirección: Manuel Orjuela Cortés



GRUPO DE TEATRO GESTA (T)

Trigal con cuervos

Dramaturgia y Dirección: Luis Fernando Gómez



MALAYERBA (T)

Bicicleta Lerux, apuntes sobre la intimidad de los héroes

Dramaturgia y Dirección: Arístides Vargas



COMPAÑÍA RODRIGO GARCÍA (T)

Versus

Dramaturgia y Dirección: Rodrigo García

ANIMALARIO (T)

Argelino, servidor de dos amos

de Carlo Goldoni en versión de Alberto San Juan y Andrés Lima

Dirección: Andrés Lima

DEVENIR (T)

La esclusa

de Michel Azama

Dirección: Sylvie Nys

LAS PATRONAS (T)

El Sueño

de Sor Juana Inés de la Cruz

Dirección: Jesusa Rodríguez

YUYACHKANI (T)

Kay Punku (Esta puerta. Ayer, hoy y mañana)

Dramaturgia y Dirección: Ana y Débora Correa

YUYACHKANI (TC)

Rosa Cuchillo

de Ana Correa

Dirección: Miguel Rubio

COMLOT (T)

Mi muñequita. La farsa

Dramaturgia: Gabriel Calderón

Dirección: Gabriel Calderón y Ramiro Perdomo

Temporada con 23 espectáculos, 13 propuestas de teatro político (56%).

FIT 2009

CÍA. DANIEL VERONESE (T)

El desarrollo de la civilización venidera

Versión de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen

Dramaturgia y Dirección: Daniel Veronese

CÍA. DANIEL VERONESE (T)

Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo

Versión de *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen

Dramaturgia y Dirección: Daniel Veronese

TEATRO TIMBRE 4 (T)

Tercer Cuerpo

La historia de un intento absurdo.

Dramaturgia y Dirección: Claudio Tolcachir

GRUPO DE TEATRO LA COCHERA (T)

Choque de cráneos (Aguafuerte)

Versión teatral libre de: *Los siete locos* y *Los lanzallamas*

de Roberto Arlt

Dirección: Paco Giménez

TEATRO DE LOS ANDES (T)

La odisea
A partir del poema épico de Homero
Dramaturgia y Dirección: César Brie



PRODUCCIONES RUBÉN PAGURA - CÍA. NACIONAL DE TEATRO DE COSTA
RICA (T)

Julius
Inspirado en el reportaje *Al pie de la horca* de Julius Fucik
Dramaturgia y Dirección: Rubén Pagura



TEATRO VIENTO DE AGUA (T)

No vayas a llorar
de Maribel Barrios y Boris Villar
Dirección: Boris Villar



LA ZARANDA (T)

Futuros difuntos
de Eusebio Calonge
Dirección: Paco de La Zaranda



TEATRO LÍNEA DE SOMBRA (T)

La mujer de antes
de Roland Schimmelpfennig
Dirección: Jorge A. Vargas

ENTRE PIERNAS PRODUCCIONES (T) (3)

Tom Pain (Una obra basada en nada)

de Will Eno

Dirección: Alberto Villarreal Díaz



YUYACHKANI (T)

Santiago

Creación Colectiva de Yuyachkani y Peter Elmore

Dirección de Miguel Rubio Zapata

TEATRO LA PLAZA (T)

El beso de la mujer araña

de Manuel Puig

Dirección: Chela de Ferrari



GRUPO ACTORAL 80 (T)

Final de Partida

de Samuel Beckett

Dirección: Héctor Manrique

Temporada con 33 espectáculos, 13 montajes de teatro político (39,3%).

FIT 2010



EL TROMPO (T)

El trompo metálico

Dramaturgia y Dirección: Heidi Steinhardt

ÍNTIMOTEATROITINERANTE (P)

Donde comienza el día

Dramaturgia y Dirección: Fernando Rubio

TANGOLPEANDO (M)

Cacerolas

Show musical de Tango Electrónico con guión de Gabriel Rovito y Mónica Yuste

Dirección: Tangolpeando

TRYO TEATRO BANDA (T)

Pedro de Valdivia. La gesta inconclusa

Dramaturgia: Francisco Sánchez y Rey Teatro Banda

Dirección: Sebastián Vila

BARCO EBRIO (T)

Orgía

Adaptación del texto original de Enrique Buenaventura

Dramaturgia y Dirección: Beatriz Monsalve

RAPSODA (T)

Rosita contratado

Dramaturgia: Diana Raznovich

Dirección: Patricia Ariza. Margarita Borja

Coreografía y Dirección: Joshua Cienfuegos

TEATRO MALAYERBA (T)

De un suave color blanco

Textos de Gerson Guerra, Cristina Marchán, Manuela Romoleroux, Daysi Sánchez, Joselino Sntaxi, Santiago Villacís, Coco Maldonado y Arístides Vargas, sobre cuentos y novelas de Pablo Palacio.

Dramaturgia y Dirección: Arístides Vargas

MUÉGANO TEATRO (T)

Juguete cerca de la violencia

Basado en textos, poemas y canciones de Brecht, Müller y Pessoa

Creación Colectiva

Dirección: Pilar Aranda y Santiago Roldós

ZERO NO ZERO (T)

Medea llama por cobrar

Dramaturgia y Dirección: Peki Andino

TEATRO AVANTE (T)

Aire frío

Versión libre de Raquel Carrió, a partir de la obra de Virgilio Piñera

Dirección: Mario Ernesto Sánchez

ELS JOGLARS (T)

2036 Omena-g

Dramaturgia y Dirección: Albert Boadella

COMPAÑÍA MARTA CARRASCO (DT)

Dies-Irae; en el concierto de Mozart

Coreografía y Dirección: Marta Carrasco

HISTRIÓN TEATRO (T)

Los corderos. Del maravilloso mundo de los animales

Dramaturgia y Dirección: Daniel Veronese

COMPAÑÍA SENZA TEMPO (DT) (1)

A+ Cosas que nunca te conté

Espectáculo de teatro-danza y video

Coreografía y Dirección: Inés Boza

COMPAÑÍA DE CIERTOS HABITANTES (TM)

El gallo

Teatro-Música para actores cantantes y Ensamble Instrumental

Composición Musical: Paul Barker

Dramaturgia y Dirección: Claudio Valdés Kuri

7.3.1.1.1.1.

**Temporada con un total de 33 montajes, 15 espectáculos de teatro político
(45,4%).**

FIT 2011

TEATRO TIMBRE 4 (T)

El viento en un violín

Dramaturgia y Dirección: Claudio Tolcachir

FUNDACIÓN JULIO BOCCA - ELEONORA CASSANO (DT)

La Duarte

Coreografía y Dirección: Silvia Vladimivsky

FLOR DE UN DÍA (T)

Nada en el amor me produce envidia

de Santiago Loza

Dirección: Diego Lerman

DOS LUNAS TEATRO (Argentina) NOMAD TEATRO (España)

VIOLETA LUNA (México) (P)

Corpos. Migraciones en la oscuridad

Concepto y Dirección: Mariana González Roberts. Rocío Solís y Violeta Luna

NAU DE ÍCAROS (TCD)

De um lugar para outro

Dramaturgia y Dirección: José Possi Neto

PLAYA TEATRO (T)

Villa + Discurso

Dramaturgia y Dirección: Guillermo Calderón

TEATRO DEL NIÑO PROLETARIO (T)

El Olivo

Dramaturgia: Sally Campusano T.

Dirección: Luis Guenel Soto

LA RE-SENTIDA (T) (1)

Tratando de hacer una obra que cambie el mundo

(El deliro final de los últimos románticos...)

Dramaturgia y Dirección: Marcos Layera

COMPAÑÍA DE TEATRO LA PATRIÓTICO INTERESANTE (TC) (1)

Kadogo. Niño soldado

Dramaturgia y Dirección: Ignacio Achurra

TEATRO ITINERANTE DEL SOL- TEATRO CENIT (T)

La Magdalena

Adaptación de *María Magdalena, o la salvación* de Margarita Yourcenar

Dramaturgia: Beatriz Camargo-Nube Sandoval

Dirección: Beatriz Camargo

LA CARNE TEATRO-CÍA. NACIONAL DE TEATRO (T)

Rompiendo códigos

de Hugh Whitemore

Dirección: Fabián Sales

LA CUADRA DE SEVILLA (T)

Rafael Alberti. Un compromiso con el pueblo

Dramaturgia y Dirección: Salvador Távora

LA ZARANDA (T)

Nadie lo quiere creer

de Eusebio Calonge
Dirección: Paco de La Zaranda

LAS PODEROSAS TEATRO (T)
Las poderosas
Creación Colectiva
Dirección: Patricia Orantes. Marco Canale

TEATRO LÍNEA DE SOMBRA (P)
Amarillo
Dramaturgia: Gabriel Contreras. Jorge A. Vargas

COMPANHÍA DO CHAPITÓ (T)
Cao que morre não ladra
Creación Colectiva
Dirección: John Mowat

CIRCOLANDO (P)
Paisagens en tránsito
Dramaturgia y Dirección: André Braga y Claudia Figueiredo

**Temporada con un total de 34 espectáculos, de los cuales 17 son teatro político
(50%).**

FERNANDO RUBIO (T) (1)

Todo cerca

Dramaturgia y Dirección: Fernando Rubio

LEONOR BENEDETTO (T) (2)

Atentamente, para Doña Josefa

Dramaturgia y Dirección: Leonor Benedetto

TEATRO DE LOS ANDES (T)

Hamlet, en los Andes

Versión libre de *Hamlet* de William Shakespeare

Dramaturgia y Dirección: Diego Aramburo

CLOWNS DO SHAKESPEARE (T) (3)

Sua incelença, Ricardo III

de William Shakespeare

Versión: Fernando Yamamoto

Dirección: Gabriel Villela

AMORES DE CANTINA (T)

Amores de cantina

de Juan Radrigán

Dirección: Mariana Muñoz

CALDO CON ENJUNDIA TEATRO (T) (1)

Población arenera

Dramaturgia y Dirección: Vicente Larenas Añasco



LA MALDITA VANIDAD (T)

El autor intelectual

Dramaturgia y Dirección: Jorge Hugo Marín Correa

LA MALDITA VANIDAD (T)

Los autores materiales

Dramaturgia y Dirección: Jorge Hugo Marín Correa



TEATRO ABYA YALA (P)

Vacío

de Ailyn Morera y Roxana Ávila

Dirección: Roxana Ávila



MALAYERBA (T)

Instrucciones para abrazar el aire

Dramaturgia y Dirección: Arístides Vargas



JOGLARS (T)

El Nacional

Dramaturgia y Dirección: Albert Boadella

COMPAÑÍA MARTA CARRASCO (DT)

No sé si...

Coreografía y Dirección: Marta Carrasco

TEATRO DEL MENTIDERO (T) (1)

Sangre española

Dramaturgia y Dirección: Santiago Escalante

TEATRO DE BABEL. DRAMAFEST (T)

El padre pródigo

Dramaturgia: Flavio González Mello

Dirección: Martín Erazo. Flavio González Mello

ENTREPIERNAS PRODUCCIONES (T)

Acciones sobre la fuerza de la debilidad

de Sylvia Eugenia

ACTORAL 80 (T)

Acto cultural

de José Ignacio Cabrujas

Dirección: Héctor Manrique

TEATRO DE LA LLANURA (Argentina) (T)

La Chatita empantanada

Dramaturgia y Dirección: Sandra Franzen

TRYO TEATRO BANDA (Chile) (TM)

Cautiverio Felis

Dramaturgia: Daniela Rivas

Dirección: Francisco Sánchez

TEATRO DEL CABALLERO (Cuba) (T)

De París, un caballero

Guion y Dirección: José Antonio Alonso

**Temporada con un total de 33 espectáculos, de los cuales 19 son de teatro político
(57%).**

FIT 2013

LOS NOSOTROS (T)

Otros de nosotros

Dramaturgia: Carlos Ares

Dirección: Leonor Benedetto

TEATRO EN EL BLANCO (T)

La reunión

Dramaturgia y Dirección: Trinidad González

TRINIDAD PIRIZ Y DANIEL MARABOLÍ (P) (1)

Helen Brown

Dramaturgia: Trinidad Piriz
Dirección: Daniel Marabolí y Trinidad Piriz

LA MALDITA VANIDAD (T)
Cómo quieres que te quiera
Dramaturgia y Dirección: Jorge Hugo Marín

TEATRO PETRA (T)
En el vientre de la ballena
Dramaturgia y Dirección: Fabio Rubiano Orjuela

TEATRO PETRA (T)
Sara dice
Con ideas, textos e imágenes de Mako Saguru, Ricardo Sarmiento y Javier Gutiérrez
Dramaturgia y Dirección: Fabio Rubiano Orjuela

ARGOS TEATRO (Cuba) ARTÍFICE ESCÉNICO (España) PRODUCCIONES
AQUORA (España) (T)
Chamaco
de Abel González Melo
Dirección: Carlos Celdrán

LA ZARANDA (T)
El régimen del pienso
de Eusebio Calonge
Dirección: Paco de La Zaranda

ATALAYA (T)

Madre coraje y sus hijos

de Bertolt Brecht

Adaptación y Dirección: Ricardo Iniesta

HISTRIÓN TEATRO (T)

Teatro para pájaros

Dramaturgia y Dirección: Daniel Veronese

COMPañÍA NACIONAL DE TEATRO (T)

Misericordia. 2

de Hugo Alfredo Hinojosa

Basado en la dirección de Daniel Giménez Cacho y en motivos de Esquilo, Eurípides, Cormac McCarthy, Javier Sicilia y testimonios de víctimas de violencia en México.

Dirección: Enma Dib

LOS GUGGENHEIM (T)

El amor de las luciérnagas

Dramaturgia y Dirección: Alejandro Ricaño

Temporada con un total 28 obras, 12 de teatro político (42,5 %).

FIT 2014

KIKNTEATR (T)

Romeo & Julieta de Aramburo

(El amor ya no es lo que solía ser)

A partir de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare

Traducción, adaptación, intervención y Dirección: Diego Aramburo

TRYO TEATRO BANDA (TM)

Afrochileno

Dramaturgia y Dirección: Francisco Sánchez

NUESTRA (T)

María Teresa y Danilo

Dramaturgia: Catherinne Bossans

Dirección: Sofía García Oportot

TEATRO ABYA YALA (T)

El patio

Dramaturgia: Oscar González, David Korish, Janko Navarro

Dirección: David Korish

TEATRO DEL AZORO (T)

Los más solos

Texto y Dirección: Egly Larreynaga y Luis Felpeto

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL- PRADOADO DA CULTURA DEL
CONCELLO DE NARÓN (T)

Los Máchez

Adaptación de Juan Cavestany sobre *Macbeth* de Shakespeare

Dirección: Andrés Lima

CÍA. MARTA CARRASCO (DT)

B. Flowers

Creación y Dirección: Marta Carrasco

LAURENTZI PRODUCCIONES (T)

Cuarteto del Alba

de Carlos Gil Zamora

Dirección: Lander Iglesias

LOS COLOCHOS TEATRO (T)

Mendoza

Adaptación de *Macbeth* de William Shakespeare

Dramaturgia: Antonio Zúñiga y Juan Carrillo

Dirección: Juan Carrillo

COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA (D)

Caribe Deluxe

Coreografía y Dirección: Marianela Boán

COMLOT. CÍA. DE ARTES ESCÉNICAS CONTEMPORÁNEAS (T)

Tebasland

Texto y Dirección: Sergio Blanco

Temporada con un total 24 espectáculos, 11 montajes de teatro político (45,8%).

FIT 2015

FEDERICO LEÓN (T)

Las ideas

Dramaturgia y Dirección: Federico León

COMPAÑÍA BANFIELD TEATRO ENSAMBLE (T)

El loco y la camisa

Dramaturgia y Dirección: Nelson Valente

TEATRO DE LOS ANDES (Bolivia) TEATRO MALAYERBA (Ecuador) (T)

El mar

Dramaturgia: Creación Colectiva Teatro de Los Andes y Arístides Vargas

Dirección: Arístides Vargas

LA RE-SENTIDA (T)

La imaginación del futuro

Dramaturgia de La Re-sentida

Dirección: Marco Layera

COLECTIVO ARTE MATAMALA (T)

Algernón La angustia del conocimiento

Sobre el cuento "Flores para Algernón" de Daniel Keyes.

Dramaturgia: Moisés Angulo y Nicolás Fernandois

Dirección: Nicolás Fernandois



LA ZARANDA (T)

El grito en el cielo

de Eusebio Calonge

Dirección: Paco de La Zaranda

ATALAYA (T)

Marat Sade

de Peter Weiss

Versión y Dirección: Ricardo Iniesta

MARCOS VARGAS & CHLOÉ BRÛLÉ (DT)

Libertino

de Marcos Vargas. Chloé Brulé. Juan José Amador. Fernando Mansilla

Coreografía y Dirección: Marcos Vargas & Chloé Brulé

THE WINGED CRANES (TT)

Ifigenia. Peep Show

de Alejandra Prieto. Paloma B. Bielicka. Almudena Rubiato. Lucía Mellado. Mariona

Naudín

Dirección: Ale Prieto

MAY SERRANO (P)

Sí, me quiero

de May Serrano



VACA 35 TEATRO EN GRUPO (T)

Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido

Dramaturgia: Creación Colectiva

Dirección: Damián Cervantes

EL SISTEMA SOLAR (T)

El sistema solar

Dramaturgia y Dirección: Mariana de Althaus

COMPANHIA DO CHAPITÓ (T)

Edipo

Creación Colectiva

Dirección: José Carlos García

TEATRO DE LA MORENA (T)

No daré hijos. Daré versos

Dramaturgia y Dirección: Marianella Morena

Temporada con 28 montajes, 14 espectáculos de teatro político (50%).

FIT 2016

TERRENAL (T)

Terrenal. Pequeño misterio ácrata

Escrito y dirigido por Mauricio Kartún

TODO PIOLA (T)

Todo piola

de Gustavo Tarrío, Mariano Blatt, Eddy García, a partir de un poema de Mariano Blatt

Dirección: Gustavo Tarrío

COMPAÑÍA BONOBO (T) (2)

Donde viven los bárbaros

Dramaturgia: Pablo Manzi

Dirección: Andreina Olivari y Pablo Manzi

TEATRO LA CANDELARIA (T)

Camilo

Creación Colectiva

Dirección: Patricia Ariza

TRAMALUNA TEATRO (T)

Antígonas, tribunal de mujeres

Creación Colectiva

Coreografías: Wilson Picó

Dramaturgia y Dirección: Carlos Satizábal

TEATRO DEL AZORO (T)

Made in Salvador: y de bordar en bordar se me fue la vida

de Paola Miranda, Egly Larreynaga y Luis Felpeto

Dirección: Luis Felpeto y Egly Larreynaga

JOGLARS (T)

Zenit. La realidad a su medida

Dramaturgia: Ramón Fontseré y Martina Cabanas

Dirección: Ramón Fontseré

TEATRO DEL BARRIO (T)

El Rey

Dramaturgia y Dirección: Alberto San Juan

TITZINA TEATRO (T)

Distancia siete minutos

Dramaturgia y Dirección: Diego Lorca y Pako Merino

SAA'S TUN (T)

Del manantial al corazón

Dramaturgia y Dirección: Conchi León

LA IRA DE NARCISO (T)

La ira de Narciso

Dramaturgia y Dirección: Sergio Blanco

Temporada con 23 montajes, de los cuales 11 son de teatro político (47,8%).

FIT 2017

COMPañÍA INTERDRAM (T)

Rocha

de Felipe Vera

Dirección: Ana López Montaner

LA CONGREGACIÓN TEATRO (T)

Camargo

Dramaturgia y Dirección: Johan Velandia

MALAYERBA (T)

El corazón de la cebolla

Dramaturgia, Puesta en Escena y Dirección: Arístides Vargas

LA CACHADA TEATRO (T)

Si vos no hubieras nacido

Dramaturgia y Dirección: Egly Larreynaga

AVANCE PRODUCCIONES TEATRALES - ENTRECAJAS - GARCÍA-PÉREZ

PRODUCCIONES (T)

El cartógrafo

Dramaturgia y Dirección: Juan Mayorga

LA ZARANDA (T)

Ahora todo es noche (Liquidación de existencias)

Dramaturgia: Eusebio Calonge

Dirección: Paco de La Zaranda

TNT- EL VACIE (T)

Fuenteovejuna

de Lope de Vega

Dramaturgia de Antonio Álamo

Dirección: Pepa Gamboa

TEATRO BÁRBARO (T)

Yo tenía un Ricardo hasta que un Ricardo me lo mató

Variaciones escénicas sobre Chihuahua. Shakespeare. Teatro Bárbaro. Creación

Colectiva

Dirección: Fausto Ramírez

TOJUNTO (DT)

Hij@s de la Bernarda

A partir de textos de Federico García Lorca

Coreografía: Jeanne d'Arc Casas

Dramaturgia y Dirección: Rosa Luis A. Márquez

TEATRO LA MORENA (T)

Rabiosa melancolía

Fábula musical para adultos que no quieren envejecer

Dramaturgia y Dirección: Marianella Morena

Temporada con un total de 19 espectáculos, donde 10 son teatro político (52%).

FIT 2018

PABLO ROTEMBERG (DT)

La Wagner

Coreografía y Dirección: Pablo Rotemberg

TRYO TEATRO BANDA (T)

La expulsión de los Jesuitas

de Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda

Dirección: Andrés del Bosque

TRÉBOL TEATRO (T)

Jacuzzi

Dramaturgia y Dirección: Yunior García

CONTRAEUVIENTO TEATRO (T)

La flor de Chukirawa

Dramaturgia y Dirección: Patricio Vallejo

TEATRO AVANTE (T)
En ningún lugar del mundo
de Abel González Melo
Dirección: Mario Ernesto Sánchez

TITZINA (T)
La zanja
Dramaturgia y Dirección: Diego Lorca y Pako Merino

VOADORA (T)
Sueño de una noche de verano
A partir de William Shakespeare
Versión: Marco Layera
Dirección: Marta Pazos

TEATRO CLÁSICO DE SEVILLA (T)
Luces de bohemia
de Ramón María del Valle-Inclán
Adaptación y Dirección: Alfonso Zurro

MARTA CARRASCO (DT)
Perra de nadie
Creación de Marta Carrasco
Dirección: Marta Carrasco, Pep Cors. Antoni Vilicic

EXCÉNTRICA PRODUCCIONES/ISABEL VÁZQUEZ & ELENA CARRASCAL
(DT)

La maldición de los hombres Marlboro
Dramaturgia: Gregor Acuña-Pohl
Coreografía y Dirección: Isabel Vázquez

MARACAIBO TEATRO (DT)
Fémina
Las mujeres mueven el mundo
Dramaturgia y Dirección: Cristina Maciá

SCANDALL TEATRAL (P)
XX: Piropos
Autoría: Vicent Martí Xar y Paula Escamilla
Dirección: Leandre Escamilla

SCANDALL TEATRAL (P)
XX: Florero
Autoría: Vicent Martí Xar y Paula Escamilla
Dirección: Leandre Escamilla

SCANDALL TEATRAL (P)
XX: Flowerless
Autoría: Vicent Martí Xar y Paula Escamilla
Dirección: Leandre Escamilla

CÉSAR ENRÍQUEZ CABARET (TCA)
La prietty guoman
Dramaturgia y Dirección: César Enríquez

Temporada de 23 espectáculos, con 15 de teatro político (65,2%).

“LA FIESTA DEL VIEJO” (T)

A partir de *Rey Lear* de William Shakespeare

Dramaturgia y Dirección: Fernando Ferrer

TEATRO DE LOS ANDES (T)

Un buen morir

Del amor y otras iluminaciones

Idea original de Teatro de Los Andes y Elías Cohen

Texto: Alex Aillón Valverde

Dirección: Elías Cohen

LA RE-SENTIDA (T)

Paisajes para no colorear

Creación Colectiva basada en los testimonios del elenco y más de cien adolescentes
chilenas

Dramaturgia: Carolina de la Maza y Marco Layera

Dirección: Marco Layera

TEATRO PERRO MUERTO (T)

Representar

Dramaturgia y Dirección: Sebastián Squella

TEATRO PETRA (T)

Cuando estallan las paredes
Dramaturgia y Dirección: Fabio Rubiano

TEATRO LA MÁSCARA (T)

Karmen

Versión libre de la novela: *Carmen* de Prosper Merimée

Dramaturgia: Joan Millán

Dirección: Susana Uribe Bolaños

Una vida, todas las vidas, girando en la



TEATRO DEL AZORO (T)

El Fenómeno

Dramaturgia y Dirección: Luis Felpeto y Egly Larreynaga



CINCO HUELLAS PRODUCCIONES - FACTORÍA ECHEGARAY (T)

De hienas y perros (o el eco de los caníbales)

de Paco Bernal

Dramaturgia y Dirección: Mercedes León

ENCONARTE PRODUCCIONES (TCA)

Monstruación

Dramaturgia: Bañobre, Romero, Treus y Vukusic

Dirección: Marián Bañobre



COMPANHIA DO CHAPITÓ (T)

Hamlet

A partir de W. Shakespeare

Una inadaptación de Creación Colectiva

Dirección: José Carlos García, Cláudia Nóvoa y Tiago Viegas

Temporada con un total de 16 montajes, de los cuales 10 son de teatro político (62,5%).

FIT 2020

Atlas de Cádiz.

Ana Borrvalho y João Galante

LA CAMINATA DE LOS ELEFANTES

Compañía Formiga Atómica

Dirección y dramaturgia: Miguel Fragata

Shock, el cóndor y el puma

Dramaturgia: Albert Boronat y Andrés Lima

Dirección: Andrés Lima

GRANMA. METALES DE CUBA

RIMINI PROTOKOLL

Dramaturgia: Aljoscha Begrich, Yohayna Hernández

Dirección: Stefan Kaegi

Covid 451

Dirección y dramaturgia: Sergio Blanco



Mining Stories

Dirección y dramaturgia: Silke Huysmans & Hannes Dereere



Tierras del Sud

Dirección y dramaturgia: Laida Azkona Goñi y Txalo Toloza-Fernández



Latente

Teatro ojo

Dirección y dramaturgia: Héctor Bourges, Karla Rodríguez, Laura Furlán, Patricio Villarreal, Fernanda Villegas, Alonso Arrieta y Juan Ernesto Díaz



Y los huesos hablaron

Societat Doctor Alonso

Dirección y dramaturgia: Sofia Asencio y Aurora Cano

La melancolía del turista

Oligor y Microscopia

Dirección y dramaturgia: Shaday Larios y Jomi Oligor



Trilogía columna Durruti

Dirección y dramaturgia: Emilio García Wehbi

Temporada con 21 espectáculos, de los cuales 11 son de teatro político (52,3%).