

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LUVEL GARCIA LEYVA

Escenarios Infantiles Latinoamericanos: teatralidades y performatividades
emergentes de la acción cultural

v. 1

São Paulo
2020

GARCIA LUVEL	Escenarios Infantiles Latinoamericanos: teatralidades y performatividades emergentes de la acción cultural		São Paulo 2020
-----------------	--	--	-------------------

LUVEL GARCIA LEYVA

**Escenários Infantis Latinoamericanos: teatralidades y performatividades
emergentes de la acción cultural**

v. 1

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, na Área de Concentração Pedagogia do Teatro, na Linha de Pesquisa Teatro e Educação, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo.

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Leyva, Luvel Garcia

Escenarios Infantiles Latinoamericanos:: teatralidades y performatividades emergentes de la acción cultural / Luvel Garcia Leyva ; orientadora, Profa. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo.. -- São Paulo, 2020.

1 v.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. acción cultural con niños 2. prácticas artísticas 3. subjetividad infantil 4. pedagogía teatral 5. teatro latinoamericano con niños I. Souza Barros Pupo., Profa. Dra. Maria Lúcia de II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: GARCÍA, Luvel

Título: Escenarios Infantiles Latinoamericanos: teatralidades y performatividades emergentes de la acción cultural

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, na Área de Concentração Pedagogia do Teatro, na Linha de Pesquisa Teatro e Educação, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedicatória

Nuevamente a Lucas, por compartir su universo íntimo que tanto me inspiró

A Iván Nogales (*in memoriam*), por hacer posible los sueños

A los niños de Nuestra América, como Martí lo hizo un día

AGRADECIMIENTO ESPECIAL

A la **Fundación de Amparo a la Pesquisa del Estado de São Paulo (FAPESP)**, por la concesión de la bolsa de doctorado (**Proceso n° 2016/11789-2**) y por el apoyo financiero para la realización de esta investigación.

“Las opiniones, hipótesis y conclusiones o recomendaciones expresas en este material son de responsabilidad del (de los) autor (es) y no necesariamente reflejan la visión de la FAPESP”

AGRADECIMENTOS

Agradezco a la Profesora Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo por su atención cuidadosa, enseñanzas y apoyo paciente en todo momento, contribuyendo con mi crecimiento personal y como investigador.

A la **Fundación de Amparo a la Pesquisa del Estado de São Paulo**, por la concesión de la bolsa de doctorado (**Proceso nº 2016/11789-2**) y por el apoyo financiero para la realización de esta investigación. Igualmente agradezco al Programa de Pos-graduación en Artes Escénicas (PPAC) y al Departamento de Artes Escénicas (CAC) de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (USP) por el apoyo institucional para la realización de este estudio.

A los artistas y estudiosos latinoamericanos que, con sus vivencias, imágenes, recuerdos, reflexiones y anécdotas del teatro, contribuyeron a dar cuerpo a esta tesis, en especial al director teatral Amauri Falseti, y al equipo del grupo Paideia, al director teatral Jorge Blandón y a la actriz y profesora Diana Gutiérrez, junto con los integrantes de la Corporación Cultural Nuestra Gente, al director teatral César Escuza y a la actriz y artista visual Marie-Eve Gougeon, como al equipo de Vichama Teatro, al director teatral Iván Nogales (*in memoriam*) y a la actriz y gestora cultural Raquel Romero y a la antropóloga boliviana Ivonne Doris Mamani, así como al resto los profesionales de la Fundación COMPA y del grupo Teatro Trono. De la misma forma, agradezco a Enriqueta Mesías Salazar, Luis Ángel Quispe Rodríguez, Alba Irene Gil Arias y Vanessa Castañeda García creadores que fueron entrevistados durante esta investigación y cuyas opiniones resultaron en contribuciones esenciales.

Agradezco de igual forma a las profesoras y profesores de la USP, en especial, a Maria Cristina Machado Freire, Vera Maria Pallamin, Maria Helena Rolim Capelato, Sérgio Ricardo de Carvalho Santos, Martin Grossmann, Julia Buenaventura Valencia, Silvia Fernandes da Silva Telesi, Vicente Concilio, Júlia Guimarães Mendes y Vivian Martinez Tabares, quienes me permitieron el acceso a lecturas, procesos creativos y registros visuales sobre América Latina que enriquecieron este trabajo.

Igualmente correspondo con estas palabras a mi familia en Cuba y particularmente a mi hijo Lucas García Lee, quien amorosamente me permitió sucumbir pasajes de nuestra vida en la narrativa ficcional de la tesis. A él, mis mayores respetos y mi gran amor.

Agradezco a Ludmila Lee Castillo por su trabajo de transcripción y traducción de las entrevistas. Retribuyo también con estas palabras a mis amigos de América Latina y particularmente de Brasil. Sin su ayuda, este proceso de pesquisa hubiese sido más difícil. Finalmente quiero agradecer especialmente a las niñas, los niños, y sus familiares, de los cuatro países que acompañé durante estos cuatro años de pesquisa. Con ellas y ellos viví el mejor intento de reinventar mi vida junto al teatro.

RESUMO

GARCÍA, L. **Escenarios Infantiles Latinoamericanos: teatralidades y performatividades emergentes de la acción cultural**. 2020. 315 p. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

A presença de núcleos criativos e de formação teatral com crianças no interior de coletivos alinhados à perspectiva de teatro de grupo é uma constante no teatro latino-americano. Muitos desses processos artísticos estão associados a diferentes modalidades de ação cultural sendo traduzidos em escrituras cênicas, oficinas criativas, gestos simbólicos que tornam visível, na esfera pública/comunitária, o poder da singularidade das crianças e seus modos de *politicidade*. Igualmente esses processos questionam os modelos históricos através dos quais as relações de poder têm configurado as infâncias latino-americanas e colonizado os corpos das crianças, estabelecendo uma significativa quebra das fronteiras entre os âmbitos da criação artística e da pedagogia. Nesse sentido, a pesquisa analisa práticas artísticas de quatro grupos (Companhia Paidéia de Teatro, do Brasil; Vichama Teatro, de Peru; a Corporação Cultural Nuestra Gente, da Colômbia e Teatro Trono, da Bolívia), associadas a modalidades de ação cultural com crianças de meios sociais desfavorecidos, com o interesse de desvelar as implicações desses processos na configuração da subjetividade infantil, como vertente possível de reflexão pedagógica no teatro com crianças na região.

As contribuições do estudo são verificadas ao mostrar os diversos agenciamentos que modulam o universo subjetivo das crianças quando mediadas por processos teatrais, e o alcance desses na configuração de micro-transformações nelas (de caráter atitudinal, comportamental, de relacionamento social), podendo contribuir com modelos de coexistência comunitária mais inclusivos, tolerantes, equitativos e justos. Igualmente a pesquisa sistematiza formas e expressões cênicas desses quatro coletivos e os princípios pedagógicos que norteiam seus processos de ensino do teatro às crianças.

Levando em conta de que a prática teatral induz uma cadeia de pensamentos naturais da complexidade, a pesquisa propõe um exercício teórico a partir de um olhar metafórico, construindo um denso, híbrido e polifônico tecido discursivo que articula textos analítico-acadêmicos, crônica conjuntural e relatos auto-ficcionais e documentais do autor e das experiências acompanhadas em cada um dos quatro países latino-americanos.

PALAVRAS-CHAVE: Ação cultural com crianças, práticas artísticas, subjetividade infantil, pedagogia teatral, teatro latino-americano com crianças

ABSTRACT

GARCÍA, L. Latin American childish scenarios: theatricalities and performativities emerging of cultural action. 2020. 315 p. Thesis (Doctorate). School of Communications and Art, University of São Paulo, São Paulo, 2020.

The presence of creative centers and theatrical training with children within groups aligned with the perspective of “theater of group” is a constant in Latin American theater. Many of these artistic processes are associated with different modalities of cultural action and are translated into scenic scriptures, creative workshops, symbolic gestures that make visible, in the public / community sphere, the power of children's singularity and their modes of “politicity”. Likewise, these processes question the historical models through which power relations have configured Latin American childhoods and colonized children's bodies, establishing a significant break in the boundaries between the spheres of artistic creation and pedagogy. In this sense, the research analyzes artistic practices of four groups (Companhia Paidéia de Teatro, from Brazil; Vichama Teatro, from Peru; Corporação Cultural Nuestra Gente, from Colombia and Teatro Trono, from Bolivia), associated with modalities of cultural action with children from disadvantaged social backgrounds, with the interest of unveiling the implications of these processes in the configuration of child subjectivity, as a possible aspect of pedagogical reflection in theater with children in the region.

The contributions of the study are verified by showing the different assemblages that modulate the subjective universe of children when mediated by theatrical processes, and their reach in the configuration of micro-transformations in them (of an attitudinal, behavioral, social relationship character), being able to contribute with more inclusive, tolerant, equitable and fair models of community coexistence. Also research systematize scenic forms and expressions of these four collectives and the pedagogical principles that guide their processes of teaching theater to children.

Taking into account that the theatrical practice induces a chain of natural thoughts of complexity, the research proposes a theoretical exercise from a metaphorical look, building a dense, hybrid and polyphonic discursive fabric that articulates analytical-academic texts, conjunctural chronicle and self-fictional and documentary accounts of the author and the experiences followed in each of the four Latin American countries.

KEYWORDS: Cultural action with children, artistic practices, child subjectivity, theatrical pedagogy, Latin American theater with children

Lista de Ilustraciones

Fig. 1. El Asesinato del Che Guevara y la Lamentación sobre el Cristo Muerto como metáfora de la Construcción Social de Rostros	50
Fig. 2. Cubrasilba002 y Borboleta Azul, avatares del juego Second Life	85
Fig. 3. Niño espectador. Talleres Grupo Paideia	89
Fig. 4. Sede del grupo Paideia antes y después de la ocupación y restauración. Santo Amaro, São Paulo, Brasil	91
Fig. 5. Proceso de improvisación y debate con los niños sobre la escena del elefante. Taller teatral infantil Grupo Paideia	97
Fig. 6. Juego El Cazador y los animales, a partir de la historia del elefante. Taller teatral infantil Grupo Paideia	99
Fig. 7. Diseño visual de los personajes del espectáculo <i>Histórias que o vento traz</i> . Grupo Paideia	101
Fig. 8. Diseño sonoro de la obra <i>Histórias que o vento traz</i> . Grupo Paideia	101
Fig. 9. Ocupación de la Embajada del Perú en La Habana y la Crisis del Mariel, abril 1980	112
Fig. 10. Manifestantes cubanos apoyando al gobierno revolucionario y criticando a los “escorias”. Crisis del Mariel, abril 1980	113
Fig. 11. Diseño de movimientos en el espacio durante el taller teatral con niños. Grupo Vichama Teatro	119
Fig. 12. Policía colombiana retirando cuerpos de personas asesinadas en el barrio del Sinaí. Medellín	146
Fig. 13. Campaña de convivencia y corresponsabilidad ciudadana de la Alcaldía de Medellín Pórtate bien	147
Fig. 14. La Casa Amarilla. Sede de la Corporación Cultural Nuestra Gente. Santa Cruz, Medellín, Colombia	163
Fig. 15. <i>Picnic</i> comunitario y conclusión del taller teatral infantil del Semillero del Grupo Nuestra Gente	167
Fig. 16. Juego de las velocidades. Taller teatral infantil del Semillero del Grupo Nuestra Gente	169
Fig. 17. Juego El círculo del afecto. Taller teatral infantil del Semillero del Grupo Nuestra Gente	173
Fig. 18. La queñoa	178
Fig. 19. Cumbres nevadas del <i>Illimani</i>	179
Fig. 20. Letra de la canción Créeme, del trovador cubano Vicente Feliú grabada en una de las paredes de la habitación de la Sede del Grupo COMPA Teatro Trono	182
Fig. 21. Mapa del Pueblo de Creadores, Bolivia	191
Fig. 22. Julio Pinedo y niños habitantes del Pueblo de Creadores, Bolivia	193
Fig. 23. Acción artística con los niños. Grupo COMPA Teatro Trono	210
Fig. 24. Teatro Camión. Grupo COMPA Teatro Trono	211
Fig. 25. Sede central del Grupo COMPA Teatro Trono en la ciudad de El Alto, Bolivia	214
Fig. 26. Procesos de acción cultural con niños y mujeres aymaras. Grupo COMPA Teatro Trono	216
Fig. 27. Talleres de teatro con niños bajo los principios de la descolonización corporal. Grupo COMPA Teatro Trono	218
Fig. 28. Presentación del espectáculo <i>Somos hijos de la Mina</i> . Grupo COMPA Teatro Trono	230
Fig. 29. Espectadores de la obra <i>Somos hijos de la Mina</i> . Grupo COMPA Teatro Trono	231

SUMARIO

INTRODUCCIÓN. Apuntes metodológicos o poniendo el parche antes de que salga el grano	14
Nota Informativa del Gobierno Revolucionario sobre la disipación de un niño cubano en la República Federativa de Brasil.	25
CAPÍTULO 1: La Infancia de Iván (CUBA)	26
1.1. El ojo del huracán.	27
1.2. Un cumpleaños socialístico o los rostros del futuro.	40
1.3. Adiós a Cuba o la maldita circunstancia de la luz por todas partes.	51
1.4. Sobre una ética del placer en prácticas artísticas y de acción cultural con niños en América Latina: aproximaciones posibles como campo de subjetivación.	60
1.4.1. Acción artística y acción cultural con niños. Otra condición de ser posible.	67
CAPÍTULO 2: De por qué tantas luces no dejan ver las estrellas y otros accidentes físicos (BRASIL)	74
2.1. Los deseos de Sofía o aquello que está por detrás, pero es al frente.	75
2.2. <i>Histórias que o vento traz</i> : en busca de la experiencia perdida.	90
2.2.1. Perspectivas artísticas y de acción cultural con niños	90
2.2.2. <i>El valor de la experiencia...</i>	94
CAPÍTULO 3: Lo que cuesta un terremoto (PERÚ)	107
3.1. ¿Nómadas en Perú? Las arenas de Pachacamac y el encuentro de Iván con Cuba de la Cruz.	108
3.2. El teatro como laboratorio de transformación de lo humano y como pedagogía de la alteridad.	123
CAPÍTULO 4: ¡Pórtate bien! (COLOMBIA)	142
4.1. De cuando Juanito, nariz de corazón, nació en el burdel de Las Camelias y otros <i>affairs</i> de la Casa Amarilla	143
4.2. Los niños en situación: motivos para celebrar la vida y para estar juntos en comunidad.	161
4.2.1. Entre la acción y la representación, la opción es el juego	167
CAPÍTULO 5: La Caja roja del ajayu (BOLIVIA)	177
5.1. El beso de la avispa o la queñoa copulada.	178
5.2. <i>Somos hijos de la Mina</i> . La descolonización del cuerpo o el arte que se hace abrazo.	209
5.2.1. Teatro Trono. Procesos artísticos y de acción cultural asociados a la descolonización corporal.	209
5.2.2. <i>Somos hijos de la Mina</i> . Un arte que se hace abrazo.	219
5.2.3. El teatro con niños como campo de subjetivación infantil	223
LA CONSUMACIÓN FINAL o Buscando lo que no se encuentra, se encuentra lo que no se busca	235
Corolario de un viaje	235
La disipación de Iván	249
Nota Informativa del Gobierno Cubano sobre el fallecimiento del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz	257
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	258
ANEXOS	265

INTRODUCCIÓN. Apuntes metodológicos o poniendo el parche antes de que salga el grano

Sientia Vincas (Vencerás a través de la ciencia)

Síntesis epistolar conservada en tres movimientos, entre el autor de estas líneas y la distinguida doctora y toda refinada profesora titular Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, de la grandiosa y nunca vilipendiada casa universitaria paulista, donde se cocina entre ambos --por medios científicos poco ortodoxos-- las bases sobre las que se ha erigido este estudio teatrológico, material base de esta investigación de doctorado. A través de sus intercambios, también se explican las ideas iniciales de este texto y las interminables camadas que le fueron dando origen. He aquí, las citadas y agudísimas misivas, y algunos comentarios al respecto.

PRIMER MOVIMIENTO EPISTOLAR



Luvel García Leyva

luvel1976@gmail.com

Asunto: Protocolo de pesquisa

3 mensajes

De: Luvel García Leyva luvel1976@gmail.com

12 febrero de 2016, 19:04

Para: Maria Lúcia malupu@uol.com.br

Boa noite, Professora

Estou-lhe enviando o projeto de pesquisa com todos os itens. Tentei disfarçar um pouco a parte metodológica, mas vc me diz se ainda tenho que continuar trabalhando.

um grande abraço

LGL

De: Maria Lúcia malupu@uol.com.br

13 febrero de 2016, 12:45

Para: Luvel García Leyva luvel1976@gmail.com

Caro,

Aí vão em vermelho alguns comentários sobre o seu protocolo de pesquisa.

Até mais,

ML

II.1. Assunto e problema de pesquisa.

O comentário que faço a seguir mereceria uma conversa ao vivo. Sei que esses itens que você coloca (Problema, Assunto, Objeto, Abordagem hipotética, Variável Independente, Variável Dependente, Objetivo Científico, Objetivos Específicos) vêm da sua experiência na universidade de Havana, pois já nos defrontamos com essa pequena dificuldade no início. Acho que a mesma ideia se repete várias vezes e que não vale a pena enfatizar a ideia de “ciência”, mas manter a perspectiva do rigor acadêmico. Faço em seguida algumas sugestões na urgência.

Gostaria que conversássemos sobre tudo isso ao vivo, assim que possível.

Problema: Existe uma carência de estudos sobre os fenômenos da teatralidade e da performatividade em práticas cênicas latino-americanas associadas a processos de ação cultural com crianças.

Eu trataria o problema de forma mais ampla, para que um “leigo” pudesse entender. Algo como: “carência de estudos sobre as implicações de processos de ação cultural com crianças em práticas de grupos teatrais latino-americanos que” Cabe configurar o problema de modo largo, para que o leitor possa situar o terreno da sua preocupação. Teatralidade e performatividade podem esperar outro item.

Assunto: Estudo dos fenômenos da teatralidade e da performatividade em práticas cênicas associadas a processos de ação cultural com crianças de quatro coletivos teatrais latino-americanos, para desvelar as implicações destes fenômenos na constituição do sujeito infantil.

Sujeito infantil ou subjetividade?

.....

De: Luvel García Leyva luvel1976@gmail.com

13 febrero de 2016, 13:39

Para: Maria Lúcia malupu@uol.com.br

Obrigado, professora.

Vou acrescentar todas as suas observações no projeto tentando eliminar o "ranço metodológico do comunismo científico" que tenho incorporado desde Cuba...

Eu asseguro pra vc que eu faço um esforço enorme para fugir dele, mas ele é forte, racional, desafiante e me persegue...

Continuo trabalhando no corpo do projeto...

abs

Luvel

Esos intercambios iniciales revelan no solo las diferencias de enfoques investigativos entre los *citados subdiáconos* de estas misivas, sino también las complejidades intrínsecas de este estudio, cuya dimensión científica no debía recaer en rígidas formulaciones metodológicas. Es por ello que frente a la notable **carencia de estudios teatrales que**

examinasen prácticas escénicas latinoamericanas asociadas a modalidades de acción cultural con niños en contextos sociales desfavorecidos y su alcance pedagógico en el teatro con niños del continente¹, se planteó, entonces, un tema que envuelve la siguiente pregunta: **¿Cómo inciden los procesos artísticos asociados a modalidades de acción cultural con niños de cuatro colectivos teatrales latinoamericanos en la configuración de la subjetividad infantil, en cuanto contribución a la reflexión pedagógica del teatro con niños en la región?**²

En este sentido, el objetivo de la investigación consistió en **analizar las implicaciones de esos procesos artísticos en la configuración de la subjetividad infantil, a partir del acompañamiento de esas prácticas, para intentar contribuir en las discusiones sobre la pedagogía teatral en el ámbito de procesos escénicos con niños en el contexto latinoamericano.**

En esa medida, y teniendo en cuenta el importante y referenciado trabajo que durante más de veinte años vienen realizando en la región, caracterizado por procesos estéticos y culturales con niños en los cuales se entrecruzan prácticas artísticas y estrategias de transformación social, se analizaron las experiencias artísticas de la **Compañía Paidéia de Teatro, de Brasil** (Taller con el grupo de segundo grado de la EMEF Carlos de Andrade Rizzini y su derivación en el espectáculo *Histórias que o vento traz*), del **grupo Vichama Teatro, de Perú** (Taller permanente con niños de 6 a 7 años asociados al programa *Creciendo con Arte*), de la **Corporación Cultural Nuestra Gente, de Colombia** (Taller permanente con niños que forman parte del grupo *El Semillero* de la comunidad de Santa Cruz) y del **grupo Teatro Trono, de Bolivia** (Taller con niños de la ciudad de El Alto y su derivación en el espectáculo *Somos hijos de la Mina*).

Se plantearon, entonces, dos grandes ejes de estudio. Por un lado, se ubicaron las cuestiones asociadas al teatro de grupo en el contexto latinoamericano, la acción cultural, las prácticas artísticas con niños y la pedagogía del teatro. Por el otro, todo lo relacionado con las infancias latinoamericanas, los modos de ser niño, la subjetividad infantil y los procesos de subjetivación contemporáneos. Ello arrojó una contradicción (digamos epistemológica) entre los enfoques de transformación social de las prácticas de los grupales teatrales, más próximo a una dimensión dialéctica del conocimiento, y los enfoques rizomáticos implícitos en los procesos de configuración de subjetividad infantil.

Dos concepciones del conocimiento que necesitaban dialogar pero que debían encararse desde sus particularidades.

Ello demandó, entonces, una estrategia investigativa integradora en la que se combinaron diferentes procedimientos de estudio.

Los procesos de **análisis y síntesis** ayudaron a sistematizar la información contenida en textos de carácter teatrológico, textos dramáticos, programas, revistas, materiales audiovisuales de los grupos³ y documentos existentes relacionados con el campo de investigación, así como posibilitaron establecer un marco teórico referencial que ayudase a establecer pautas conceptuales para los fines de este estudio y facilitase levantar principios pedagógicos de la enseñanza del teatro a los niños en estos colectivos fruto de sus procesos de acción cultural, a partir de valorar la incidencia de ellos en la subjetividad infantil.

A través de un ejercicio de **inducción y deducción** se consiguió extraer regularidades y realizar generalizaciones en torno a los modos de ser niño en el contexto latinoamericano, la configuración de las culturas infantiles y los procesos contemporáneos de subjetivación que afectan a los niños. Igualmente posibilitó hacer cruzamientos en torno a las particularidades de los procesos de acción cultural y de enseñanza teatral entre los cuatro grupos, contribuyendo así para puntos de llegada importantes en la tesis.

Por medio de las **entrevistas**⁴ que fueron realizadas a los adultos implicados en los procesos artísticos con niños y la **observación** de dichas acciones durante el acompañamiento, se obtuvo informaciones relevantes, de carácter primario, sobre aspectos histórico-culturales de los grupos y sus comunidades. Igualmente contribuyeron a develar cuestiones éticas y estéticas en su desempeño artístico, sobre la dimensión política y micro-transformadora del teatro cuando asociado a modalidades de acción cultural y sobre las perspectivas pedagógicas y metodológicas de cada uno de los colectivos en su labor educativa con los niños. Todo ello igualmente ayudó a validar la utilidad de este estudio en el actual panorama del teatro latinoamericano.

Al abordar todas esas cuestiones, la investigación contribuye al desarrollo de los estudios teatrológicos en Brasil y en América Latina, particularmente al ámbito de las relaciones entre teatro, infancia y comunidad. Esa contribución se constata, al develar características relativas del universo subjetivo de los niños, cuando mediados por procesos teatrales en

contextos comunitarios, y el impacto que dichos procesos tienen en la configuración de micro transformaciones subjetivas en los niños, pudiendo coadyuvar con modelos de convivencia comunitaria más inclusivos, tolerantes, equitativos y justos. Son prácticas escénicas que escapan a las tradicionales taxonomías que han condicionado los estudios teatrológicos en la región sobre la infancia, pues no se asocian a determinados ejercicios que buscan apenas representar un texto escrito por adultos, interpretado por niños y para un público infantil. Ellas se han configurado, en cambio, como modalidades diversas de acción cultural, traducidas muchas veces en escrituras escénicas, en talleres creativos, en gestos simbólicos que consiguen visibilizar en la esfera pública/comunitaria, la potencia de la singularidad infantil y sus maneras de politicidad, al ser fruto de ricos procesos de investigación estética y pedagógica, dentro de una perspectiva de teatro de grupo e insertándose en el tejido político y social del cual los niños hacen parte.

Desde su dimensión teórica resulta relevante el carácter interdisciplinar de este estudio, emergente del diálogo crítico con conceptos y sistemas categoriales tradicionalmente distantes de los estudios sobre las relaciones entre infancia y escena. Esa contribución a la teoría teatral se verifica al proponer un entendimiento más abarcador sobre los conceptos niño e infancia. Ello lleva en cuenta los procesos de subjetivación y producción de sentido en la vida del niño, así como la condición enunciativa, fragmentada, contaminada, desigual y el tenso campo de negociaciones simbólicas entre el universo infantil y el universo adulto que caracterizan a las infancias latinoamericanas, en tanto producción cultural y simbólica. Dicha ampliación trae consigo, por tanto, una revisión semántica de **lo infantil** en la escena latinoamericana, destacando la multiplicidad posible de expresiones escénicas en este ámbito y problematizando discursos homogeneizadores que han reducido lo infantil a visiones estrictamente biologicistas y de desarrollo humano, muchas veces asociadas a los imperativos del mercado y que han pautado las modalidades de consumo cultural de los niños junto al teatro y sus procesos de mediación.

Igualmente, esta investigación ha contribuido como vertiente posible de reflexión pedagógica en el teatro con niños de la región al sistematizar formas y expresiones escénicas de cuatro colectivos diferentes, así como los principios pedagógicos empleados por cada grupo en la enseñanza del teatro a los niños, cuyos registros de manera conjunta

no se tenían hasta la actualidad. Esos registros, desde el punto de vista práctico, podrían contribuir en el trabajo empírico que muchas veces se desarrolla con los niños, al proporcionar conceptos, enfoques metodológicos, herramientas pedagógicas que enriquecerían y diversificarían los procesos de formación teatral infantil.

SEGUNDO MOVIMIENTO EPISTOLAR



luvel1976@gmail.com

Luvel García Leyva

Asunto: Furacão

2 mensajes

De: Maria Lúcia malupu@uol.com.br

11 de septiembre de 2017, 21:44

Para: Luvel García Leyva luvel1976@gmail.com

Vi imagens do Malecón irreconhecível pelo furacão e de ruas inundadas em Havana.

Espero que tudo esteja bem com sua família e com os amigos.

Até a próxima,

Maria Lúcia

De: Luvel García Leyva luvel1976@gmail.com

12 de septiembre de 2017, 11:57

Para: Maria Lúcia malupu@uol.com.br

Obrigado, Malu.

Realmente a situação está complicada lá, mas os cubanos estamos acostumados.

Daqui a uns dias já tudo estará resolvido.

grande abraço

Luvel

Los huracanes son una huella palpable en la cosmogonía de los cubanos. Podríamos decir que son los fenómenos naturales con mayor estirpe en su vocación al materialismo dialéctico. Poseen una fuerza simbólica asociada a la destrucción y al renacimiento. En ellos radica una especie de dialéctica que se expresa a través de sus movimientos de rotación y traslación. Hay un momento, el de mayor baja presión, en que reina una absoluta calma, es el llamado “ojo del huracán”, y es cuando todos hacemos cruces de sal, invocando a las divinidades para que diluyan sus vientos y nos den fuerza para sobrevivir a tanto genio. Es un instante en el que comprendemos con el cuerpo la dimensión de causa-efecto pues sabemos que todo, absolutamente todo, va a ser transformado.

Y fue así, de esa manera, que la imagen del huracán apareció como uno de los ejes de la estructura de la tesis. Él estaría asociado a un sistema de pensamiento centrado, radicular, similar a un espiral con un ojo en el medio, ligado a un raciocinio lógico y estructurante y a través del cual se encararía los enfoques de transformación social presentes en las prácticas artísticas y de acción cultural de los grupos teatrales.

El otro eje se basaría en la imagen del rizoma, sistema a-centrado de algunas plantas cuyos brotes pueden ramificarse en cualquier lugar, así como engrosarse y transformarse en un bulbo o en un tubérculo. Esa es una perspectiva en la que el conocimiento no deriva de un conjunto de principios, sino más bien de una elaboración simultánea basada en diferentes puntos de vista y bajo la influencia de diferentes observaciones y conceptualizaciones. A través de esa perspectiva se abordarían algunos conceptos relacionados con la subjetividad y los procesos de subjetivación infantil contemporáneos en América Latina.

De esa forma, las contribuciones traídas por este estudio han sido expresadas a través de un denso tejido discursivo compuesto por una narrativa ficcional, que sigue la noción del rizoma, y por análisis puntuales de cada una de las experiencias acompañadas, siguiendo la noción de huracán, y estableciendo conexiones entre un campo y otro.

La escritura ficcional, por tanto, se ha apropiado de recursos literarios, como la presencia de un narrador --Ignacio, un estudioso cubano que viaja a Brasil en el año 2013 para pesquisar las implicaciones del teatro en la configuración de la subjetividad infantil de grupos teatrales latinoamericanos-- y un personaje como Iván --pre-adolescente, hijo de Ignacio, quien también viaja con él a Brasil y experimenta todo ese acompañamiento teatral por la América Latina, así como, los alcances subjetivos de dos sistemas: el socialista y el capitalista, los cuales al final de la historia conseguirán disolverlo--. En el recorrido por cada uno de esos países visitados, se presentan situaciones que envuelven figuras infantiles asociadas con los procesos creativos de los grupos de teatro, con los que los personajes Ignacio e Iván entran en contacto.

A lo largo de toda la narrativa, se han utilizado estrategias de intertextualidad (alusión, connotación, versión, traducción, pastiche, parodia, citas) con materiales literarios, académicos, audiovisuales del patrimonio universal y particularmente latinoamericano asociados con el universo infantil, enriqueciendo una especie de meta-ficción o narrativa

autorreferencial como sostén de toda la escritura. Han sido materiales que van más allá de los textos bibliográficos básicos de la investigación. Entre otros, podemos destacar *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel; *Ella escribía poscrítica*, de Maggy Mateo; *Adiós a Cuba* o *Las Ilusiones Perdidas*, de Ignacio Cervantes; *El mundo de Sofía*, de Jostein Gaarder; *La infancia de Iván*, de Andrei Tarkovsky; *El tambor de hojalata*, de Gutten Grass y *El otoño del patriarca* y *El amor en los tiempos del cólera*, de García Márquez.

Ya los análisis puntuales de cada uno de los procesos acompañados, se han planteado como reflexiones críticas que el personaje Ignacio ha elaborado en el transcurso de la historia.

Ese diseño se debe también, a que durante los procesos de investigación que acompañaron la realización de este doctorado viví experiencias extremadamente significativas que me marcaron y me obligaron a repensar el lugar de la teoría para analizar propuestas artísticas con niños marcadas por la precariedad, por los riesgos sociales y también por un compromiso ético impresionante. Pretender estudiar esas experiencias artísticas de América Latina, implica plantearse interrogantes y formulaciones que no persigan develar esencias ni verdades ocultas sino más bien que propicien un efecto de tensión, des-automatizando las maneras de ver las cosas, asentándose en una percepción que emerge en la diferencia. Debido a ello fue el interés en la práctica teórica como producción de una mirada metafórica (DIEGUEZ, 2014), no en su perspectiva de sustitución o como vehículo para hacer presente un logocentrismo occidental, sino como elaboración de saberes a partir de flujos heterogéneos.

En ese sentido, esa forma de generar pensamiento y comprender el mundo propuesto por la Teoría de la Metáfora correlaciona una forma de experiencia y un dominio cognitivo más conocido con otro menos conocido, con el objetivo de organizarlo. Esa proyección metafórica es un proceso de naturaleza imaginativa y tiene por finalidad la elaboración de significados, constituyendo así estructuras pre-conceptuales de conocimiento interrelacionadas y dinámicas (JACQUIER, M. de la P., & CALLEJAS LEIVA, D., 2013).

Es por ello que las nociones que deseo visitar no remiten a esencias sino a circunstancias. No se trata de un sistema cerrado, sino abierto. Muchos de los conceptos

no emergen del centro de una teoría teatral más tradicional, pero tampoco son totalmente ajenos a este campo y, en gran medida, han tenido que ser reinventados a partir de la ficción literaria. Más que generalidades que sintetizan el espíritu de un contexto histórico cultural, esas definiciones son singularidades contaminadas por flujos de pensamientos del momento en que he vivido; no son categorías para iluminar un camino, sino implosiones en la oscuridad que nos asecha.

Entre otras, puedo referir las nociones de subjetividad, subjetivación, rostro, rostificación, agenciamientos de poder, deseo, ética, placer, micropolítica, rizoma, devenir, presentes en los estudios de Gilles Deleuze y Felix Guattari; acción cultural, de Teixeira Coelho, acción artística, de Jean-Gabriel Carasso; pedagogía de la alteridad y teatro en comunidad, de César Escuza; artistas para la vida, artistas que construyen ciudadanía, de Jorge Blandón; cuerpo como intercesión somática y co-emergencia del afecto, de Patricia Clough; descolonización corporal, de Iván Nogales. En todo caso, este conjunto de ideas constituyen un territorio conceptual híbrido que, en su aproximación, han propiciado otras maneras de analizar los procesos teatrales.

Frente a esta propuesta teórica fluctuante y, para contribuir en una lectura más eficaz de este trabajo académico, hemos resumido algunas indicaciones que esclarecerán al lector.

- ✓ La letra redonda sin comillas es usada en la mayoría del texto y no tiene ninguna connotación especial.
- ✓ Las cursivas son utilizadas para destacar localismos o frases mal escritas o de jerga usuales en el habla coloquial de América Latina, así como aquellas expresiones cuyo idioma es diferente al castellano y no han sido adaptadas a las normas de la lengua española.
- ✓ Igualmente se ha escrito en cursiva los títulos de libros y artículos o materiales científicos, obras teatrales y sus personajes, piezas musicales, producciones audiovisuales de cualquier tipo o expresiones de metalenguaje que puedan ser utilizadas.
- ✓ También es empleada la letra cursiva para palabras, partes de palabras, frases, estructuras del lenguaje o fragmentos de textos originarios de otras fuentes y que han sido citadas en el texto o servido como material intertextual para la escrita de la tesis.

- ✓ Teniendo en cuenta el tejido intertextual y las múltiples referencias que constituyen todo el texto ficcional, cuya comprensión es esencial para la construcción del sentido de la narrativa, se han colocado llamadas en cada una de las líneas de argumento con citas en letra cursiva, las cuales son esclarecidas o remiten a las fuentes originales en notas al final de cada capítulo.
- ✓ Las negritas fueron concebidas para resaltar títulos de capítulos o de epígrafes, y para destacar nombres de personas y otras expresiones puntuales que merezcan una atención especial del lector.
- ✓ Los colores en las letras son usados para aquellas frases cuya distinción, por su relevancia en el tejido discursivo, no resulta suficiente con las negritas.
- ✓ La introducción, las reflexiones de Ignacio, cuyo contenido es esencialmente teórico-disertativo, las conclusiones y las referencias bibliográficas siguen las normas de la ABNT 2016.

TERCER Y ÚLTIMO MOVIMIENTO EPISTOLAR



Luvel García Leyva

luvel1976@gmail.com

Asunto: Hoje

2 mensajes

De: Luvel García Leyva luvel1976@gmail.com

31 diciembre de 2019, 19:47

Para: Maria Lúcia malupu@uol.com.br

Querida Malú

¿Cuántas cosas hemos vivido este año? Han sido días en que muchas de las dificultades que afrontamos nos han mostrado la importancia de la vida, del valor de las cosas pequeñas y, muchas veces, intrascendentes a nuestros ojos. Como dice el cantor cubano, "comprendemos muy rápido de qué va la guerra, sin embargo, para comprender la poesía, para comprender las cosas pequeñas, nos cuesta la vida". Me gustaría mucho que, en esta noche, y durante el próximo año, esas "cosas pequeñas" continúen llenando y enriqueciendo su universo íntimo, familiar y profesional.

un gran abrazo

con mucho cariño y respeto

Luvel

De: Maria Lúcia malupu@uol.com.br

1 enero de 2020, 02:06

Para: Luvel García Leyva luvel1976@gmail.com

Que sejam tempos de gente querida bem perto, de muita energia e de belas realizações. E que sejamos capazes de nos reinventar.
Abraço apertado.
ML

Este texto ha sido, al final de cuentas, apenas eso: un intento de reinventar mi vida junto a los niños de Nuestra América y al teatro.

Luvel García Leyva

¹ Un levantamiento estadístico en el banco de datos de la FAPESP sobre investigaciones relacionadas con los niños en el teatro y con los niños en el teatro latinoamericano reveló que, entre 1992 y 2019, la FAPESP otorgó apenas 12 bolsas de estudio (maestría y doctorado) y 6 auxilio a pesquisa (pos-doctorado) para el primer campo de estudio. Ya para el segundo campo, donde se ubica esta investigación, apenas otorgó una bolsa de doctorado en el 2016 con la cual se financió este trabajo.

² Resaltamos que la pregunta científica de la investigación tuvo una variación significativa después de una valoración del jurado del examen de calificación. En ese momento, los miembros del panel llamaron la atención sobre el uso forzado de los términos teatralidad y performatividad en las prácticas en estudio. Destacaron que deberían ser los procesos artísticos de los grupos acompañados los que establecieran una conceptualización adecuada para cada uno de ellos con respecto a su influencia en la subjetividad de los niños.

³ Realizamos una extensa recopilación de más de 30 volúmenes (impresos y / o digitales) publicados por los grupos, 18 materiales audiovisuales, más de 500 imágenes que incluyen los procesos de acompañamiento a los grupos y material histórico de estos, grabaciones de audio de programas de radio realizados por los niños, entre otras informaciones que fueron autorizadas oficialmente por los colectivos para el uso de esta investigación.

⁴ Se realizaron nueve entrevistas (3 de Colombia / 4 de Perú / 1 de Bolivia / 1 de Brasil) con un total aproximado de 13 horas de grabación. El análisis de toda esta información se basó en el criterio de dividir las entrevistas de los directores de los grupos de teatro y de los adultos que trababan con los niños en dos grupos, el primero con un peso más conceptual y una visión general del trabajo de acción cultural desarrollado por los grupos con los niños; y el segundo, una visión más centrada en cuestiones artísticas, pedagógicas y metodológicas. Una vez que comenzó el análisis, los datos del segundo grupo de entrevistas complementaron las opiniones de cada uno de los directores de teatro entrevistados. De esa manera, obtuvimos un cuerpo de información común enriquecido por varios puntos de vista. Seguidamente, tomando la guía de entrevistas de los directores como referencia, y teniendo en cuenta el objetivo científico de nuestra investigación, elaboramos un plan de categorización de las entrevistas que nos permitió una división de las respuestas de cada uno de ellos, a partir de categorías y subcategorías previamente diseñadas. Posteriormente, toda esa información se ingresó en el software **QDA Miner**, lo que nos permitió hacer un cruzamiento y procesamiento de datos complejos con mayor eficiencia de tiempo.

LUNES 17
OCTUBRE 2016

La Habana
Año 58 de la Revolución

EDICIÓN
ÚNICA
CIERRE: 11:00 P.M.

AÑO 52
No. 250
20 ctvs

Granma



*El hombre
crece con el
trabajo que
sale de
sus manos*

ÓRGANO OFICIAL DEL COMITÉ CENTRAL DEL PARTIDO COMUNISTA DE CUBA

Nota Informativa del Gobierno Revolucionario

Cuba desmiente campaña de secuestro y chantaje familiar delante la "disipación" de un niño cubano durante su estancia en la República Federativa del Brasil.

Autor: Granma | internet@granma.cu
17 de octubre de 2016 19:06:41

En las últimas semanas, una nueva campaña difamatoria está circulando en los grandes medios de comunicación global contra la Revolución Cubana. En esta ocasión, la campaña está asociada a los extraños acontecimientos que envuelven la "disipación" de un niño cubano de doce años a través de unos dispositivos computacionales de alto perfil, provenientes de consorcios transnacionales radicados en la ciudad de São Paulo, Brasil.

Elementos contrarrevolucionarios de la élite brasileña, aliados a los medios de comunicación global y al gobierno golpista de Michel Temer, que destituyó a la presidenta electa Dilma Rousseff, vienen fabricando de manera inescrupulosa una mentira sobre la Revolución Cubana delante la extraña "disipación" del niño cubano Iván del Castillo Pérez en aquel país.

Esos elementos contrarrevolucionarios han afirmado que una supuesta operación de inteligencia concebida por el gobierno cubano, y apoyada logística y financieramente por Empresas que construyeron el Puerto de Mariel aquí en Cuba y que actualmente son investigadas en la Operación Lava Jato, ha materializado el secuestro del niño Iván del Castillo como represalia de Cuba para hacer retornar al padre del pequeño, quien se desempeña como pesquisador en aquel país. Esa mentira está siendo rápidamente divulgada por los medios de desinformación imperial, fundamentalmente de Europa y de los Estados Unidos, lo que ha llevado a que algunos portavoces gubernamentales, hayan expresado supuestas preocupaciones por el hecho.

Según relata el padre del niño el día 11 de septiembre de 2016, fecha en que se celebraba el cumpleaños doce de su hijo, Iván, que ya venía sufriendo de un trauma psicológico a partir de la salida de Cuba en el año 2013, comenzó a mostrar síntomas agudos de transparencia en la piel como resultado a la exposición continuada del pequeño a los rayos ultrasensibles emitidos por el dispositivo computacional con el cual jugaba. Tanto el niño como el papá hallaron que lo que estaba ocurriendo era producto de alguna nueva tecnología de realidad virtual de *video games* que estaba siendo probada en Internet. Dos horas después de los primeros síntomas, el cuerpo del niño fue totalmente absorbido por el dispositivo dejando apenas un espejismo de su presencia en la casa.

Delante de tan sorprendentes acontecimientos, dichos elementos contrarrevolucionarios han querido involucrar a Cuba en el escándalo de corrupción que envuelve la política brasileña, aprovechándose del dolor y el desespero de una familia cubana por recuperar a su hijo. Detrás de esas falsas acusaciones se pretende esconder las clandestinas asociaciones que el gobierno golpista de Temer viene haciendo con multi-transnacionales norteamericanas en el ámbito de la informática y del control de grandes sectores poblacionales.

Cuba rechaza tales maniobras políticas de la élite brasileña y le recuerda al Sr Temer que durante más de medio siglo este pequeño país ha sabido enfrentarse y derrotar a la mayor potencia de todos los tiempos. Cuba exige al gobierno brasileño una investigación profunda sobre tales acontecimientos, trayendo de regreso a su casa, al niño Iván del Castillo Pérez.

Cuando se ratifica el amplio apoyo popular a las transformaciones de nuestro modelo de socialismo, los enemigos externos asociados al capitalismo global intentan debilitar el prestigio internacional de la Revolución y su fortaleza moral.

A los dieciséis años de haber alcanzado el retorno del niño Elián González secuestrado en los EUA, Cuba ratifica que la Revolución siempre se ha defendido con la verdad y con la fuerza invencible del pueblo. El mismo pueblo que confía en la fortaleza de las ideas de justicia que hicieron posible una Revolución que dignificara a los hijos de esta tierra.

Jóvenes cubanos este lunes contra el bloqueo

La Federación Estudiantil Universitaria ha convocado a la realización de numerosas actividades en todos los centros de altos estudios del país en contra del genocida bloqueo yanqui contra Cuba, que se extiende por casi cinco décadas y media.

La Televisión Cubana al concluir la revista Buenos Días, transmitirá en vivo la actividad central de la juventud cubana que tendrá lugar en la Universidad de La Habana.



CUBA Y VENEZUELA Hermanadas en la solidaridad



FOTO: MIGUEL RUBIERA JUSTIZ/ALCA

Capítulo 1: La Infancia de Iván

(CUBA)

Capítulo 1: La infancia de Iván⁵

1.1. El ojo del huracán.

La Habana, 11 de septiembre de 2004

- ¿Nombre y apellido?

- Ignacio del Castillo.

- ¿Cuál va a ser el nombre de su hijo?- Esas fueron las primeras palabras de la funcionaria del registro civil que estaba trabajando ese día en el hospital González Coro.

Si alguna vez esa pregunta, tan ordinariamente repetida durante más de veinte años por aquella mujer de cabello blanco con restos de lo que fuera un día un tinte rubio, tuvo algún sentido en mi vida fue precisamente en esos instantes. Las milésimas de segundo que me quedé en silencio fueron suficientes para que su mirada, deformada por aquellos lentes fondo de botella sostenidos por una armadura plástica de los años ochenta, me atravesase el cuerpo y me tomase por sorpresa. La certeza de que el nombre es una huella que te marca para toda la vida y que es exactamente en ese momento en donde los padres podrían comenzar a mejorar la vida de sus hijos, me invadió como un alivio mezquino al pensar en el nombre de mi padre: **DELFIN**.

Lo que en la Francia aristocrática de Luis XV sería entendido como el hijo primogénito del rey, aquí entre todos los mortales de esta tierra, de esta platanera tropical, Delfín significaba pescado. Y en realidad, mi padre nunca se mostró avergonzado por ese asunto. Yo era quien me pasaba todo el tiempo renombrándolo en la escuela. Ser **hijo de un pez mamífero** resultaba difícil delante de tantos apelativos gloriosos que tenían los padres de mis compañeritos de aula (Alejandro, Fidel, Ernesto, Camilo). Así que, durante toda mi enseñanza primaria, mi padre tuvo alrededor de veintitrés identificaciones. Tal vez haya sido por ese tormento que me quedé obsesionado durante toda mi juventud en saber el significado de los nombres.

- ¿Cuál va a ser el nombre de su hijo, compañero?

Su insistencia me pareció exagerada, sobre todo porque en aquel preciso momento no había un alma en todos los alrededores del dichoso hospital reclamando de su eficiencia laboral. Ya eran casi las siete de la mañana, pero aún estaba medio oscuro. A diferencia

de otros días en que el sol y el calor de septiembre provocaban una agitación desmesurada en las personas, generaban una *cooosaa* que no se sabía bien lo que era pero que le subía a la gente desde temprano y las movilizaba como unas fieras, durante este amanecer todo aparentaba estar tranquilo. Andábamos a la espera de un gigantesco huracán que arrasaría con lo que nos quedaba aún de la Habana. Así que ya sentíamos sus efectos, y las rachas de viento de aproximadamente cien kilómetros por hora habían provocado un tremendo apagón en toda la ciudad, incluyendo al hospital.

La lámpara china recargable que iluminaba el rostro de mi interlocutora era una señal de que la Defensa Civil había activado con anticipación su puesto de mando para casos de emergencias y repartido algunos medios de sobrevivencia. Supe luego por ella que el generador eléctrico, también chino y que supuestamente debería funcionar en esos casos, había presentado un desperfecto técnico y estaban intentando echarlo a andar con unas piezas rusas de la era soviética que aún quedaban en el almacén del hospital. Así que, medio en penumbras, la pobre mujer intentaba inscribir a cuanto niño naciese ese día.

- Se ha puesto fea la cosa con el ciclón ese...- dije en un acto de solidaridad con aquella mujer cuyos dedos artríticos despedían un fuerte olor a nicotina. - Si esa cosa pasa por aquí, no va a quedar en pie un solo edificio de la Habana Vieja.

Los meteorólogos ya habían decidido con varios meses de antelación que ese fenómeno tropical, y que por cierto, era realmente un fenómeno aquello lo que nos vendría encima, se llamaría Iván (novena letra del alfabeto, masculino, y nunca utilizado para tales fines)⁶. La gente en la calle, desde sus primeros indicios en las inmediaciones de Cabo Verde, cuando apenas era un puñado de nubes intentándose formar por los mares de África, lo comenzó a llamar de Ivancito, por aquella actitud burlona y jodedora de los cubanos delante de todo lo que parece flojito o poca cosa. Pero una vez ya en el Caribe, convertido en un poderoso huracán categoría cuatro, y amenazándonos con su gigantesco ojo, lo llamarían de **IVÁN EL TERRIBLE**.

- ¡Así mismo es! Pero no se preocupe, papá. Aquí está todo bajo control, y a su hijito y a la mamá del niño no les va a faltar absolutamente nada. Tenemos todo garantizado...-dijo, y pude percibir que tras sus palabras, a pesar de ser una frase de orden indicada políticamente desde las instancias superiores para mantener en alto la moral combativa, había una verdad que me dejaba menos preocupado.

Otra vez me quedé en silencio, repensando e intentando comprender las palabras de aquella mujer que se mostraba con el dominio absoluto de toda la situación, cuando en realidad, tanto ella como yo, sabíamos que estábamos profundamente jodidos. Intentaba olvidar todas las cosas que tuve que trasladar de casa bajo la lluvia y el viento para tener las condiciones mínimas en el parto de mi mujer: ventilador, cubos, sábanas, toallas, ropas, jabón, comida, los juguitos para después del parto y, sobre todo, la radio grabadora V260 con la que escuchábamos música. Sin embargo, según ella, todo estaba garantizado y bajo control. Era como si a través de sus palabras me estuviesen hablando los órganos del Comité Central del Partido. Por un segundo percibí que, sin quererlo, ambos habíamos entrado en un juego perverso en el que yo me hacía el desvalido, carente de cualquier alternativa de sobrevivencia y que agradecía sinceramente su protección, y ella se mostraba como el ser superior, con todas las condiciones necesarias para protegerme, capaz de entrar en acción a cualquier momento; cuando, en realidad, los dos sabíamos que no era ni una cosa ni la otra; que tanto ella como yo estaríamos totalmente desamparados en una situación de emergencia.

Mientras pensaba en sus palabras me atreví a alzar los párpados y dar una rápida mirada por las decoraciones de su oficina. Aproveché unos instantes en que ella se mostraba ocupada llenando unas planillas y pude pasar un peine por la habitación. Era un lugar poco ventilado, húmedo, con marcas prietas en el techo por las continuas filtraciones de aguas albañales y con un olor a cigarro impregnado que daba náuseas. Sin embargo, tres cosas llamaron inmediatamente mi atención. La primera fue una hilera de archivos metálicos fuertemente custodiados por unas cadenas de hierro con candados gigantescos, en donde supuestamente deberían resguardarse las inscripciones de los recién nacidos; la segunda, fue un cuadro de Fidel carcomido por el tiempo pero donde se alcanzaba a leer: **¡Comandante en jefe, ORDENE!**; y la tercera, un rinconcito con medallas y diplomas de reconocimiento en donde descubrí que ella había sido combatiente de la Revolución durante muchos años y que se nombraba **JOSEFINA**, o sea, *aquella que acrescenta*, según el significado Hebreo.

-Si, por supuesto. Yo sé que en estos casos la Revolución no deja a nadie desamparado. - le dije inmediatamente a Josefina y percibí que mis palabras fueron

acompañadas de una reacción involuntaria de mi cuerpo, como si me hubiesen tomado desprevenido, lo que me llevó a responder como un resorte.

Comprendí que mis comentarios se habían hecho eco de las frases políticamente correctas que usualmente mostraban los medios de comunicación cuando entrevistaban al pueblo tras el paso de una catástrofe meteorológica por Cuba. Fue un instinto casi salvaje, un acto de sobrevivencia política emitido por mi cuerpo, al percibir que Josefina formaba parte del *aparato*, y que, no obstante, traté de disimular.

- Y mucho menos a los niños...- me interrumpió enfáticamente Josefina mirándome por encima de sus espejuelos, en una actitud como si fuese exactamente ella, y no el gobierno, la que jamás dejaría desamparado a los pequeños.

Era como si ella se sintiese, en carne y huesos, eso que nosotros los cubanos llamamos de **REVOLUCIÓN**, y cualquier alusión crítica la afectaría como si fuese un problema personal.

- ¿Es un varoncito, verdad? - me preguntó.

- Si, es el primero. - Le dije.

- Ya verás que de aquí a poco vas a tener la hembra...

Sus palabras me llevaron a pensar nuevamente. En esta ocasión no pude evitar preocuparme por las penurias con las que traíamos a ese niño al mundo. De todas las precariedades, la que más me atormentaba era la canastilla del bebé. Ya para esta época las subvenciones que el gobierno daba para los recién nacidos eran apenas un lejano recuerdo en las vidas de los cubanos. Ahora todo debíamos comprarlo en las tiendas de recuperación de divisas, o las llamadas *shopping*. Varias noches perdí el sueño intentando calcular cuánto me costaría, a razón de veinticinco pesos el dólar, los paquetes de culeros desechables que mi hijo emplearía durante sus seis primeros meses. Saldrían tan caro, pero tan extremadamente caro, que tendría que trabajar ininterrumpidamente durante dos años empleando todo mi salario solo para poder limpiar su mierda. Así que, durante meses, mi mujer y yo nos dedicamos a reciclar cuantas ropitas usadas nos donaban y a ir comprando a contrabando, varios metros de tela de gasa para intentar vestir a nuestro hijo y sustituir los dichos culeros desechables. Habían madrugadas en las que me lamentaba que aquí no hubiesen programas de televisión, como esos que dicen que abundan allá afuera, en los que un tipo famoso llegaba a tu casa, te daba una sorpresa, y te llenaba la

sala con todo lo que necesitarías para vestir al niño durante cinco años. Ese era un sueño que, estaba convencido, marcaría para siempre la infancia de mi hijo.

- O tal vez un par de jimagüitas - insistió Josefina en un tono jocoso intentando buscar una complicidad afirmativa de mi parte. -Hacerlos no cuesta tanto trabajo... - sentenció.

- Si. ¿Quién sabe? A mí me gustan mucho los niños. Podría tener cinco más- Le respondí con una sonrisa de macho latino.

A pesar de que hacía bastante tiempo -demasiado tal vez- mi mujer y yo estábamos valorando tener un hijo, aún no lo habíamos conseguido. Los casi siete años de cuidado de Elliot, fruto de su anterior matrimonio, nos habían acostumbrado a resignarnos a la idea de tener apenas uno, cultivándose entre nosotros un fantasma sobre esa posibilidad. Pero la noticia de que ambos estábamos en óptimas condiciones (confirmado genéticamente por los especialistas del policlínico) nos desató un calor entre las venas que dio riendas sueltas a nuestro apetito sexual. Ella, con ocho años más que yo, comenzó a encontrar --como nunca antes-- una seguridad en los placeres de su cuerpo que evaporaba cualquier pudor que se asomase entre nosotros. El hambre, los apagones, la falta de dinero y el calor de las noches en aquel cuartico pequeño del Vedado, nos convirtieron en unos seres etéreos, capaces de dedicar nuestras últimas energías a experimentar los dominios del sexo, a conversar en las noches tomando té mientras escuchábamos en nuestra grabadora V260 antiguas grabaciones del *El Programa de Ramón* y a entregarnos a nuestras prácticas de vida - ella, al budismo zen; yo, al teatro y los niños. Fue una época en que cada traste de la casa se convirtió en un fetiche sexual, y la asoladora escasez que nos perseguía, en un terreno fértil para la imaginación. Si ella encontraba seguridad en sí, yo me deleitaba ampliando el repertorio de nuevas experiencias cada noche.

Eran tan intensos esos momentos que ambos nos devorábamos con la mirada cuando queríamos *maltratar* al cuerpo. Mi mujer y yo habíamos encontrado un nivel tan excitante de compenetración que una noche, nueve meses atrás, en medio de un apagón de doce horas y una visita inesperada de su hermano, decidimos hacer el amor encerrados en el baño del cuartico que quedaba a las afueras, en las inmediaciones del pasillo del edificio. Bajo el pretexto de ahorrar el agua mientras nos bañábamos juntos, dejamos a Elliot a los

cuidados del cuñado. La oscuridad era tal que no conseguíamos ver ni nuestras propias siluetas. El calor tan sofocante, que dejaba sus pechos oliendo a cebolla y mi espalda a saco húmedo. El sabor salado que despedía el sudor de su cuello era tan fuerte que endurecía y secaba mi lengua dejando la saliva totalmente espesa, pero que a la vez me provocaba un cosquilleo tan excitante en el abdomen que me enloquecía. Ella temblaba cuando mi aliento rozaba sus costillas y suavemente se extendía hacia su pelvis. Ese recorrido de mis labios se había vuelto una especie de clave secreta entre nosotros cada vez que soñábamos amarnos en trinidad; deseo infatigable que se despertó en nuestros cuerpos mientras leíamos juntos las pasiones de Agnes, la madre de Oscar, en *El Tambor de hojalata*, de Gutten Grass. Eran las circunstancias propicias para conducirnos, didácticamente y a ciegas, hacia los puntos que nos desvanecían.

Esa noche los orgasmos de mi mujer fueron tan explosivamente fuertes y escandalosos que nuestra vecina evangélica, cuyo cuarto colindaba con nuestro baño, comenzó a golpear la pared con una olla de presión. Junto a los golpes escuchábamos sus gritos “¡Espanta esos demonios, Jesús!” “¡Alabado sea el señor!” “¡Espanta esos demonios, Jesús!” “¡Alabado sea el señor!” Sin embargo, entre los gemidos de mi mujer y los trastazos de la vecina se estableció una sintonía tan especial que parecía una conga santiaguera lo que estaba arrollando por el pasillo del edificio. Pero fue en un momento telúrico, en el que nuestros sexos quedaron totalmente consumidos el uno por el otro y nuestras voces parecían rugidos de animales, que la cabrona vieja dio un golpetazo en la pared que nos lanzó al suelo.

- “¡Dios, espanta esa pinga⁷ diabólica!”, maldijo la vieja con una voz ronca, casi satánica, que recordaba a aquellos personajes de filmes americanos poseídos por un espíritu del mal.

El susto que pasamos mi mujer y yo, en medio del intensísimo orgasmo que estábamos viviendo, le provocó a ella una contracción tan fuerte en sus músculos pelvianos que su vagina quedó totalmente retorcida, impidiéndonos así conseguir separarnos durante algunos minutos. La amarga sensación que experimentábamos dilataba el tiempo y cada segundo parecía una eternidad. Nos sentíamos literalmente maldecidos delante de aquella situación de habernos quedado prendidos como perros. Y fue ahí, en esos instantes oscuros y difíciles, en medio de nuestras fantasías Guttengrassianas y la imprecación de

nuestra vecina evangélica, que LUCIO (o LUZZETE si hubiese sido hembra) comenzó su trayecto *luminoso*, como lo definirían los griegos, en esta vida ordinaria y llena de apagones. Así sería como lo llamaríamos, pero...

- ¿Y cómo fue el parto? - indagó Josefina mientras aseguraba en su hombro derecho el auricular de un teléfono negro que tenía encima de la mesa y a través del cual comenzaba una conversación de carácter partidario.

Por alguna razón, que sólo percibí luego, su pregunta me hizo olvidar durante unos instantes que mi hijo había nacido bajo los efectos de aquel terrible huracán llamado Iván, y me remitió inmediatamente al nacimiento de Tita, una pariente o conocida de Laura, aquella escritora mexicana que un día mi mujer y yo conocimos mientras salía del Hotel Nacional, y nosotros regresábamos de hacernos los últimos exámenes genéticos en el policlínico.

Después de una extensa conversación sobre Carlos Fuentes, Octavio Paz y Juan Rulfo, Laura se interesó por el embarazo de mi mujer y el tamaño gigantesco de su barriga. Para ella los embarazos eran siempre algo extremadamente raros y misteriosos. Pero fue durante un instante en el que yo le comencé a cantar al bebé, y que inmediatamente él se empezó a mover como si fuera un bicho extraterrestre, que Laura nos contó la historia de Tita⁸.

Nos dijo que su parienta *era tan sensible que desde que estaba en el vientre de su madre lloraba y lloraba cuando ésta picaba cebolla; su llanto era tan fuerte que Nacha, la cocinera de la casa, que era medio sorda, lo escuchaba sin esforzarse. Un día los sollozos fueron tan fuertes que provocaron que el parto se adelantara. Y sin que su madre pudiera decir ni pío, Tita arribó a este mundo prematuramente, sobre la mesa de la cocina, entre los olores de una sopa de fideos que estaba cocinando, los del tomillo, el laurel, el cilantro, el de la leche hervida, el de los ajos y, por supuesto, el de la cebolla. Como se imaginarán -- nos decía Laura -- la consabida nalgada no fue necesaria, pues Tita nació llorando de antemano, tal vez porque ella sabía que su oráculo determinaba que en esta vida le estaba negado el matrimonio. Contaba Laura que Tita fue literalmente empujada a este mundo por un torrente impresionante de lágrimas que se desbordaron sobre la mesa y el piso de la cocina.*

Y algo parecido (igualmente extraordinario pero diferente) ocurrió con Lucio en su nacimiento. Él era tan sensible a la música que su madre y yo habíamos combinado que durante el parto le colocaríamos un casete con grabaciones de *Pink Floyd*. Creíamos firmemente que, si él escuchaba esas melodías, su arribo a este mundo sería mucho más fácil. Pensábamos sobre todo en aquella canción que siempre lo había estimulado tanto:

*We don't need no education
We don't need thought control
No dark sarcasm in the classroom
Teachers leave them kids alone
Hey! Teachers! Leave them kids alone!
All in all it's joust another brick in the wall
All in all you're joust another brick in the wall⁹*
(<https://www.youtube.com/watch?v=YR5ApYxkU-U>)

Así que, de hecho, cuando aparecieron las primeras contracciones, colocamos nuestra grabadora V260 y comenzó a hacerse la luz.

Pero estando ya en el trabajo de parto, exhaustos por las más de diez horas transcurridas de vigilia constante, los vientos huracanados de Iván comenzaron a acechar con todo furor. Mientras aumentaba el ritmo de las contracciones, intentábamos ver a través de las ventanas del cuarto del hospital, cómo las ráfagas hacían volar cual proyectiles, las tejas de las casas y las tapas de los tanques de agua situados en las azoteas. Los instantes de recuperación entre una contracción y otra se hacían cada vez más cortos provocando en mi mujer una agitación similar a la que los árboles mostraban en la calle ante el tremor que los azotaba. Los pocos transformadores de electricidad que aún sobrevivían explotaban como bombas de efecto moral, irradiando un haz de luz blanca que alcanzaba a iluminar los espacios más intrincados de nuestra habitación hospitalaria. Cada explosión llevaba consigo una alteración en el voltaje de la electricidad y con ello una intensidad en nuestras plegarias para alejar los embates de aquel furioso huracán. Pero no había santo ni Dios que pudiese con aquello. Hasta que de momento, ¡zas! Apagón total. Se acabó la música.

Inmediatamente mi mujer dio un grito y el vientre se le endureció como un palo. El niño, que hasta ese momento estaba bien ubicado en el canal uterino, y ayudando en el nacimiento, se giró y paró de bajar. Ambos, a pesar de que nos mantuvimos callados, no alcanzamos a evitar pensar en la maldición de la vieja evangélica cuando vivimos la

fatídica experiencia del *penis cactivus*. Mis miedos fueron aún mayores y, asqueado por el olor a timerosal, sangre y formol, comencé a experimentar un viaje mental cual si fuese un personaje de Carlos Castaneda. Con las pocas fuerzas que me quedaban cerré los ojos e intenté controlar el vértigo y la fatiga que me provocaba aquel estado de pánico, mientras percibía cómo unos temblores descontrolados se irradiaban desde mi estómago hasta mi espalda, emanando un sudor frío y ácido en mis axilas que encharcaba toda mi camisa y fluía por los mismos senderos que en mi columna trasladaban los temores que endurecían mi cuello y mis mejillas, hasta transformarse en una erupción estremecida de mis maxilares. Pensé si aquella rigidez que me inmovilizaba y aquel desfallecimiento que se apoderaba de cada molécula de mi cuerpo no serían muestras de mis devaneos mentales, juegos perversos de mi mirada que habitualmente me hacían trastocar escenas teatrales con situaciones de la realidad. Por más que lo evitaba las imágenes del *Mahabharata*, de Peter Brook, aparecían una y otra vez ante mis ojos, cruzándose con la persistente idea de una sorpresa fatídica, como en aquella escena en que Gandhari, cansada de esperar durante más de dos años para dar a luz al ser que llevaba en su vientre, tuvo que tomar una decisión radical.

(Gandhari mantiene sus ojos tapados con un paño negro en consideración a su marido ciego. Varios años de su vida han pasado sin ver la luz. El vestido color vino cubre todo su cuerpo marcándose la silueta de su vientre. Está sentada en una alfombra. Ambiente oscuro y privado)

Sirvienta: (Entra agitada con una noticia. Se arrodilla a los pies de Gandhari) Gandhari, Kunti dió a luz a un hijo. Se llama Yudhishthira. (Gandhari se incorpora preocupada sosteniéndose su barriga) Se dice que será el rey.

Gandhari: (Alejándose de la Sirvienta) Coge una barra de hierro.

Sirvienta: (Sorprendida) ¿¡Qué!?

Gandhari: Obedece. Coge una barra de hierro.

(La Sirvienta encuentra un barrote de acero)

Gandhari: Golpéame la barriga. ¡Vamos! ¡Haz lo que te estoy mandando! (La Sirvienta golpea el vientre de Gandhari) Más fuerte...Más fuerte...De nuevo. Continúa. Más fuerte. Más fuerte. Me estás liberando. ¡¡¡Aahhoohh!!! (Junto al

grito desmedido de Gandhari comienza a salir por entre sus piernas una gigantesca bola negra que rueda por el salón. Pausa)

Gandhari: ¿Qué salió de mi barriga?

Sirvienta: Una bola de carne

Gandhari: ¿Llora? ¿Se mueve?

Sirvienta: (Tocando la asombrosa bola) No. Es fría, dura. Como el metal.

Gandhari: (Desconsolada y llorando) Échala en un pozo y déjame sola¹⁰.

- ¿Y cómo fue el parto? - insistió Josefina al ver que me había mantenido en silencio por algún tiempo.

Su pregunta hizo regresar mi mirada a la realidad, pero el olor a humedad y a nicotina que despedía aquella oficina hospitalaria de registros, empujaba el resto de mis sentidos a mantenerme en el estado en que había quedado mi cuerpo unas horas atrás mientras pensaba en *Gandhari* y constataba las complicaciones que el parto de mi mujer estaba teniendo.

- Un poco difícil. -Le respondí percibiendo que hacía ya un tiempo Josefina había dejado de hablar por teléfono.- El niño se viró en el momento del parto. Los médicos tuvieron que maniobrar mucho. Para colmo, se hizo caca y aspiró un poco de meconio. Pero por suerte hasta ahora todo está bajo control.

Mis últimas palabras parecieron ser un acto de total satisfacción para Josefina. Su rostro duro, apretado, lleno de las marcas que deja el tiempo, mostró un ligerísimo movimiento en la comisura derecha de sus labios que transparentaba una leve sonrisa y que evidentemente intentaba darme a entender los cuidados que los médicos de la Revolución toman con los niños. Era un acto de regocijo individual que solo una persona realmente comprometida con **el proceso** podía expresarlo de aquella manera.

Detenerme en el gesto simbólico de Josefina me impidió percibir que tras de mí habían llegado un grupo de periodistas y funcionarios del Partido y del Ministerio de Salud Pública. Era notable que todos conocían a Josefina porque inmediatamente ella se incorporó del asiento, como quien espera a una visita en casa, y comenzó a saludarlos. Ahí entendí que su conversación telefónica estaba relacionada con ese inesperado arribo.

- ¡Buenos días, compañera! -Dijo un hombre de baja estatura, con una pronunciada calvicie que solo conseguí a ver cuando se retiró el gorro de la capa verde olivo que

traía puesto, para protegerse del fuerte aguacero que estaba cayendo en esos instantes. Luego comprendí que el recién llegado era un alto funcionario del Partido.

- Josefina es la secretaria del núcleo del partido de este hospital y fue miembro del buró provincial durante muchos años. -Afirmó el visitante al resto del equipo.

- ¡Buenos días, Samada! ¿Cómo lo llevan las tareas del ciclón? - le respondió Josefina en una actitud de vieja camarada partidaria.

- Aquí me ve. Dando un recorrido con la prensa. Para registrar el espíritu combativo de los habaneros.

- Bueno...este es el caso del bebé que le comenté por teléfono. Lo ocurrido hoy aquí es una muestra de la actitud revolucionaria que hay entre los militantes de este hospital. Tengo todas las informaciones y le puedo asegurar que fue un parto complejo. Los médicos me dijeron que la criatura se dio una vuelta en el mismísimo momento en que se fue la luz. Para colmos de males, el niño se... y luego se la tragó. ¡Imagínese usted! ... y por más que ellos intentaban sacarlo, más él se recogía y se revolvía en aquella materia fecal. Fue una cosa rarísima. ¡Primera vez en veinte años que eso ocurre aquí! Jamás un niño se había negado a nacer en este hospital que es referencia nacional. Vaya... como que el chiquito no quería nacer en medio de un apagón... ¿Comprende? Las circunstancias del ciclón incidieron mucho... el tema de la electricidad, del agua... son cosas complejas aquí. Usted sabe. Óigame, pero no hay bebé que se resista con ese grupo de ginecobstetras que tenemos. Fue una batalla durísima. Más de una hora estuvieron en ese forcejeo. Dicen los enfermeros que la madre solo gritaba: ¡la grabadora, la grabadora, la grabadora! Fue una locura aquello. En ese momento nadie entendía nada. Hasta que por fin vino la luz y se comenzó a escuchar una música rarísima, de esas de rock en inglés que no se entiende nada, pero que son famosas cantidad, y la madre comenzó a tranquilizarse. Como por arte de magia, el niño dejó de resistirse y poco a poco se fue virando hasta que consiguieron sacarlo. Claro, ya usted sabe. Lleno de ... “aquello” ... Luego los neonatólogos lo estabilizaron y ahora la mamá y el niño están fuera de peligro. ¡Es un logro lo de ese equipo de muchachos...! ¿Qué le parece?

El funcionario del partido que había quedado en silencio asintiendo con la cabeza a todo lo que decía Josefina tras una pequeña pausa, le respondió.

- No es sólo de los médicos. ¡Eso es un logro de la Revolución! En condiciones tan complejas como las que estamos viviendo hoy en día, con este país bloqueado por la mayor potencia que ha existido en la historia, con *rebalam pan pam tim po...* el sacrificio de... *para pan pam pam tim po.....* en medio de un huracán que amenaza desaparecer a esta isla, sin electricidad, sin agua...

Nuevamente mi vista se nublaba confundiendo la imagen del funcionario del partido por la de un raro personaje: una especie de rey ridículo vestido de verde olivo, con una gigantesca barriga de la cual salían dos tubos que fingían ser unos micrófonos por donde solo él hablaba. Su capa real no era otra cosa que restos de una bolsa negra de basura. Su corona, un cubo metálico similar a los que se usan en el campo cubano para orinar en las noches. Sus zapatos, unas botas plásticas que le llegaban hasta las rodillas. Movimientos rígidos. Palabras que se confundían con el redoblar de un tambor....

- ... que un grupo de médicos y especialistas estén luchando por salvarle la vida a un niño y a una madre, eso es admirable. Por eso los yankis..... *rebalam pan pam tim po...* la tasa de mortalidad infantil en este país es menor que en Estados Unidos. Tenemos que felicitar a los médicos y a los padres del bebé.... *rebalan tam tam tin tin po...* Esta Revolución nunca va a dejar desamparado a los más humildes (¡APLAUSOS!, ¡¡APLAUSOS!! ¡¡¡APLAUSOS!!!) -sentenció en un acto apoteósico de cierre de discurso¹¹.

La palabra **humilde** reverberó en mí con una particular intensidad, consiguiendo sacarme del trance que estaba viviendo delante de aquella escena ridícula. Su impacto me remitió inmediatamente a la explicación detallada que Josefina le diera unos minutos antes sobre las singularidades del parto de mi mujer y del nacimiento de mi hijo, algo que apenas debería interesarnos saber a nosotros dos. Detenerme en el sentido de esa palabra me permitió percibir, por primera vez, las maneras en que nuestras vidas privadas eran constantemente tejidas y articuladas a partir de los intereses del sistema, y de cuán importante era para éste, que continuásemos siendo los **humildes** de la Revolución. Bajo el sano pretexto de cuidar al pueblo, nos hemos ido adaptando a un tipo de relación casi pastoral con el gobierno. Este cuida de un conjunto macizo, global de personas pero a la vez cuida de cada individuo, de cada una de nuestras individualidades. Sin embargo, ese cuidado no significa una comprensión profunda de las angustias y sueños de cada uno de

nosotros, sino más bien una aprehensión de los deseos, de las inclinaciones, de nuestros pecados íntimos en un intento de contener los desbordamientos políticos y de perpetuar su hegemonía en lo más íntimo de nuestras entrañas.... Era un cuidado de los humildes a cambio de fidelidad, sacrificio, obediencia y mucha, pero mucha disciplina....

Mis devaneos políticos fueron bruscamente interrumpidos por los nuevos comentarios del funcionario del partido. Sus palabras me evidenciaron que alguna parte de mí se sentía incómoda por tener esos pensamientos descarriados. O tal vez fuera al contrario...quizás fuera la parte subversiva la que no soportaba a mi yo sumiso...No sé...

- Vamos a felicitar a los médicos y a darle un set de canastilla a este niño - afirmó Samada-. Él es una muestra de lo que este país hace por los más vulnerables en este mundo.

No había terminado de hablar el distinguido funcionario y el equipo de periodistas, que prácticamente me acorraló en aquel lugar, comenzó a prepararse para hacerme un reportaje para la televisión. Su estrategia era muy concreta: mostrar el nacimiento de mi hijo como un logro de la medicina cubana.

- ¿Como se llama el niño? - preguntó el periodista.

- ¡Iván, tiene que llamarse Iván! - interrumpió Josefina-. Así la entrega de la canastilla tiene un mayor impacto político. ¿No es verdad, papá? - me preguntó haciéndome una seña.

- ¿Iván...? -pensé medio desconcertado pues mi mujer y yo habíamos pensado en Lucio.

- Es un nombre bonito - insistió Josefina. Además, con esa canastilla...

En apenas unos segundos por mi cabeza pasaron miles de ideas, pero la palabra **CANASTILLA** rebotaba como una pelota que no consigue hundirse en el agua. Un huracán se instaló en mi mente intentando justificar el sentido de ese nombre para mi hijo, hasta que recordé que **Iván** significa **agraciado por Dios**. De alguna manera mi bebé estaría recibiendo la gracia y misericordia de Dios, o en este caso, del Partido y del Gobierno, que no es lo mismo, pero es igual. Así que, sin pensarlo más, respondí:

- Si, se llama Iván del Castillo Pérez.

1.2. Un cumpleaños socialístico o los rostros del futuro

En cada partida de un momento ya conocido, tras un disfrute feliz del tiempo, temía los desafíos no convocados, pero igualmente dispuestos por fuerzas irreconocibles. Sentir cómo el universo, en días e instantes específicos nos ofrece la engañosa impresión de ser un lugar hecho a la medida de nuestros sueños y anhelos, era la inquietud que más me movilizaba cada once de septiembre. No eran las repentinas torceduras del destino que van conformando la vida de un niño las que me acechaban durante esos días sino las fragancias mágicas insulares que imbuían cada vez más la memoria y el rostro de Iván. Así, durante la travesía de los primeros siete años de su vida, cada gesto y cada trazo suyo se iban convirtiendo en un llamado de lo aparentemente imprevisto pero que en verdad no eran otra cosa que un lugar de resonancia de los límites de su existencia, y que solo aguardaban las más ligeras señales para hacerse visibles.

Cada once de septiembre experimentaba cómo mis fuerzas y mis sentidos se tensaban, exigiendo de mí un permanente estado de alerta y un abandono de esa adorable modorra que iba carcomiendo afectuosamente nuestro cotidiano.

Sentado en el contén de la acera que daba en frente a la escuela de Iván, con la espalda apoyada en el tronco de un gigantesco laurel, acomodé las cajitas de cartón y los vasitos plásticos que había conseguido para la fiestecita de cumpleaños. En menos de una hora estaríamos celebrando su séptimo aniversario junto a sus amiguitos de clase y a su maestra. Mientras aguardaba que abrieran la escuela, meditaba sobre cuánto mi hijo había crecido durante este tiempo, en travesuras suyas y pasajes de estos siete años, a la vez que hojeaba una revista de arte renacentista dedicada al *Quattrocento Italiano*. Estaba interesado en conocer la obra de Andrea Mantegna, en especial el cuadro *Lamentación sobre el Cristo Muerto*, pues su trabajo sobre la perfección de la figura humana, en particular las impecables proporciones de los rostros, me ayudarían en las reflexiones sobre la imagen del niño en la escena renacentista, que venía proponiendo a mis alumnos de teatro de la escuela de instructores de arte; centro al que fui a parar tras cometer un grave pecado de coraje y sinceridad pública al cuestionar oficialmente a un funcionario corrupto que había sido nombrado director del Teatro Nacional de Cuba.

Ver crecer a mi hijo era como haber hecho un viaje junto a él. A pesar de los designios de aquel terrible huracán, su llegada al mundo fue un acto de la más pura y espiritual belleza

humana. Los cincuenta y un centímetros que lo constituían desde los pies hasta su cabeza no significaban nada para mí en aquellos primeros instantes. Él sencillamente era un niño y yo un adulto. Él era una materia viva despojada de toda referencia, de cualquier signo, de cualquier código. Simplemente, un cuerpo desprovisto de lenguaje. Yo, en cambio, a su llegada al mundo ya llevaba veinte y ocho años de andanzas en esta vida, ganándome el pan como crítico de teatro e interesándome cada vez más por las relaciones entre los niños y la escena. Pero fue precisamente a partir del hecho de colocarle el nombre, que su cara comenzó a introducirse en un rostro llamado Iván y que se estableció una relación biunívoca entre él y yo que duraría para toda la vida. Desde ese instante, él se convirtió en mi niño-hijo y yo en su adulto-padre, entre quienes, según las leyes de la vida, deberíamos amarnos mutuamente. Y fue así que iniciamos este viaje.

-¡¡¡Segundo C!!!! ¡Tomando distancia!..¡Uno!....¡Dos!...¡Uno!....¡Dos!...¡Uno!...

El director de la escuela, que ahora dirigía el matutino, era un maestro emergente. Su voz estridente se mezclaba con el ruido sórdido del timbre, como comandos que alistan las tropas para un combate. Se trataba de un joven recién graduado, o “formado al calor de la batalla de ideas”-como le gustaba a él decir-, con no más de veinte y un años y, cuyo aspecto de gordo afeminado con tremenda miopía, no le impedía que sus pupilas se adueñaran de todos cuanto estuviésemos allí, desplegando una ternura que nos atrapaba. Siempre pensaba que había algo de El Mensajero, de *El Jardín de héroes* de Yerandy Fleites en su mirada, sobre todo cuando me hacía aquella seña como diciendo: “Te estoy mirando”.

*Director de Escuela: ¡Todos los pioneros vamos a hacer silencio para comenzar!
¡Todos parados correctamente! (A la niña jefa del colectivo pioneril) Comienza.*

Niña Jefa de Colectivo: ¡Buenos días!

Niños: ¡¡¡Bueeenoss díaaass!!!

Jefa de Colectivo: ¡Firmes!

Niña 2: ¡Preparados para recibir la bandera de la Estrella Solitaria! ¡Firmes!

Niña 3: Para el paso de Revista. ¡¡De frente...march!!

(Tres niños, entre ellos Iván, ubicados inicialmente en la parte izquierda de la plataforma de la escuela, marchan hacia el asta de la bandera. Llevan la enseña nacional doblada en forma de triángulo fuertemente custodiada junto a su pecho. Un perro sato, negro como el

azabache, se entrecruza entre los niños. Al pasar estos, el perro los observa curiosamente y les ladra. Al llegar al mástil, desenrollan con cuidados el símbolo patrio. La bandera es izada. Silencio absoluto.)

Niña 2: Para saludar la bandera y cantar el Himno de Bayamo... ¡Uno, dos y tres!

Todos saludan la bandera y cantan el Himno Nacional

(https://www.youtube.com/watch?v=brab4_ON9PA)

(<https://www.youtube.com/watch?v=RDDk3IvJWrQ>)

*“Al combate corred, bayameses,
que la patria os contempla orgullosa.
No temáis una muerte gloriosa,
que morir por la Patria es vivir.
En cadenas vivir, es vivir
en afrenta y oprobio sumido.
¡Del clarín escuchad el sonido;
a las armas, valientes: corred!”*

Niña Jefa de Colectivo: ¡Moncadistas!

Niños con pañoleta azul: (Con saludo militar) ¡Siempre listos!

Niña 2: ¡Pioneros por el Comunismo!

Todos los niños: (Con saludo militar) ¡Seremos como el Ché!

El mayor aliciente con el que acepté celebrar el cumpleaños de Iván en la escuela era pensar en las ventajas que me reportaría no tener a más de treinta personas jeringando en un cuartico de tres por cuatro, sobre todo con la escasez de agua que había por esos días en el Vedado. A pesar de su insistencia, me había negado en aprobar esa idea durante todos estos años pues hallaba que ese era un momento íntimo, familiar. Pero para Iván celebrar su fiesta en la escuela era su mayor sueño, incluso antes que cualquier regalo. Así que esta vez, a propósito de que se celebraría una actividad política cultural en recordación a la muerte de Salvador Allende durante el Golpe de Estado de Pinochet, en la que habrían *comestibles y bebestibles* financiados por la escuela, accedí a su petición.

Director de Escuela: ¡Hoy es un día muy especial! Además de las actividades de formación política que tenemos programada para nuestra participación en la Tribuna Antimperialista en la Plaza de la Revolución, estamos celebrando el cumpleaños de un pionerito ejemplar que es miembro del colectivo de vanguardia de

nuestra escuela. ¡Vamos a cantarle felicidades a Ivancito que hoy cumple siete añitos!

Todos: Felicidades Iván en tu día, que lo pases con sana alegría....

Habrían pasado alrededor de veintiocho años desde que pasé por el segundo grado de la escuela primaria, el mismo en que ahora se encontraba Iván. Mientras cantaba animadamente las felicitaciones a mi hijo, recordaba situaciones similares durante mi niñez y pensaba en cómo esos rituales políticos han ido constituyendo el imaginario de millones de niños cubanos durante decenas de años. Aún a mis treinta y cinco años, me resultaba extraño, casi incomprensible, explicarme cómo era que, a pesar de la situación haber cambiado tanto durante ese tiempo, sobre todo después de la caída del campo socialista, esas actividades escolares continuaban alimentando la credulidad de los niños en el ideal del Hombre Nuevo y en el de los Pioneros Forjadores de Futuro.

Evidentemente existía **algo** invisible a mis ojos que nos traspasaba y que conectaba mis experiencias pioneriles de hace casi tres décadas atrás, con las que estaba viviendo mi hijo en esos instantes durante el matutino escolar; **algo** abstracto, innombrable, capaz de atravesar el alma de varias generaciones de cubanos y hacernos sentir los mismos escalofríos, los mismos miedos, las mismas felicidades a pesar del tiempo. Era **algo** que sentía que se fortalecía en la misma medida en que nuestros cuerpos infantiles se apropiaban, inconscientemente, de sus trazos significantes y los reproducíamos en nuestros juegos y maneras de comportarnos en la escuela. Y ese **algo innombrable** no tenía que ver específicamente con que repitiésemos una que otra propaganda o frase política de turno a favor del gobierno. La cuestión -- me daba cuenta ahora -- no era de formación ideológica sino de dependencias, de conectividades, de eficacias.

Director de Escuela: Vamos a pasar ahora a las aulas cantando el Himno del Guerrillero

Todos cantan (https://www.youtube.com/watch?v=Eer3L_ampvE)

*Adelante, adelante
Adelante la heroica guerrilla
Guerrillero adelante marchad
Vas haciendo la paz con la guerra
Con las armas de la libertad
Guerrillero, guerrillero
Guerrillero adelante adelante*

*Con el fuego de paz del fusil
De las sierras al llano adelante
Guerrillero a vencer o a morir*

*Guerrillero, guerrillero
Guerrillero adelante adelante
Que termina la gran noche ya
Siempre el pueblo resurge adelante
Libertad, libertad, libertad.*

La marcialidad impresa en las voces de los niños se fue transformando en una algarabía solariega mientras estos entraban a las aulas. Un pequeño desparpajo de última hora se armaba siempre cuando los chicos intentaban despedirse de sus padres y corrían de un lado para otro, con sus mochilas cargadas de libros en sus espaldas y sus bolsitas de la merienda, arrasando con quien estuviera a su lado y rompiendo las formaciones de cada grupo.

Al llegar los chicos, el aula de Iván ya había sido decorada para la ocasión. Para ese momento, la madre de Iván también había llegado con una tina de helado de *Coppellia*¹². Aquella pequeña sala de veintidós metros cuadrados, pintada de verde claro con una franja verde oscura que ocupaba la mitad de toda la pared, se había convertido en el segundo hogar para mi hijo. Junto a los cuadros de Martí, Fidel y del Ché, fueron colocadas unas cadenas de colores y unos globos que al final le regalaríamos a los niños. Las cajitas con los comestibles ya estaban siendo preparadas y entre todos los padres presentes ayudábamos a repartir los refrescos a los niños. Todos ellos, juntos con Iván, corrían de un lado a otro y se sentían felices, sobre todo después de haber soplado las velas y cortado el cake. Al final, todos los padres quedamos conversando en el aula y los niños habían olvidado el cumpleaños.

Ante la ausencia del homenajado, la madre de Iván se convertiría en el centro de la conversación junto a los familiares de los chicos y la maestra. Aproveché esos instantes para apartarme un poco y continuar mi lectura acerca del cuadro *Lamentación sobre el Cristo Muerto*. Seguramente esa pintura debió haber provocado bastantes escándalos en su época - pensé, al ver como Mantegna había presentado al redentor. Lo pintó en un escorzo extremo, con los pies llagados en primer plano, las manos también con las heridas de la pasión y los brazos rígidos por el *rigor mortis* en un segundo plano, el tórax

hinchado, donde apenas se ve la herida del costado en un tercero y la cabeza del difunto en un cuarto plano que se diluye en la cabellera. Se veía un crucificado dúctil, que había venido después del final de la vida en un cuerpo de carne y hueso. Era la expresión suprema de Jesús muerto, vencido, frágil como cualquier ser humano; no era todavía el Cristo triunfante que resucitaría al tercer día y se presentaría a sus discípulos como el Salvador.

Durante ese tiempo, mientras los adultos discretamente nos comíamos todo lo que los niños dejaron, me leí el texto de la revista, hasta terminarlo. En la medida en que avanzaba, percibía que la imagen del rostro de Jesús muerto me había dejado una sensación muy extraña, la que compartiría posteriormente con mis alumnos. Por primera vez me detuve a pensar en el significado del cuerpo de Jesús como Salvador y en el significado del cuerpo muerto y ordinario de Jesús. El sentido que manifestaba su rostro era totalmente diferente y adquiriría valor como Redentor en la medida en que su imagen reverberaba en mí, algo que no pasaba en su condición de simple humano fallecido. Se trataba de una semiótica en la que uno impregnaba al otro como gota de vino tinto que penetra al agua clara y es calada por ésta. ¿Será que el año cero de Cristo se convertiría en el inicio de esa mezcla, donde el significante y la subjetivación se extenderían la una sobre la otra en el Reino de los Hombres? -pensé.

Un pedazo de *sabediosquerrayo*¹³, escondido en el cake que compramos en la panadería, me dejó un sabor salado amargo en la boca y me hizo volver a la realidad. Cada vez que eso ocurría, me consolaba con la idea de que eran restos de bicarbonato endurecidos que no conseguían diluirse con la harina, frente a la escasez de huevo que reinaba en nuestro día a día. Se sentía tan pero tan desagradable, que escupirlo en cualquier lugar de la escuela podría ser aún más repulsivo. Así que poco a poco lo fui diluyendo con la saliva hasta convertirlo en una papilla que me recordaba más unas sales de rehidratación oral, que a un cake de chocolate. Para ese entonces, un fuerte reguetón animaba ya la jornada. Eran casi las once de la mañana y los niños estaban retornando al patio de la escuela para dirigirse hacia la Plaza de la Revolución. De aquí a poco, todos saldrían formados a un acto político cultural y de reafirmación patriótica, en donde Iván discursaría en nombre de los pioneros cubanos.

Una vez ya en la Plaza, a Ivancito, como lo llamaban los cuadros de la Unión de Jóvenes Comunista, enseguida se lo llevaron para la presidencia. El mismo lugar desde donde tantas veces Fidel le había hablado al pueblo en momentos trascendentales de nuestra historia. El resto de los niños y sus familiares quedamos en la Avenida Paseo, enarbolando banderitas cubanas de papel, que coloreaban el entorno de rojo, azul y blanco, mientras el calor y el sol del mediodía competían con el vapor que emanaba del asfalto de la calle, desafiando a cualquier precio nuestra resistencia. Si, por un lado, sentía como literalmente iba derritiéndome y quería desaparecerme de aquella multitud, por otro, al ver a mi hijo discursando entre los más altos dirigentes del país, me hacía sentir con un orgullo relamido de un padre que exhibe a su hijo cantando ante la visita.

Por alguna razón que desconozco, Iván se había ido convirtiendo en una especie de representante pioneril de las nuevas generaciones. Cada vez con más frecuencia lo citaban para actos, marchas, manifestaciones políticas a favor del gobierno y en contra del Imperialismo. Era común verlo en las Mesas Redondas y otros espacios políticos de la televisión hablando sobre democracia participativa, justicia social y la educación a los niños cubanos. Su habilidad de buen orador, su capacidad de leer bien y la chispa que irradiaba de sus ojos almendrados, dejaba encantado a cualquier burócrata de turno. Había veces que tenía que sacrificar horas de juego para *ensayar esas presentaciones políticas* y que eran recompensadas con paseos y viajes a la playa organizados por los Pioneros. Él, junto a otros niños escogidos, conformaban una especie de tropa de élite de la Unión de Jóvenes Comunistas. El pueblo los llamaba “los pequeños monstricos”.

- “*¡Queridos compatriotas! ¡Pioneras y pioneros de toda Cuba!*”- escuchar la voz de Iván resonando en todos los rincones de la Plaza de la Revolución me provocaba una rara y contradictoria felicidad.

-“*No podría decir con mis palabras infantiles todo lo que se siente cuando se tiene la oportunidad de hablarle a tantas personas a la vez*”¹⁴....

Una energía particular inundaba el cuerpo de mi hijo en esos instantes; una especie de halo de gloria, de aura fantasmagórica que lo transformaba en otra cosa. Su semblante, lleno de picardía y felicidad, ya no sólo era el del niño Iván o el del Iván hijo. Rasgos autoritarios de burócratas ortodoxos, de comunistas de oficina, se enmascaraban tras su voz y su mirada, haciéndolo mostrar como el rostro de un Pionero Forjador de Futuro. Su

voz se volvía engolada, pomposa y sus gestos adquirían un aire imperioso, intransigente que lo asociaban con lo políticamente correcto. Era una imagen, un rostro que el **aparato** político estaba produciendo en mi hijo en la misma medida en que modulaba su aceptación en las personas. Se trataba de una sobrecodificación de su cuerpo que evidenciaba la eficacia del proceso de cifrado político que él estaba viviendo y sobre el cual, con temor reconocía, no tenía maneras de intervenir.

El calor era tan insoportable que el sudor de mi espalda había encharcado la camisa y estaba comenzando a sentir un poco de fatiga y dolor de cabeza. A pesar de que continuaba enarbolando la banderita de papel, mi vista se nublaba por momentos, y la voz de Iván la escuchaba entrecortada. Temía que mi cuerpo se desmoronase a cualquier instante, así que comencé a buscar un lugar donde sentarme. Para ese momento, ya Iván estaba próximo de finalizar su discurso. Era un texto escrito por la metodóloga de literatura de la Casa de Cultura, quien formaba parte del buró provincial de la Unión de Jóvenes Comunistas. Lo había ensayado durante semanas, día tras día frente al espejo, al punto casi de aprendérmelo junto a él.

-Y puedo también levantar mi voz y gritar a todo pecho: ¡Que confiamos en la Revolución Cubana y en Papá Fidel! -para el que quiero dedicar esta poesía que escribí en mi escuela...

Aniquilado, al borde del desmayo, conseguí controlar el vértigo del extravío y la fatiga que dominaban mi cuerpo al llegar a unos árboles de los jardines del Teatro Nacional y, como un saco de papa, lanzarme sobre la hierba. Sin embargo, el agotamiento se fue haciendo dueño de mi mente y ya, para ese momento, había conseguido hendirla como canoa que hiere el agua, provocándome profundas aberturas, cortes transversales a mi espíritu que detonaban mis facultades cognitivas y alimentaba un arrecido combate entre dos voces que se oponían en mi interior.

- ¿Acaso la existencia de mi hijo estaría marcada cada once de septiembre por la maldita circunstancia de su nacimiento? - se preguntó mi disidente yo.

- ¿A qué le temes, si en el fondo te enorgullece verlo dando esos discursos delante de multitudes? ¿O es que acaso no fuiste tú, glamuroso profesor de teatro, quien le enseñó unas técnicas para aprenderse los textos de memoria y capturar la atención de los espectadores? - interrumpió mi afirmativo y sumiso yo.

- *¿Orgulloso yo?...¿Orgulloso de qué?...jaah, no comas mierda!...¿o vas a negar que todo esto es una farsa? Lo peor es que hemos llegado al punto de creernos seriamente que este absurdo le hace bien a nuestros hijos. Ese es mi problema. Cuando no se consigue distinguir entre una cosa y su contrario, estamos en el camino de la barbarie* - replicó mi disidente yo.

- *Bárbaros son los imperialistas que quieren desaparecernos y que no perdonan que este país haya cometido la hazaña de resistir, cuando nos quedamos solos en medio de Occidente, a 90 millas de Estados Unidos. Entonces, nadie en el mundo habría apostado un centavo por la supervivencia de la Revolución; sin embargo, sí se pudo soportar y vencer el reto, sin violar ni uno solo de los principios éticos y humanistas del proceso revolucionario y merecer el inestimable apoyo de los movimientos de solidaridad que nunca dejaron de creer en¹⁵...*

La voz de mi afirmativo y sumiso yo comenzó a hacerse eco del discurso que aún se escuchaba en la Plaza; y tan seguro y elocuente estaba, que no se percató que hacía ya un tiempo su disidente interlocutor, lo había decidido abandonar para siempre. Su impulso nómada lo había llevado carpentereamente a perder sus pasos tal vez en los orígenes más auténticos de la ciudad. Se había marchado con la consciencia de que el déspota, o sus representantes, habían penetrado en lo más profundo de mi ser, pero también con la feliz convicción de que para mí estaba claro que era dentro de esta cruzada, en la que nació, en donde único era posible confrontarlo, *rizomando* los actantes autoritarios con las fuerzas más potentes, coloridas y amorosas de la cubanidad.

- *¡Que se vaya bien lejos y me libere al fin de su agobiante presencia!*¹⁶ - exclamó mi afirmativo y sumiso yo.

- *No me importa que se estalle con su afán de fuga, con su pasión exacerbada y dolorosamente contenida, que hace fecunda su memoria en la insomne madrugada, añorando el tiempo prodigioso de los ibeyi en Scorpio. No me importa que se pierda por el mundo con la esperanza a cuesta como un fardo, con su terco optimismo y su utópica mirada de esquizoide, que ve flores donde sólo hay cenizas, amores renacientes donde sólo hay desesperanzas, margaritas y esmeraldas donde sólo hay puercos contenidos en sacos de yute. Tan expulsado está de mí, como los otros yos, que me atormentan y me subvierten desde la niñez. Cuando yo quería dormir, a él le daba por contemplar el polvo*

que irradiaba de las estrellas; cuando yo me apuraba para llegar puntual al examen de física, él me hacía regresar de la parada con unos pichones de gorrión encontrados en la acera, pobres huerfanitos ateridos por la lluvia tempranera; cuando se puso a jugar con un retrasado mental, dice que pobre niño necesitado de cariño, en realidad demonio lombrosiano que lo vomitó minuciosa y alevosamente en la calle. ¡Que se vaya, que se vaya bien lejos! - se desahogó afligido mi afirmativo y sumiso yo, al percibir que no tendría más su estimulante antagonista.

Fue la presencia juguetona de Iván la que interrumpió bruscamente mis devaneos mentales. El aire me había refrescado y ya con aliento, me atreví a alzar los párpados. Su nariz sudada rozaba la mía en un cariñoso intento de despertarme con un susto. Su rostro era nuevamente el del niño-Iván y no el de aquel “pequeño monstrico” que todos aplaudían con fervor en la Plaza. Mientras me incorporaba para regresarnos a casa, Iván comenzó a buscar un pomo de agua en mi mochila, y sin percibirlo, dejó caer la revista con el artículo sobre la obra de Mantegna.

Una especie de paramnesia del conocimiento, un *déjà vu* teórico empecé a experimentar en aquel instante cuando el cuadro *Lamentación sobre el Cristo Muerto* quedó expuesto a la vista de la conocida imagen del Ché Guevara tomada por Korda en los años 60s, y transformada en un gigantesco relieve escultórico que ocupa la fachada del Ministerio del Interior, con su frase “*Hasta la Victoria Siempre*”.

Una solapada asociación entre el cuadro de Mantegna y la foto del Ché me remitió a aquella analogía de Guevara con Cristo, cuando su cadáver fue expuesto a la prensa tras ser asesinado en Bolivia y un vecino del pueblo murmuró: “Que el cielo me perdone, pero parece Jesucristo con los ladrones”. Fue una rara sensación a través de la cual comencé a percibir algo que no sabía bien de qué se trataba pero que me imantaba fuertemente con el rostro de Iván. Así, sin conseguir descubrir una pequeña pista, achaqué esa alteración sensitiva al extremo estado de agotamiento que había tenido y, en un plácido retorno a casa -en el que Iván comía un maní acaramelado, se subía en cuanto muro había por la calle Infanta y celebraba todas las cosas que había hecho en su aniversario-, yo mantenía mi mente ocupada en el diseño de una **sintética tablita** que ayudase a mis alumnos a comprender aquel cuadro:

Cristo vivo (luchador de los pobres)	Cristo muerto (vencido, frágil como cualquier humano)	Cristo resucitado (Salvador de almas, inspiración espiritual)
--------------------------------------	---	---

OJO. Si algún alumno me pregunta sobre la relación del cuadro de Mantegna con la foto de la muerte del Ché, ofrecerles este esquema:

Ché vivo (guerrillero)	Ché muerto (vencido, frágil como cualquier humano)	Ché recuperado (héroe revolucionario, inspiración política-ideológica)
------------------------	--	--

y remitirlo al documental *El día en que me quieras*, (<https://www.youtube.com/watch?v=2G-LpFhjxjQ>) de Leandro Katz, **evitando cualquier asociación política a la construcción social de rostros**



Fig. 1. El Asesinato del Che Guevara y la Lamentación sobre el Cristo Muerto, como metáfora de la Construcción Social de Rostros

Marc Hutten/ Andrea Mantegna

1.3. Adiós a Cuba o la maldita circunstancia de la luz por todas partes.

“(…)¿Qué trajo la metamorfosis?

*La eterna miseria que es el acto de recordar.
Si tú pudieras formar de nuevo aquellas combinaciones,
devolviéndome el país sin el agua,
me la bebería toda para escupir al cielo.”*¹⁷
V. P.

*La Fraternita Vera Lucis*¹⁸

- ¡La imprecación actúa sobre este hombre como un demonio malvado! La voz que grita existe sobre él. La imprecación maléfica lo ahoga como a un cordero, cuando critica nuestros actos y la misión de nuestra Hermandad. ¡La voz que grita, semejante al de una hiena, le subyuga y le domina al proferir sus palabras en contra de lo racional y para defender criaturas mágicas intolerables en nuestro sistema! - exclamó el *Frater Tiranis*, en un acto de demostración de apoyo a la cúpula de la *Fraternitas*, tras ser nombrado presidente de la Sociedad de Jóvenes del *Magister Magnus*.

- ¡Infierno le llamáis a nuestra Hermandad! - interrumpió exaltado el *Frater Gregarius*, uno de los más temidos, implacables y sanguinarios vice-ministros de la *Fraterna Vera Lucis*.

Sus ansias de poder lo habían convertido en una criatura de aspecto deforme, vagamente humano, un ser sin escrúpulos, capaz de desaparecer de la faz de la tierra a cualquier criatura mágica que se opusiese al orden de lo racional. Para atemorizar a sus adversarios, llevaba escrito en su pecho la palabra **emet**, que en hebreo significa **verdad**, pero si se le quitaba la primera letra, (**met**) significaba **muerte**.

- ¡Infierno es el destino que nos espera si permitimos que esos representantes del mal ocupen nuestros espacios! - afirmó irritado.

- ¡Cada paso, cada acción, cada mirada, cada suspiro la estaremos vigilando! Sabemos que existe todo un plan del Imperio del Mal para desestabilizar nuestra Hermandad, para confundir nuestros aliados, para impedir que la razón impere sobre la magia. ¡Dentro de la Hermandad, todo; contra la Hermandad, nada! - sentenció el *Frater Miles* con su voz *siseante*, quien era un oficial de alto rango que dirigía las tropas de inteligencia y choque de la *Fraterna Vera Lucis* y un fiel aliado del *Frater Gregarius*.

- ¡Te conjuro en nombre de la autoridad que me ha otorgado esta Cofradía de la Luz Verdadera, en su lucha contra la oscuridad! - dijo en un tono conciliador, a diferencia de los otros tres, el *Frater Doctus*, una especie de sabio, estudioso o ideólogo de las estrategias políticas de la Hermandad.

- Varias generaciones de *fráteres* han dado la vida por liberar al mundo del dominio mágico de *Agaliaretp* y continuaremos luchando mientras haya un resto de su amenaza. Sabemos que eres un caballero digno, compasivo, consagrado a nuestra causa, pero los caminos Malignos son oscuros y retorcidos, capaces de convertir en enemigos a nuestros propios aliados. Es necesario que jures obediencia ciega al *Magister Magnus* y lealtad inquebrantable a todos los *fráteres* que demuestren ser dignos de serlo. Tienes que jurar hostilidad eterna contra las negras artes del sortilegio y la brujería, contra aquellos que las practiquen y contra las criaturas que bajo su amparo medran. Guardar riguroso secreto sobre los usos, planes y quehaceres de la Hermandad, absolviéndonos del pecado de matarte si algún día faltas a estas juras tuyas - concluyó el *Frater Doctus*.

Así me dijeron los cuatro *fráteres* de la Hermandad en un llamado de atención para ajustar mi espíritu crítico a los intereses del sistema. Y, ni cortos ni perezosos, sin aguardar siquiera a que me marchara de aquella desteñida encerrona, comenzaron a elogiarse mutuamente con sus *peniscopios* las pequeñeces de sus *miembros* y la grandeza de sus palabras, admirándose sus deslibidinados cuerpos, cuerpos-anaorgásmicos, organismos castrados con órganos utilitarios mecanizados por el poder, eunucos marranos del hoy y del mañana, y a conciliar entre carcajadas, rones, croqueticas y cubalibres, un plan de control y seguimiento no solo de mis palabras y actos, sino hasta de mis instintos políticos más íntimos.

La luz destilada y el sol líquido de aquel juego de roles, de aquel aquelarre medieval no se hicieron esperar y, mientras los *fráteres* continuaban con su desparpajo burocrático, comenzaron a desparramarse axiomáticamente por el corredor en dirección a la salida, como residuos pluviales que se filtran por las paredes contaminando cuanto cosa se encuentre a su paso, bajando velozmente las escaleras y cogiendo, como quien no quiere las cosas, por toda la calle N hasta San Lázaro y Jovellar. En apenas unos instantes, la Luz Verdadera se había instaurado en los alrededores de nuestra casa.

Una semana después, la peor de las noticias. El carrito con que nos movíamos, y con el cual nos librábamos de la tragedia del transporte en La Habana, había sido retirado de circulación por la policía tras una inspección de sorpresa. La junta de olla de presión, sustituta del sello del motor que evitaba la pérdida de aceite, al parecer, se había derretido, lo que podría provocar, según el agente de seguridad vial, un TRÁGICO ACCIDENTE. Indicaciones: “colocar la pieza original”, lo que significaba, en aquel estado de carencias absolutas de recambio automovilísticos, olvidarme para siempre de mi medio de transporte.

Ese mismo día, luego de percibir que mi correo electrónico institucional comenzó a funcionar apenas en el horario de la madrugada, fui citado a una nueva reunión, en donde me explicaron que me levantarían un acta de advertencia por mis reiterados posicionamientos críticos, “sin argumentos sólidos”, a las instituciones de la cultura.

Al parecer, la gota que desbordó la copa no fue una reseña crítica que había publicado recientemente sobre las conexiones entre los niños actores de una reconocida compañía teatral infantil y los niños actores en función política, como pensé inicialmente; sino por la repercusión que tuvo en algunos sectores de la intelectualidad cubana, fragmentos de un artículo mío publicado en la Revista Argentina CELCIT unos meses atrás¹⁹, y que ahora estaba circulando como reacción en cadena, en donde analizaba, tras las amargas experiencias vividas por la injusta dimisión del Teatro Nacional de Cuba, las relaciones de los jóvenes artistas con las instituciones culturales, como expresión de una axiomática de los flujos de la cubanidad. En una parte de la escrita decía algo así:

Para caracterizar la articulación que usualmente ejercen las autoridades y las instituciones cubanas en aras de descalificar el ejercicio crítico de los jóvenes sobre la política cultural, el papel de las instituciones, los núcleos de poder, la labor de los funcionarios, entre otras cuestiones públicas, es importante comprender que el sistema político cubano ha ido constituyendo durante años una axiomática de los flujos que constituyen la cubanidad (o la cubanía). O sea, una ordenación en un sistema de valores incuestionables de aquellos movimientos creativos, aquellos códigos libertarios y contra-hegemónicos, aquellas desterritorializaciones fruto de una auténtica felicidad de los cubanos ligada a una realidad insular donde lo extraordinario atraviesa lo cotidiano - administrando la expansión y los propios límites de estos flujos en aras de una sustentación sistémica. Ese proceso de axiomatización opera a partir de una serie de enunciados o comandos sociales afines al universo político del sistema, que van a limitar-restringir o adicionar-multiplicar esos movimientos de la

cubanidad en cada momento y contexto histórico. Ese ajuste, a diferencia de lo que ocurre en sociedades declaradamente capitalistas donde los flujos son traducidos al valor del capital, aquí son primeramente contaminados a partir de la lógica de la socialización de la producción...

La lógica de la socialización de la producción...¿La lógica de la socialización de la producción? Si, la lógica de la socialización de la producción, ¿y qué?

... y posteriormente diluidos a enunciados o comandos sociales afines al propio sistema político.

De esa forma, el sistema crea un movimiento de los axiomas que va determinando las alianzas y/o distancias entre los grupos e individuos, fundamentalmente entre los jóvenes, estableciendo una especie de deuda moral en las personas por los supuestos beneficios que han recibido de la socialización de los medios de producción. Así los individuos introyectan una obligación moral que se vuelve trascendente y simbólicamente impagable...

Y aquí venía la parte que comenzó a circular como un spam electrónico, o como pan caliente, diría un famoso poeta y dramaturgo pinareño radicado en Valladolid.

Pero resulta que en la cubanidad existe, desde su constitución a partir del siglo XVIII, un flujo productivo permanente, ilimitado, desbordante, una fuerza cimarrona, jibara, que presiona, amenaza y huye de los moldes sociales. Una energía incontrolable e intolerable para ciertos cuerpos vivientes. Un impulso libidinal que escapa a ese proceso de axiomatización. Una energía molecular que atraviesa los cuerpos, se expande por el cuerpo social y coloca en riesgo el conjunto de axiomas del sistema político.

*Esa energía cimarrona es capaz de provocar unas fallas casi tectónicas en el sistema, produciendo ciertas fracturas en el imaginario social que engendran una **ética del placer** en las personas, y sobre todo en los jóvenes, al margen de los referentes políticos y culturales cubanos. De ahí que ese flujo destabilizador sea, o por lo general rechazado, reprimido, descalificado, re-codificado por los axiomas existentes; o, en caso de que produzca una des-estructuración radical a nivel social, sea capturado por éste generando así un nuevo axioma. Pero nuestro sistema se caracteriza más por lo primero...*

¿Una energía cimarrona, né?.....Claro que tenían que levantarme un acta de advertencia....

“Todo un pueblo puede morir de luz como morir de peste”

Recuperándome aún del alcance nefasto de la *Fraternita Vera Lucis*, tras aquella ominosa acta de advertencia, y con las esperanzas perdidas de conseguir *la pieza original* - no así, de retomar sin miedos ni prejuicios el tema de la Revolución; una revolución

*que debía partir de esta cubana realidad para transformar la realidad cubana*²⁰ - perdí la libra de picadillo de carne de res que le daban a Iván una vez al mes; el ventilador *Órbita*, especie dinosauria sobreviviente de la era rusa, conque refrescábamos el cuartico horas y horas, se achicharró en un alto voltaje en la madrugada; la misma noche en que se robaron el tanque de la basura del edificio, obligándome a caminar cuerdas y cuerdas con jabita en mano, hasta encontrar un nuevo depósito.

Ante tan notorias e irreparables pérdidas, mi padre, haciendo galas de su profundo conocimiento en las artes que rigen los universos paralelos, me advirtió que estaba necesitando hacerme un “trabajito espiritual” para librarme de la abominable presencia de los caballeros de la *Vera Luci*; que precisaba tomar unos cuantos baños con rompe saragüey, vence batalla y abre caminos, limpiar la casa con cascarilla y verbena y encomendarme a Yemayá y a la Virgen de la Caridad del Cobre. Él, por su parte, escribiría en cuatro pedazos de coco el nombre de cada uno de los *fráteres* y les clavaría unos alfileres a los pies de su prenda *Nganga*, hasta que se secaran y me dejaran de joder.

*“El horroroso paseo circular,
el tenebroso juego de los pies sobre la arena circular,
el envenado movimiento del talón que rehúye el abanico del erizo,
los siniestros manglares, como un cinturón canceroso,
dan la vuelta a la isla,
los manglares y la fétida arena
aprietan los riñones de los moradores de la isla.”*

Incauto, con temor a la reacción de nuestra vecina evangélica -aquella temible señora que se hizo notablemente reconocida en el barrio por su imprecación a mi *pinga diabólica* y probablemente una extensión en ojos y oídos de los *fráteres*- no me había entregado en cuerpo y alma a los votos de mi padre hasta que Iván se enfermó. *Cogió una infección en la garganta tan fuerte que sólo pudo ser controlada con la terrible, y nunca difamada, penicilina cristalina, pesadilla recurrente de la niñez, terror de los débiles infantes acechados por las enfermedades, puro lobo feroz*²¹. Estaba, al menos así yo lo leía, somatizando los ajustes axiomáticos que vivíamos en casa y sus efectos se contradecían con su imaginario de pionerito ejemplar. Él era una esponja y lo recogía todo. Así que, sin miedo a nada ni corazón *pá* nadie, llamé a mi padre y le dije: “Clava a esos hijueputas *pá* que sepan lo que es bueno”.

Efectiva, ciertamente, fue la deprecación que realicé durante varias noches a Yemayá y a la Virgen de la Caridad del Cobre para librarme de las soterradas y perversas artimañas de la *Fraternita Vera Lucis*; al mismo tiempo en que organizaba documentos, artículos, re-ordenaba imágenes y desechara partes de mi escrita de lo que en un futuro sería mi investigación de doctorado sobre los niños en el teatro de Nuestra América; soñando con un próspero futuro profesional en Brasil -tierra de la heterotopía latinoamericana y adonde aspiraba, a ocultas de los *fráteres*, iniciar mis estudios de postgrado-. De ahí, que las largas esperas por la divina conexión del correo electrónico en las madrugadas, aguardando una respuesta afirmativa de una importante universidad de São Paulo, se habían ido convirtiendo en un acto puramente metafórico y de resiliencia personal.

Una de esas noches, tras extensas jornadas inquisitorias de la *Vera Luz*, la cosa dio un giro exponencial y el “trabajito espiritual” de mi padre comenzó a hacer efecto. En una malsonante y proverbial evacuación del vientre, Iván -fruto de los peores pecados capitales aceptados en casa: la gula- había comido desmesuradamente en una visita al Barrio Chino con sus amiguitos de la escuela y, por consiguiente, tupido el inodoro. Para ese momento, el bañito que quedaba en las afueras del pasillo, y donde fue concebido Iván, lo habíamos clausurado tras el escandaloso final que envolvió a nuestra vecina evangélica, construyendo así ilegalmente, un minúsculo depositario con ducha y sanitario de menos de un metro cuadrado dentro de nuestro propio cuarto. Solo que la alta densidad calcárea del agua que recibíamos no era apenas fuente de tragedias y sufrimientos para quienes padecían de cálculos en los riñones, sino también para los que teníamos que encarar apoteósicas tupiciones de cuantas tuberías, retretes o escusados habían en La Habana.

Desechas en pedazos sentía mis manos tras una fatigante sesión de casi dos horas con destupidor en mano - aquel dispositivo milagroso, *meluco* envidiado por los vecinos, que no se amedrentaba ante ninguna densa evacuación humana- intentando forzar las leyes de la gravedad y producir así la tan añorada descarga. No bastaron cubos y cubos de agua caliente, ni medio litro de cloro, ni los arriesgados chorritos de ácido de batería. Aquello era una cosa descomunal, un animal sin nombre que acabó con mis fuerzas y mi último aliento del día.

Declaradamente vencido por las adversidades, y ya casi a punto de ser la media noche, icé bandera blanca como guerrero desmoralizado que ha perdido todo en el combate. -¡Que sea lo que Dios quiera!, balbuceé con las últimas fuerzas que me quedaban y me fui a dormir en las colchonetas que fungían como cama imperial de nuestra familia y que ya estaban acomodadas, unas al lado de las otras, ocupando todo el piso del cuartico.

*“Los cuerpos en la misteriosa llovizna tropical,
en la llovizna diurna, en la llovizna nocturna, siempre en la llovizna,
los cuerpos abriendo sus millones de ojos,
los cuerpos, dominados por la luz, se repliegan
ante el asesinato de la piel,
los cuerpos, devorando oleadas de luz, revientan como girasoles de fuego
encima de las aguas estáticas,
los cuerpos, en las aguas, como carbones apagados derivan hacia el mar”*

Un toque de palo mayombe me puso en alerta (<https://www.youtube.com/watch?v=fCmhPRHeW8I>). Me incorporé de la cama para buscar el reloj porque ya debía ser tarde en la madrugada pero vi que apenas eran las nueve de la noche. Iván continuaba durmiendo junto a su madre y a Elliot. Los vecinos de la calle de enfrente estaban celebrando algo... parece que se había muerto alguien porque desde aquí de la ventana se veía un plato con un gigantesco merengue de huevo.....

Voz: Yáayaaa, yáayita buey suelto

Lucero viene alumbrandoooo madrugáaaa

Coro: Yáayaaa, yáayita buey suelto

Lucero viene alumbrandoooo madrugáaaa

¿¡Qué carajo hace mi padre con esa gente!? - pensé. No, no hay más Dios que Él. Nsambia Mpungo. Palo Kimbiza, Dios y Muerto, nada más. Caimito, caimitillo, plantas de croto, tamarindo, arroz blanco con berenjenas... Chivas, paloma, gallina y guinea.... Chamelongo, chamelongo... ¿qué dicen los cocos?- le pregunté arrodillado a la Nganga, mientras un viejo negro me salpicaba el rostro con un buche explosivo de aguardiente.

¡Lucero Nkuyo, Lucero Mañunga, Lucero Lubaniba, Lucero Mundo domina los cuatro vientos y espanta las influencias del mal que lo subyugan!..Nsala malekum, malekum nsala, tata nikisa malongo, siete rayo zarabamda lucero mundo, piango piango bacheche bacheche- dijo aquel negro canoso golpeándose con sus manos entrecruzadas los

pectorales y pegando mi frente junto a la suya, como pacto de sangre con Dios y con el Muerto.

Un leve cosquilleo me comenzó a subir por la pierna izquierda. Pero ya no eran las nueve, sino que parecían ser como las cinco de la madrugada. No podía precisar si la sensación venía de adentro o de afuera de la ropa. Me sorprendió que hubiese algún bicho exuberante capaz de molestarme en aquella sesión espiritual, o en la misma cama, a pesar de que el ventilador *Órbita* se hubiese quemado. Intenté sacudir la pierna, pero de nuevo volví a sentir como un frío que me corría hasta las nalgas, y cuando miré: ¡Qué coño es esto! - gritó la madre de Iván despertándome de cuajo y provocándome unas palpitaciones en el corazón que me dejaron temblando en el lugar. ¡Está todo inundado lleno de mierda! - vociferaba ella desesperada al ver cómo las cuatro colchonetas flotaban encima del agua pestilente que salía, como una fuente inagotable y a borbotones, del inodoro tupido por Iván.

Escurriéndome aún la ropa, y pensando en el designio divino de aquel baño de inmundicia, salté de la colchoneta y, con *meluco* en mano, conseguí destrabar aquel fenómeno fruto de la gula de mi hijo, junto con las paredes de calcio que obstruían la descarga de la taza. La fuerza de aquel espiral de agua prieta fue tan potente que casi rompió las tuberías de desagüe. Que Dios me perdone, pero aquello parecía un ojo negro tragándose todas las energías de la casa- pensé. Al final, la madre de Iván y yo tuvimos que hacer la limpieza que nunca habíamos hecho en el cuartico, y en la que tanto insistió mi padre.

Los perjuicios y el consiguiente desorden provocado por aquel escatológico acontecimiento en algunos de los manuscritos que conformaban mi futura investigación de doctorado, fue uno de los divinos milagros que agradecí fervorosamente a aquel “trabajo espiritual”. A partir de entonces, me permití correr el riesgo de confundir las páginas de un texto con las de otros, calcar las estructuras de análisis de un autor y contaminarlas de múltiples sentidos, permitiéndome sostener fijamente la mirada en mi tiempo para percibir no las luces, como bien hubiesen preferido los *fráteres*, sino la oscuridad que lo atraviesa y, así, jugar con lo divino y lo profano. Ese mismo día, recibí la gratificante noticia de que había sido aprobado para cursar estudios de posgraduación en la Universidad de São Paulo, asunto que solo lo hice público, e informé a los *fráteres*,

un día antes de mi partida, quienes rápidamente no dudaron en acusarme de traidor. Hasta entonces, aproveché todas las tardes para bañarme con Iván en el *Malecón habanero*, ese imantado y enigmático lugar de la ciudad, y practicar el más amado deporte nacional: el dulce farniente (el dulce hacer nada), unas veces de cara a la ciudad, viendo pasar el tiempo y la vida de las personas, otras veces frente al mar, contemplando el eterno y enigmático misterio que envuelve las aguas del océano²², mirándome a mí mismo e imaginándome sirviéndole a Iván uno de esos gigantescos e idílicos desayunos que tanto disfrutábamos en las telenovelas brasileñas y celebrando, calladamente, la simbólica metáfora que entrañaba aquella comunicación en portugués tan conocida en el argot teatral.

São Paulo, 12 de outubro de 2012

Prezado Ignácio,

Seu projeto de doutorado foi aprovado. Envio comunicação oficial da CPG. O curso começa em março 2013. Espero encontrá-lo em breve,

Um grande abraço e MUITA MERDA!

*“un pueblo permanece junto a su bestia en la hora de partir,
aullando en el mar, devorando frutas, sacrificando animales,
siempre más abajo, hasta saber el peso de su isla,
el peso de una isla en el amor de un pueblo.”*

1.4. Sobre una ética del placer en prácticas artísticas y de acción cultural con niños en América Latina: aproximaciones posibles como campo de subjetivación.

“Somos idiotas, pero no al punto de viajar por placer”
Beckett

Hacia finales de los años 90 tuve acceso, en el Centro de Información del Teatro Nacional de Cuba, a una colección de ejemplares del periódico argentino Página 12 de inicios de esa década. Un fragmento del artículo *La maquinaria de la cultura*, de Eduardo Pavlovsky (1991), como antesala de la desintegración de la URSS, vislumbraba desde una mirada hacia la realidad argentina tras la elección de Menen, el complejo panorama que se repetiría y agudizaría más de veinte años después, en gran parte de las sociedades latinoamericanas en su relación con los niños.

Pienso que la política de este gobierno no es sólo una política económica, sino también ideológico-cultural (...). No es sólo cultura la producción de una obra de arte, sino también la producción de subjetividad como maquinaria montada, que intenta hacer creer que la entrega de nuestro patrimonio y de nuestra identidad es el camino necesario y forzoso para la felicidad futura de los argentinos. Cultura del subdesarrollo de los recursos humanos de las dos terceras partes de la población.(...) Adormecimiento de la ética. (...) Cultura del aniquilamiento moral y de la ética.(...) Cultura es también la maquinaria de los comunicadores sociales que fabrican individuos acríticos e intelectuales cómplices, que discuten la importancia del teatro isabelino y no la conciencia del país que se está gestando diariamente y su responsabilidad histórica. Porque cuando se comienza a perder la función crítica desde la cultura, se empieza a perder la ética silenciosamente. (1991)

Las palabras de Pavlovsky eran señales no apenas de una producción cultural más alineada al mercado sino también de los mecanismos a través de los cuales el poder planteaba una re-configuración de los diseños sociales en América Latina, y el establecimiento de una ética adormecida afín a esos proyectos de dominación. A pesar de que no se refiere a las culturas infantiles, en sus palabras Pavlovsky llama la atención sobre una nueva estructura de comando, descentralizada, desterritorializada que comenzaba a englobar no solo la totalidad del espacio físico latinoamericano sino también todas las dimensiones de la existencia humana, en particular de los niños.

De esa manera se inicia una re-actualización sistémica en la que un modelo de control va absorbiendo y sustituyendo los dispositivos disciplinares reguladores fruto de los diferentes proyectos de modernidad y modernización, sobre los cuales se han sustentado

en América Latina, las nociones de niño e infancia y los regímenes escópicos asociados a ello (BREA, 2007).

Para encarar esas modificaciones estructurales que han venido afectando el universo infantil en esta región es necesario comprender que la noción de **infancia latinoamericana** está asociada a una figura enunciativa producida en los bordes desvalidos (RICHARD, 1993), que aparece fragmentada en la medida en que no se encaja en un modelo único de modernidad euro-céntrica sino en múltiples, contaminados, inconclusos y desiguales proyectos de modernidad, a través de los cuales se han pautado en este contexto las relaciones entre los niños y los adultos, dando pie a un tenso campo de negociaciones simbólicas entre el universo infantil y el universo adulto.

La multiplicidad de discursos que se materializan en el cuerpo infantil nos habla, entonces, de una idea de infancia como producción cultural y simbólica (JARAMILLO, 2007) fruto de las condiciones históricas, sociales, políticas, económicas y culturales en que los niños y adultos latinoamericanos interactúan. En esa medida, más que una infancia podríamos referirnos a múltiples infancias como concepciones adultas diversas acerca del lugar que ocupa o debería ocupar el niño en el mundo.

Para tratar esas modificaciones estructurales anunciadas por Pavlovsky también es necesario abordar la noción de **niño**, yendo más allá de las características psicosociales y biológicas, así como de un determinado rango de edades de la vida de una persona. Con respecto a esa definición existen diversos entendimientos según el campo de estudio (UNICEF, 2006) (PIZZO, 2013?). Inicialmente se trata de un **ser singular** que se define por su naturaleza física, psíquica y cultural. Sin embargo consideramos importante resaltar, tal como la antropología de la infancia lo viene discutiendo (MOSCOSO, 2009) (COLÁNGELO, 2011) (COHN, 2014), que esa es una definición enfocada discursivamente a partir de un adultocentrismo evolutivo y heteronormativo dominante, que deja fuera aquellos imperativos socio-históricos, culturales y las desequilibradas relaciones de poder entre adultos y niños, que han fundamentado un acuerdo social de producción subjetiva desde de la Primera Modernidad (BECK, 2002) sobre el que se ha visto fundamentalmente al niño en el contexto latinoamericano.

De ahí que nuestra comprensión esté más asociada a un **modo de Ser**, constituido a partir de regulaciones sociales y prácticas lúdicas performativas, como expresión de un consenso

subjetivo en el campo social sobre lo que puede o no ser considerado como **niño**. Este entendimiento, por lo tanto, variará en cada época, país y contexto social dependiendo de los modelos culturales de estandarización del cuerpo de los niños y de los procesos de captura de su universo simbólico por los núcleos de poder.

Es importante resaltar que esa definición de niño como **modo de ser** está atravesada, no tanto por cuestiones biológicas o naturales, defendidas por campos de estudios sobre el niño con referentes epistemológicos del pensamiento moderno, sino por una disputa de sentido entre los diversos dispositivos de poder en el ámbito social, a través de la cual se quiere imponer una visión particular sobre lo “políticamente correcto o no” para los niños, como la legítima y universal.

Abordar esos conceptos a la luz de esa re-actualización sistémica podría traernos variaciones importantes a tener en cuenta en los modos de ser niños y en la interpretación adulta sobre el mundo infantil, develando los matices que configuran un modelo hegemónico de subjetivación que captura la subjetividad del niño y la pone al servicio de los núcleos de poder. Así, los espacios encuadrados desde los moldes de la familia, la escuela, el hospital, los círculos infantiles, se le adicionan mecanismos de monitoreo más flexibles, móviles, escurridizos, que modifican en algunas dimensiones el ejercicio vertical del poder ejercido sobre los niños, e introyectado y reproducido por ellos.

Desde entonces, el poder no sólo funciona como entidad represiva-coersitiva, punitiva y restrictiva, en la gran mayoría de las veces ejercido a través de discursos normativos, de higienización y de desarrollo humano, sino también se encarga de la producción de sentido en la vida del niño y de la propia vida en su totalidad.

Si el diagrama de disciplinarización tiene como objetivo convertir el cuerpo del niño en un “cuerpo útil”, el diagrama de control se plantea monitorear no sólo los movimientos de ese cuerpo útil en los llamados espacios de libertad infantil, sino su propia vida (CARDOSO JR, 2012).

La disciplinarización plantea una organización del espacio y del tiempo que incide en su construcción simbólica y que vuelve imperceptible o “natural” la operación de determinadas tecnologías de poder sobre su cuerpo. El poder como ejercicio, como estrategia, como multiplicidad de focos que va más allá de la concreción de un lugar físico, se condensa en determinadas circunstancias en aquellos espacios que activan las

estrategias de disciplinarización infantil (escuela, familia, hospital, círculos infantiles). La idea es que el menor incorpore ciertas normas restrictivas de conducta, ciertos códigos sociales, cuya operación ejercida en el espacio anterior, lo prepare para el próximo espacio, produciéndose de esa forma un encadenamiento de las funciones disciplinarias entre un espacio y otro sin lagunas ni interrupciones que afecten el modelaje corporal del niño. Con ello se van produciendo determinadas individualidades en los infantes que responden a una jerarquización dentro de ese diagrama social de los “buenos” y los “malos” individuos.

Ocorre, sin embargo, que los comandos disciplinarios no consiguen moldear totalmente las conciencias de los niños. Por más disciplinado que se quieran convertir sus cuerpos, estos van aprendiendo a encontrar ciertos intervalos liminares entre las zonas de disciplinarización. En espacios abiertos, en la calle, en prácticas lúdicas tradicionales, en el campo o la selva, en determinados escondites contruidos por ellos, en los vídeo juegos, en las redes sociales se establece una dinámica que muchas veces, a sus ojos, consigue escapar de las reglas adultocéntricas. Es una sensación de libertad y de placer lúdico que difiere de las vivencias coercitivas de lugares como la escuela donde se condensan discursos y prácticas autoritarias, incluso muchas veces debatiéndose también con propuestas educativas con ciertos niveles de autonomía y participación. Pero, lo que en realidad está ocurriendo, es la inserción del niño en otro diagrama de poder: el de control.

Ese segundo diagrama establece un monitoreo de los movimientos y de la supuesta libertad que vive el niño fuera de los espacios disciplinarios en función de un acoplamiento al capital. Si en el primer diagrama el niño, en cuanto individuo en formación, está siendo sujetado a un núcleo de poder a través de comandos disciplinarios que se modelan en un determinado espacio; en el segundo, el niño se constituye como una figura “escindida”, cuya subjetividad está siendo modulada continuamente y acoplada al funcionamiento de máquinas sociales (computadoras, juguetes y/o dispositivos electrónicos, celulares, cámaras de seguridad, software, cartón magnético estudiantil, etc) que, deseadas por él en cuanto les proporcionan un estado diferente a aquel de los espacios disciplinarios, ocupan, movilizan y esclavizan su existencia en función del mercado (PÁL PELBART, 2016). En ese sentido, esos núcleos de poder van haciendo conque el niño asocie el placer generado por esos espacios de libertad a la idea de ser el mejor, el más competitivo, el ganador. El poder se va infiltrando poco a poco y controlando los cuerpos infantiles a través de un

placer que sólo consigue objetivarse mediante la ley de la falta (DELEUZE, 1995). Se trata de una serie de flujos que se cruzan y se conjugan en el cuerpo del niño que van configurándolo como una especie de micro-empresa de sí en donde él es su propio acreedor y su propio deudor. Son flujos que el sistema de valores axiomático mayoritario absorbe o los extermina en dependencia de sus intereses de existencia. Podríamos preguntarnos entonces: ¿cuáles conjugaciones de flujos están constituyendo eso que el niño latinoamericano comienza a vivir y a conocer como su “yo”?

Esos niveles de control se han diversificado y expandido tanto desde las tempranas palabras de Pavlovsky que, frente a las complejas y mutables dinámicas sociales en las que viven los niños en América Latina, han llegado a convertirse en una función vital para el desarrollo humano, estableciendo un consenso subjetivo a nivel social de su necesidad, propiciando que tanto adultos como chicos, los abracen, los deseen, los defiendan y los reproduzcan como condición de su existencia. En ese sentido, ya no es solo un dominio sobre el cuerpo o sobre la vida del niño, sino que es la propia vida del niño en su totalidad la que alimenta y potencializa al poder, desde la dimensión representacional, lúdica-simbólica, psicológica, biológica, fisiológica, genética, incluso hasta la muerte. Se trata de una succión no sólo de los cuerpos de los niños, de las culturas infantiles y sus imaginarios simbólicos, sino de la producción de una organización vital, o sea, de un dominio que engloba todos los elementos de la vida social conque los niños dialogan produciendo, más que un ámbito de relaciones lineales y unificadas, un medio de pluralidad y singularización indomesticable (PÁL PELBART, 2003). Este poder, si no podemos afirmar que sea constituyente absoluto de la vida del niño, si lo es en tanto modulador de sus fuentes vitales de energía, las que controla, organiza y capitaliza. Es de ahí que sea la potencia política de la vida de los niños, la gran inversión del capitalismo en Latinoamérica, convirtiéndolos así en su próxima gran riqueza, como ocurrió un día con el oro, el petróleo y las mujeres, cuyos frutos permitieron su sustentación sistémica. Los derechos de los niños están siendo, por tanto, capturados por esos núcleos de poder global y colocados, imperceptiblemente, a merced del mercado.

Esa noción de la vida, que traspasa la dimensión biológica, y se coloca como sinergia colectiva, territorio lúdico, cooperación social, producción material e inmaterial,

inteligencia, afecto, sueños, redes humanas online y offline, deseos, está asociada a una ética cuyos valores trascendentales y universales, pervierten el deseo.

El concepto de ética tiene una amplia trayectoria en la filosofía moral. Como ciencia de la conducta humana existen, al menos, dos concepciones que la fundamentan: la primera, que considera la ética como ciencia del fin al que debe dirigirse la conducta de los hombres y de los medios para lograr tal fin, siendo ambos considerados propios de la naturaleza del hombre; y la segunda, la que considera la ética como la ciencia del impulso de la conducta humana, intentando determinarlo con vistas a dirigir o disciplinar la conducta misma (ABBAGNANO, 2007).

A pesar de sus diferencias, usualmente se asocia ética y moral, cuando en verdad, la moral estaría más relacionada a códigos de comportamiento concreto imperantes en un grupo social y al acatamiento que los individuos le dispensan. Una de las críticas que se le hace a la moral es que esos códigos se presentan como develadores de profundas verdades sobre el ser humano, cuando en realidad son estratagemas de dominación de un hombre sobre el otro. El valor es el núcleo cultural de toda moral, de ahí su relativismo socio-histórico en relación a una voluntad divina o por la vigencia de leyes naturales que regirían el comportamiento humano.

En gran medida, es por eso que en la obra de Deleuze se ha señalado frecuentemente una distinción entre ética y moralidad.

“Deleuze utiliza el término moralidad para definir cualquier conjunto de reglas restrictivas, como un código moral, que consiste en juzgar las acciones y las intenciones relacionadas con valores trascendentes o universales: esto es bueno, eso es malo. Lo que él llama de ética es, por el contrario, un conjunto de reglas facultativas que posibilitan evaluar lo que hacemos, decimos y pensamos según el modo de existencia inmanente que esto implica” (LEÓN, 2018).

Esa aproximación inmanente a la ética, según Deleuze (2014), encuentra respaldo tanto en la obra de Spinoza como en la de Nietzsche en la medida en que no recurren ni a la trascendencia ni a universales normativos.

En lugar de juzgar las acciones y los pensamientos tomando como referencia el grado de proximidad a un modelo trascendente o un valor universal, lo que Deleuze propone es una evaluación de ese modelo/valor en términos de la manera en que ocupa la existencia humana, es decir, “la intensidad de su poder comienza a ver el origen no como un

acontecimiento, sino como un proceso” (LEÓN, 2018:197), separando el prejuicio teológico del prejuicio moral, y no buscando el origen del mal por detrás del mundo.

La trascendencia, desde el punto de vista de la inmanencia, lejos de ser un referente de salvación humana, representa su esclavitud e impotencia. La exigencia de hacer lo imposible es el principal camino de la dominación. En ese sentido, “si la trascendencia representa la impotencia en el límite, el poder reducido a cero, entonces ¿bajo qué condiciones el ser humano pudo haber sido realmente llevado a desear la trascendencia?” (LEÓN, 2018:198)

Es de ahí que la cuestión del deseo deleuziano está estrechamente vinculada con la ética, adquiriendo una connotación política, pues el impulso hacia la trascendencia, efectivamente, “pervierte” el deseo, llegando al punto en que deseemos nuestra propia represión y aniquilación de nuestras capacidades y poderes.

Si la ética, como perspectiva moral, pervierte el deseo es porque el placer²³ ha sido capturado y colocado en el lugar de los estratos y de la organización, afirmaría Deleuze (1995).

El placer y el dolor han sido vistos en la filosofía como tonos fundamentales de la emoción, de ahí que estén relacionados con una teoría general de las emociones. Es importante observar que en la tradición filosófica el término **placer** difiere del significado de **felicidad**, incluso estando asociados uno al otro. Placer es indicio de un estado o condición particular o temporaria de la satisfacción, mientras que felicidad es un estado constante o duradero de satisfacción casi total (ABBAGNANO, 2007).

Es en esa medida que Foucault intenta construir una ética de los actos y sus placeres que pueda tomar en cuenta el placer del otro. Para este autor, “el placer es un principio constituyente de sentido; a partir de la relación que guardamos con él se producen las estratificaciones, se organizan las estrategias y se constituyen los lazos de sujeción que determinan las relaciones sociales” (CANDIA, S/A).

Si el placer es una clave interpretativa en Foucault, ya para Deleuze²⁴ sería un proceso de re-territorialización del deseo, entendiendo este último no como carencia o emparentado con lo reprimido, sino como principio transversal de un campo de inmanencia o un cuerpo sin órganos²⁵ (DELEUZE; GUATTARI, 2002) sobre el que los agenciamientos se hacen y deshacen. El deseo para Deleuze no es otra cosa que el estado de los impulsos y las

pulsaciones. Las pulsiones son simplemente “las máquinas que desean” (LEON, 2018 apud DELEUZE; GUATARI, 1985, p. 41). Es de ahí, entonces, que el placer es asociado a una maquinaria de producción social. Los impulsos, los afectos, los placeres ya no son propios de la realidad psíquica, mental de un individuo. Ellos forman parte de una infraestructura política y de una inversión libidinal del capitalismo en las personas, en aras de construir un consenso subjetivo para su perpetuación.

Es en esa medida que el sistema reafirma, mediante sus diagramas de dominación y sus discursos asociados al capital, la necesidad de que las culturas infantiles en el contexto latinoamericano se gesten desde una ética del placer cuyos valores -morales, trascendentes- sean parte de un modelo de sustentación y perpetuación sistémica. Modelo que a su vez asocia los indicios temporarios de satisfacción en el niño a la aproximación o alcance de ese valor moral universal. De ahí que en esa perspectiva, el placer se vuelva un indicador de juicio para las acciones y pensamiento de los niños en relación a ese modelo trascendente, al que deben respetar, incorporar y reproducir. **Una ética del placer no solo para dominar sino para perpetuar el sistema.**

La cuestión que se coloca, entonces, es: **¿en qué medida las prácticas artísticas con niños asociadas a procesos de acción cultural en el contexto latinoamericano interfieren la vampirización que el capital ejerce sobre el universo subjetivo de los niños? ¿en qué medida dichas prácticas pueden alcanzar un umbral de realizaciones conforme su poder, driblando las estrategias expansivas del capital en su intento de neutralizar (y hasta capturar) la potencia subjetiva y transformadora de ellas?**

1.4.1. Acción artística y acción cultural con niños. Otra condición de ser posible

A pesar de la expansión de una ética del placer ligada al capital en los niños, varias experiencias artísticas asociadas a procesos de acción cultural han venido proponiendo prácticas que alteran esa sustancia ética del sistema. Estamos refiriéndonos a procesos de creación escénica que implican el reconocimiento de una determinada manera de los creadores de dialogar con el teatro, más experimental, menos comercial, asociada a ciertos posicionamientos críticos ante las complejidades sociales, económicas y políticas del continente. El alcance de estas prácticas en una perspectiva regional considera también la paulatina valorización de la dimensión pedagógica adquirida por dichos procesos, como

expresión de la renovación escénica del continente en su relación con los niños; proponiendo fértiles interrogantes para la pedagogía del teatro al tomar como epicentro de su ejercicio, el alcance de estas prácticas en la subjetividad infantil.

Esta es una perspectiva que viene consolidándose en los escenarios de la región desde finales de los años ochenta del siglo pasado, cuando el teatro comenzó a experimentar una ampliación de sus fronteras y límites, expandiendo sus acciones más allá del llamado "territorio artístico", e insertándose en el tejido político y social del que forman parte los niños.

Algunos ejemplos pueden ser citados. El primero de ellos se trata de la experiencia del Guayabo,²⁶ desarrollada por el Grupo peruano Yuyashkani en el año 1994. Conducida por la actriz Ana Correa, ese fue un trabajo teatral con niños y jóvenes de la comunidad afro-peruana del Guayabo, en un esfuerzo por empoderar a la población que sufría prejuicios por el racismo existente en el país. También de Perú podemos citar la experiencia de organización popular infantil generada en la comunidad La Merced por el grupo Teatro Maguey (PINTO, 1991).²⁷ Los trabajos desarrollados por Armando Carías con el Grupo El Chichón, de Venezuela, y por Oscar Vahos Jimenez con la Corporación Cultural Canchimalos de Colombia, son también una referencia importante en la década de los años noventa en lo que se refiere a las relaciones entre arte, acción social e infancias en América Latina.

La cantidad y diversidad de experiencias existentes hoy en día es una señal positiva de la fertilidad de ese ámbito del teatro, de su alcance formativo y de sus implicaciones para el establecimiento de una ética inmanente que re-configura la noción de placer en los niños. Significativas propuestas pueden encontrarse en organizaciones y colectivos teatrales como Arte Acción, de Honduras, Caja Lúdica, de Guatemala, Asociación Tiempos Nuevos Teatro, de El Salvador, Educarte al Sur, de Uruguay, Nuestra Gente y Barrio Comparsa, de Colombia, Vichama Teatro, de Perú, Teatro Trono, de Bolivia, Paideia de Teatro, en Brasil, entre otros. Son experiencias que, a pesar de que muchas veces están permeadas por el pragmatismo que envuelve el trabajo de arte y acción social en la región en lo que se refiere a la labor con los niños, están abriendo perspectivas de creación y reflexión pedagógica de un alcance extraordinario, al proponerle a los niños nuevas formas de habitabilidad en el mundo. Son experiencias que colocan al teatro como un horizonte

orientado hacia la esfera de las interacciones humanas y su contexto cultural, como un intersticio social, como un espacio de subjetivación, como un estado de encuentro en situación que resalta su dimensión convivial, socializante y transformadora.

De esa forma el teatro, como acción artística, se vuelve una matriz de producción simbólica a partir de la cual la acción cultural de transformación puede abrirse. Algunas veces en complementación; otras, indisociablemente fundidas, la acción artística y la acción cultural se convierten en un vector de sentidos de vida, que estimulan en los niños nuevas formas de existencia, entendiendo esto no como algo hecho o acabado, sino como posibilidad a crearse, como potencia de variación.

De ahí que sea recurrente en estos colectivos latinoamericanos, por ejemplo, la creación de programas de desarrollo comunitario (como **Creando artistas para la vida**, del grupo colombiano Nuestra Gente) o estrategias de transformación social (como **Niños, niñas, adolescentes y jóvenes transformando con arte**, en particular el proyecto Arte y diálogo: creando una cultura de paz a través del arte y el diálogo transformativo, del grupo peruano Vichama Teatro) en las que el teatro propicia un espacio de intercambio para compartir inquietudes, riesgos, sueños de los implicados (niños y adultos), abriendo el paso a la invención de relaciones de nuevo tipo a nivel comunitario. Es importante destacar que el niño no dispone de un territorio subjetivo soberano, absoluto, sino que mirándose a sí mismo, encuentra el territorio del otro, y lo habita a través del otro.

La experiencia derivada de esos procesos artísticos es lo suficientemente potente y eficaz como para engendrar una multiplicación o pluralización de la experiencia en el ámbito colectivo. Son micro-procesos de auto-organización y participación comunitaria que, a través de una dimensión estética, conjugan multiplicidad y singularidad, y en donde el colectivo humano en acción ensaya modalidades múltiples de cooperación; renueva sus fuerzas de creación; encuentra opciones de escape, deserción y éxodo.

Al situarse de esa manera como una apuesta contra-hegemónica, esas acciones - cultural y artística- plantean implicaciones de envergadura política a los procesos de enseñanza teatral infantil. Principios como solidaridad, respeto, democracia participativa, liderazgo comunitario, construcción colectiva de saberes, participación, auto-gestión colocan en jaque tradicionales enfoques pedagógicos y jerarquías artísticas-educacionales,

cuestionando así nociones cristalizadas de talento o infantilización del discurso teatral. No se acude al teatro en estas experiencias para enseñarle al niño a dominar una técnica, sino para que experimente la condición subversiva de la metáfora y sus potencialidades en la comprensión del mundo, para que experimente otros modos de existencia, inventando sus propios fines en la vida.

Esas implicaciones igualmente se materializan porque los creadores involucrados en dichos procesos se vuelven una especie de agentes biopolíticos que incumben a los niños en una actividad constituyente, creativa, innovadora de sí, proponiendo dispositivos de cooperación y producción estética en comunidad, que interrumpen temporalmente la captura y modulación subjetiva de los niños por parte del sistema.

La expansividad de la acción cultural y la verticalidad de la acción artística en el contexto comunitario en que vive el niño “tiene(n) por efecto una transvaloración de los valores, destrucción y creación de nuevos valores y, sobre todo, tiene(n) el poder de apropiarse de las condiciones de producción de valor” (PÁL PELBART, 2003). Si la vida del niño, en su dimensión de producción y reproducción sistémica, donde confluyen y se mezclan lo político, lo social, lo económico, lo cultural, lo afectivo, es el objeto de mayor inversión del poder, entonces es en ella donde también puede cultivarse la emergencia de contra-poderes, de resistencias, de movimientos transformadores, de líneas creativas y de fuga. Es en esa medida, que las prácticas artísticas y de acción cultural de los colectivos latinoamericano anteriormente señalados estimulan una ética en los niños que le es inherente a su condición humana, en la que el placer no se asocia apenas a una satisfacción personal fruto de un modelo trascendente, universal que estratifica y organiza sus emociones, sino que se plantea como una desterritorialización del deseo, como un haz cuya potencia recae en el poder común de accionar, autovalorarse y expandirse como ser humano. Más que preguntarse ¿qué yo debo hacer con el teatro para mi comunidad?, la pregunta que mejor caracterizaría ese movimiento ético junto al niño sería: ¿qué yo soy capaz o qué puedo hacer con el teatro que potencialice mi condición humana en comunidad?

La exigencia que encierra esa última interrogante, finalmente, nos impone ir más allá de lo que el sistema nos obliga, traspasándolo y brotando en el “otro lado”. Nos urge a construir - en el no-lugar que la muerte, la violencia, la pobreza, la injusticia, el

autoritarismo han dejado en estas tierras de Nuestra América, y en la oquedad que el sistema ha producido - un nuevo lugar a partir de sinergias, de potentes tejidos de afectos cargados de resiliencia y amor, configurando nuevas delimitaciones de lo humano, de la vida y particularmente de la condición de ser niño. Más que un colorido velo de utopía cuyos contornos esbozan un “otro mundo posible”, lleno de felicidad y esperanza para los niños, lo que ese desplazamiento hacia un eje ético nos llama es a prolongar las líneas de fuerzas presentes en este mundo, a sustentar un espacio de abertura, de indeterminaciones, de conflictos a partir de los cuales se construya, en un albo colectivo de experimentaciones, caminos diversos hacia el bien común que a cada instante puedan ser actualizados. Ese sería, para nuestros niños, otra condición de ser posible.

⁵ *La infancia de Iván*, de Andréi Tarkovski, ha sido, quizás, el filme más inspirador y que más me ha marcado en toda mi vida. Él muestra, al igual que el personaje de nuestra historia, cómo la infancia puede convertirse justamente en un vacío, que va siendo cubierto por la violencia, la enajenación y por la muerte.

⁶ A pesar de que los acontecimientos narrados se refieren a situaciones reales del nacimiento de mi hijo el 11 de septiembre de 2004, me auxilié de la narrativa de Leonardo Padura quien en su novela *El hombre que amaba a los perros*, describe con detalles el impacto de dicho huracán.

⁷ Eufemismo coloquial que en Cuba significa pene.

⁸ Me refiero a Laura Esquivel y a su novela *Como agua para chocolate*, publicada en 1989 y catalogada dentro del *post-boom* latinoamericano.

⁹ Fragmento de la música *Another brick in the wall* de Pink Floyd.

¹⁰ La escena citada del *Mahabharata*, de Peter Brook, podrá ser vista en: <https://www.youtube.com/watch?v=yhqkRGISQr8> entre los minutos 30:13 y 31:47.

¹¹ Estas expresiones hacen referencia al espectáculo *Triunfadela*, del grupo cubano El Ciervo Encantado y que podrá ser visto en <https://www.youtube.com/watch?v=yhqkRGISQr8> a partir del minuto 15:57.

¹² Así se nombra la heladería más famosa de La Habana.

¹³ Expresión que junta cuatro palabras (sabe/ Dios/ qué/ rayo) para referirse al desconocimiento del origen, el sabor y la consistencia de un producto.

¹⁴ Cito un fragmento de las palabras de la niña Kenia Otaño Fundora en una Tribuna Abierta Antimperialista. Ver en: http://www.youtube.com/watch?v=0drn57In_F4

¹⁵ Estas palabras, del *afirmativo yo de Ignacio*, son originalmente del ex-mandatario cubano Raúl Castro pronunciadas en un discurso político en Santiago de Cuba.

¹⁶ Estas frases del *afirmativo y sumiso yo de Ignacio*, y los fragmentos que le siguen, provienen del libro *Ella escribía postcrítica* de Margarita Mateo Palmer.

¹⁷ Esos, y otros versos que se citan en el texto, forman parte del poema *La Isla en Peso*, del narrador, poeta y dramaturgo cubano Virgilio Piñera (1912-1979). El texto íntegro puede consultarse en <https://www.poeticous.com/virgilio-pinera/la-isla-en-peso?locale=es>

¹⁸ En el juego de roles *Aquelarre*, de Ricard Ibáñez Ortí, publicado en 1990, se afirma que la *Fraternitas de la Vera Luci* es el antecedente de la Inquisición y una sociedad secreta destinada a exterminar todo atisbo del mundo irracional. En el juego, cualquier confesión o alarde de poseer facultades mágicas conlleva la inmediata pena de muerte, ya sea en la horca, la hoguera, dependiendo del reino o la autoridad de turno. La rica narrativa que engloba ese material me sirvió de referencia para plantear un juego discursivo sobre las relaciones de poder, y sus expresiones autoritarias, que fue articulándose con la vida de Ignacio e Iván. Para consultar el juego acceder a: <https://www.scribd.com/doc/249024984/La-Fraternitas-de-La-Vera-Lucis>.

¹⁹ A pesar de que me refiero a un artículo mío publicado en la *Revista CELCIT* no. 35/36 del año 2009 titulado *¡SOS! En la Plaza, está muriendo un Elefante Blanco*, el texto en cursiva que aparece seguidamente no es parte integral de ese material, sino que, a partir de él, tomo frases, palabras, estructuras de significado para apuntar la configuración de una axiomática en el contexto cubano.

²⁰ Frase tomada de mi artículo *¡SOS! En la Plaza, está muriendo un Elefante Blanco* de la *Revista CELCIT* no. 35/36 del año 2009.

²¹ Frase proveniente del libro *Ella escribía postcrítica* de Margarita Mateo Palmer.

²² Ideas expuestas por Leonardo Padura en una conferencia en São Paulo en el año 2017 titulada *Insularidade: isolamento e pertença para Leonardo Padura*.

²³ A pesar de las importantes contribuciones hechas por el psicoanálisis, en particular la obra de Freud (viendo el placer como consecuencia de la eliminación de la tensión desagradable, de la excitación perturbadora, íntimamente relacionada a la sexualidad humana) y de Lacan (diferenciando el placer del goce y resaltando que el enigma humano del placer es el de su singularidad), así como las aportaciones que, en otra perspectiva, hiciera Foucault (distanciándose de la idea de un sujeto como deseo y proponiendo una ética como estética de la existencia, en la que la configuración subjetiva no depende de una norma a cumplir sino de un invento de sí a partir de las reflexiones sobre los placeres) consideramos crucial, para el análisis que estamos proponiendo, la visión defendida por Deleuze de que el placer sería una re-territorialización del deseo. Un análisis pormenorizado sobre puntos en común y diferencias entre los conceptos de ética, placer y deseo en las obras de Deleuze y Foucault puede ser encontrado en: CADAHIA, M. L., 2006.

²⁴ Según CADAHIA (2006) Deleuze cuestiona el estatus del placer formulado por Foucault porque, en el momento de su controversia, aún Foucault no había elaborado su desplazamiento hacia el eje ético. Un modo de salir del problema planteado por Deleuze consiste en comprender el sentido del estatus del placer, no solamente de cara al poder, sino también en el contexto de este nuevo desplazamiento ético. Ya para CANDIA (S/A) cuando Deleuze dice deseo y Foucault placer, están explicitando una diferencia que no es tangencial, ni menos aún meramente nominal, sino que por el contrario, es una bifurcación esencial en el pensamiento de ambos filósofos, una frontera que se abre como un campo de exploración y una vía de acceso a reflexiones no del todo productivizadas, en la senda, claro está, de lo que ambos llamarían de común acuerdo *el pensar de otro modo*.

²⁵ CANDIA (S/A) afirma que Deleuze emparenta fuertemente la noción de deseo a la del ***cuerpo sin órganos***: “El *cuerpo sin órganos* es deseo, él y gracias a él se desea. No sólo porque es el plan de consistencia o el campo de inmanencia del deseo, sino porque, incluso cuando cae en el vacío de la desestratificación brutal, o bien en la proliferación del estrato canceroso, sigue siendo deseo”. En ese sentido, la autora continúa afirmando que Deleuze hace esa asociación porque el *cuerpo sin órganos* se opone a todos los estratos de la organización, los del organismo, pero también a las organizaciones del poder. *El cuerpo sin órganos* está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. Además, *el cuerpo sin órganos* no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con los criterios de interpretación. *El cuerpo sin órganos* hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un espacio a su vez intensivo e inextenso. Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en el grado que corresponda a las intensidades producidas. No es posible emprender, por tanto, la tarea de definir el *cuerpo sin órganos* porque su materia escapa a toda definición, no se entrega se muestra, no se *dice* se *hace*. “De ningún modo es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas”.

²⁶ Para más información véase:

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/component/k2/item/351-yuya-guayabo>

²⁷ Para más información ver el sitio <http://www.magueyteatro.org/>

**Capítulo 2: De por qué tantas luces no
dejan ver las estrellas y otros
accidentes físicos**

(BRASIL)

CAPÍTULO 2: DE POR QUE TANTAS LUCES NO DEJAN VER LAS ESTRELLAS Y OTROS ACCIDENTES FÍSICOS.

2.1. Los deseos de Sofía o aquello que está por detrás, pero es al frente

I

Sofía Chmielewski da Silva²⁸ volvía a casa después de la escuela. La primera parte del camino la había hecho en compañía de João. Hablaban de *Second Life*, el nuevo juego de realidad virtual que recién llegaba a Brasil y había ganado el entusiasmo de muchos. João estaba deslumbrado con la posibilidad de que los humanos pudieran crear seres y mundos paralelos. Sofía, que aún no conocía el juego, no estaba muy segura de estar de acuerdo. Un ser humano tenía que ser algo más que una realidad virtual dependiente de una máquina.

Se habían despedido junto al Shopping Boavista. Sofía vivía en una casa que quedaba en la calle Borba Gato en Santo Amaro justo al frente del Shopping. Era una vivienda de dos pisos pintada de verde oscuro que colindaba con el *Bar Restaurante Alves Rocha*. Sus padres le alquilaban ese salón a Don Evaristo desde que ella era pequeña. Ellos habían decidido salir de Blumenau, en Santa Catarina, y emprender una nueva vida en la zona sur de São Paulo tras la escandalosa confusión que se generó en la familia Chmielewski al saber que su padre, futuro ingeniero petroquímico descendiente de alemanes, había embarazado al amor de su vida: una mujer negra, favelada, y futura profesora de historia en la comunidad Monte Cristo.

Era uno de los primeros días del mes de mayo de 2013 y ya el otoño se estaba despidiendo para abrirle las puertas al invierno. En algunos de los árboles que adornaban la calle Borba Gato ya se veía un color amarillento que, junto al marrón de las hojas caídas y el color gris del cielo, daba la impresión de un recogimiento espiritual en la región.

Sofía miró el buzón al abrir la reja de entrada de su casa. Solía haber un montón de cartas de propaganda, cuentas por pagar, además de unos sobres grandes para su madre. Tenía la costumbre de dejarlo todo sobre la mesa de la cocina antes de subir a su habitación para hacer los deberes.

A su padre le llegaba únicamente alguna que otra carta del banco, pero él no era un padre normal y corriente. El padre de Sofía había conseguido trabajo en un gran petrolero anclado en el Puerto de Santos. Por eso estaba ausente la mayor parte del año. Cuando pasaba en casa unas semanas seguidas, se paseaba por ella haciendo la casa más acogedora para Sofía y su madre. Por otra parte, cuando estaba navegando resultaba a menudo muy distante. Ese día sólo había una pequeña encomienda en el buzón, y era para Sofía. «Sofía Chmielewski da Silva», decía en el pequeño sobre. «Calle Borba Gato 828». Eso era todo, no aparecía quién la enviaba, aunque ella juraría que era un presente de su padre. Ni siquiera tenía sello.

En cuanto hubo cerrado la puerta, Sofía abrió el paquetico. Su sorpresa fue mayor cuando descubrió que dentro del envoltorio había un tablet nuevecito, listo para usar. Asombrada, volvió a mirar el sobre. Pues sí, era para ella. ¿Pero quién lo había dejado en el buzón?

Se apresuró en darle de comer a su perro Tiburón, aquel bulldog gigantesco que había recibido en una especie de compensación por parte de su madre, que volvía tarde de su trabajo en la escuela Rizzini, y de su padre, que tanto navegaba por el mundo. Se quitó la mochila y se dejó caer sobre una banqueta de la cocina con el misterioso tablet en la mano. No sabía si debía esperar a que llegara su mamá en la noche para revisarlo o abrirlo de una vez y por todas. Temía romperlo y recibir un regaño. En sus nueve años ya había cacharreado y destruido varios celulares y computadoras en la casa. Pero pensó que alguien lo había enviado para ella, y que lo más lógico es que fuera ella quien lo echara a andar. Así que tomó coraje y decidió encenderlo.

*Inmediatamente recordó su conversación con João y no demoró en encontrar una manera para instalar el juego *Second Life*. Quería comprobar con sus propias manos cuán maravilloso era ese asunto de tener una segunda vida.*

*Una poderosa plataforma para la creatividad: **Todo lo que compone Second Life –objetos 3D interactivos, experiencias únicas, comunidades mundiales, etc.– es obra de gente como tú. Imagínatelo. Créalo. Experimentalo / Da vida a tus creaciones: Crea contenidos 3D interactivos y experiencias sociales. Convierte tus creaciones en dinero en un mercado internacional / Conéctate con una comunidad mundial: Conoce a gente real de todo el mundo y chatea con ellos. Juega sin pagar**²⁹*

Sofía saltó las dos primeras fases del juego y, mientras leía algunos comentarios en el foro, recibió un mensaje de un jugador desconocido: -¿Quién eres?. Ella iba a responder su nombre, naturalmente, pero una duda fulminante la invadió al punto de paralizar sus dedos: Sofía... Chmielewski da Silva... *¿quién era eso? Aún no lo había averiguado del todo. ¿Y si se hubiera llamado algo completamente distinto? ¿Habría sido otra?*

Se puso de pie de un salto y se colocó delante del espejo. Una niña morena, de nariz fina, con ojos color miel y cabellos crespos –Soy Sofía Chmielewski da Silva –dijo. La chica del espejo no contradijo ni con el más leve gesto. ¿No resultaba extraño el no saber quién era? ¿No era también injusto no haber podido decidir su propio aspecto? Simplemente había surgido, así como así. A lo mejor podría elegir a sus amigos, pero no se había elegido a sí misma. Ni siquiera había elegido ser un ser humano.

- ¿Qué es un ser humano?, le preguntó nuevamente el jugador desconocido.

- Creo que le voy a dar más comida a Tiburón –dijo, como si quisiera disculparse ante tan absurda pregunta.

Cuando se encontró de nuevo con su mascota, Sofía tuvo de repente una extraña sensación. *Era como si fuese una muñeca que, por arte de magia, hubiera cobrado vida. ¿No era extraño estar en el mundo en este momento, poder caminar como por un maravilloso cuento?*

Tiburón saltó ágilmente sobre ella agradeciendo una nueva ración, y conforme Sofía iba pensando en que existía, también le daba por pensar en que no se quedaría aquí eternamente. *Estoy en el mundo ahora, pensó. Pero un día habré desaparecido del todo. ¿Habría alguna vida más allá de la muerte? ¿Su perro ignoraría también esa cuestión por completo?*

Una nueva pregunta del jugador desconocido dejó sin aliento a Sofía. - *¿De dónde viene el mundo?, ponía. No tengo la más remota idea, pensó Sofía. Nadie sabe esas cosas, afirmó. Sin embargo, por primera vez en su vida pensó que no tenía justificación vivir en un mundo sin preguntarse siquiera de dónde venía ese mundo.*

II

Habían pasado dos meses desde la llegada de Cuba y aún Iván no comprendía por que las luces de la ciudad no lo dejaban ver las estrellas en la noche. Su mamá se había quedado con Elliot, pues su ex-marido no le había permitido al niño viajar con nosotros, así que todas las noches me acostaba junto a él en aquel apartamento gigantesco de clase media al que fuimos a vivir en la ciudad de São Paulo, y todas las noches mirando desde la ventana de su cuarto, me preguntaba lo mismo.

Desde que nos montamos al avión, y los olores, los sonidos, las luces fueron diferentes, y me comenzaron a tratar de señor y ya no de compañero, y la gente andaba ensimismados en sus celulares sin mirarse a los ojos, y los niños hablaban otra lengua y no jugaban béisbol sino fútbol, y habían personas que su trabajo era recoger nuestra basura y proteger nuestra casa, y en el mercado podías comprar no apenas un pancito diario por persona, sino todo lo que tú quisieras, y en la televisión lo mismo hablaban bien que mal del gobierno, y habían tantos, tantos pero tantos anuncios que desde ese día, Iván y yo comenzamos a experimentar una vida intempestiva.

Las primeras semanas fueron de silencio para mi hijo. Su aprendizaje del portugués no fue ni mínimamente como se aprende en una escuela de idiomas. Imitando, asociando, interpretando, equivocándose, en su gran deseo de jugar y comunicarse, Iván encaró el reto que los niños le pusieron, al enseñarles algo que ni ellos mismos sabían. Era un desafío del cual no podría salir más que por sí mismo: el de traducir y apropiarse de una nueva cultura³⁰.

Pero esa traducción no estaba ajena a contradicciones. Pasaban cosas que él no conseguía entender, mucho menos cuando su maestra en Cuba decía lo contrario.

Un buen día, abocado a una discusión con otro niño de la escuela, Iván llegó molesto a la casa intentando encontrar razones que convenciesen a su colega de aula.

- ¿Papá, para qué sirve aquí en Brasil saber quién era Mozart?

Su pregunta me tomó por sorpresa. Nunca me había detenido a pensar en eso pues, al parecer, era algo obvio.

- Bueno, hijo...para ser una mejor persona, le respondí.

- Pero papá...los mejores niños de mi salón nunca escucharon a Mozart, me dijo con una notable tristeza y desconfianza en el rostro. - Los mejores son los que ya tienen un celular, un tablet. ¡Esos son los mejores!

- ¿Acaso ya olvidaste lo que decía tu maestra en Cuba sobre Ser y Tener?

- ¡Ay, papá, si mi maestra en Cuba no sabía ni qué era un celular! Me respondió enfáticamente al ver que mis palabras no lo ayudarían, y dando por finalizada nuestra conversación.

Nunca supe a ciencia cierta en qué terminó aquel encontronazo con el otro niño, pero desde ese día, Iván no paró de hablar portugués. Después de aquello, evidentemente, no pude evitar comprarle su tan añorado tablet. Se había propuesto, a toda costa, que los niños de su escuela escuchasen a Mozart.

También desde aquel día no paré de pensar en la inquietud de Iván: “¿Para qué sirve saber quién era Mozart?” Su pregunta reverberaba en mí a toda hora y en los motivos que me trajeron a este país para hacer un doctorado sobre el teatro latinoamericano. ¿Qué habría provocado esa música en mi hijo al escucharla tantas veces? ¿Por qué los otros niños no lo valoraban? ¿Se trataría sólo de una cuestión educativa y de acceso a un capital cultural entre Cuba y Brasil? ¿Ocurriría lo mismo con el teatro? ¿Cómo incidirían los procesos artísticos en la subjetividad de los niños? Esas preguntas marcarían mis andanzas teatrales por estas tierras en los cuatro grupos que estudiaría en los años venideros.

Una vez ya dueño y señor de su nuevo dispositivo, y cediendo cada vez más al desinterés de sus amiguitos por Mozart, Iván fue descubriendo las infinitas posibilidades que le brindaba internet, y con ello sumergiéndose en el desconocido universo de los juegos online. Había veces que quería juntar las cosas buenas de Cuba y las de Brasil. ¿No era posible tener socialismo con Internet? ¿O médicos buenos aquí, como mi tía, que no había que pagarle nada para que nos atendiera? - me preguntaba.

Cierto día, cierto fatídico día, Iván conoció un juego llamado *Second Life*. Su seducción comenzó a dejarlo cada vez más al margen de nuestra vida real. Lo entusiasmaba la posibilidad de crear un universo virtual que juntase lo mejor de Cuba con lo mejor de Brasil.

La esperteza que caracterizaba a Iván no dudó en aparecer rápidamente. Apenas demoró una media hora para conocer al detalle todas posibilidades del juego. Inmediatamente comenzó a contactar jugadores. Su objetivo inicial era conocer las mejores ideas de los brasileños para así juntarlas con las suyas y crear un nuevo país virtual. *¿Quién eres?*, *¿Qué es un ser humano?*, *¿De dónde viene el mundo?* Fueron sus primeras preguntas.

III

Como todas las cosas venían al mundo en su momento, *Sofia dio por sentado que el jugador desconocido que había escrito los mensajes volvería a ponerse en contacto con ella. Mientras tanto, optó por no decir nada a nadie sobre este asunto y escondió el tablet para que su mamá no lo viera, aunque ella continuaba asegurando que era un regalo de su padre. En la escuela resultaba difícil concentrarse en lo que decía la maestra; le parecía que sólo hablaba de cosas sin importancia, pero intentaba mostrarse atenta para que no le fueran luego con el chisme a su mamá, quien también daba clases de historia en ese horario. ¿Por qué la profesora no hablaba de lo que es el ser humano, o de lo que es el mundo y de cuál fue su origen?* - reclamaba en silencio. *Había algunas cuestiones grandes y difíciles cuyo estudio era mucho más importante que las asignaturas corrientes de la escuela. ¿Conocía alguien las respuestas a sus preguntas? A Sofia, al menos, le parecía más relevante pensar en ellas que aprenderse de memoria los verbos irregulares. Cuando sonó el timbre, al terminar la última clase, salió tan deprisa del aula que João tuvo que correr para alcanzarla. Al cabo de un rato João le dijo: -¿Vamos a jugar a las cartas esta tarde? Sofia se encogió de hombros. -Creo que ya no me interesa mucho jugar a las cartas. João puso una cara como si se hubiese caído la luna. -¿Ah, no? ¿Quieres que juguemos a los legos? Sofia miró fijamente al asfalto y luego a su amigo. -Creo que tampoco me interesan los legos. -¿Me podrías decir entonces lo que de repente te interesa? Sofia detectó una sombra de amargura en la voz de João, sin embargo, negó con la cabeza. -Es... es un secreto. -¡Bah! ¡Seguro que te has enamorado!* - replicó su amigo.

Anduvieron un buen rato por el patio sin decir nada. Sofia se sentía incómoda por haber herido a su amigo; él que se pasaba horas y horas mirándola en la clase, con la misma cara que su papá ponía cuando veía a su mamá después de varios meses. Los varones son

tan raros...pero... *¿qué podría decirle?* - pensaba calladamente *¿Que recibió un tablet de un desconocido y que de un día para otro cambió de opinión sobre el juego Second Life? ¿Que mantenía una conversación secreta con un jugador anónimo? ¿Qué de momento le interesaba tanto descubrir quién era ella y de donde surgió el mundo que no tenía tiempo de jugar a las cartas?* Sofía tenía la seguridad que, si le contaba eso a João, pensaría que le estaba mintiendo y le provocaría un mayor daño a su amigo.

Cuando atravesaron todo el patio, João dijo: –Me voy por el portón de la cuadra.

- ¡¿Por el portón de atrás?! *Ese era el camino que él tomaba sólo cuando tenía que irse rápidamente para su casa.* Y sin responderle a su amiga, João dio la espalda y salió corriendo. Sofía lo acompañó con la vista, con la esperanza de que cambiase de opinión, hasta que se perdió entre las guayaberas que dividían la escuela con la comunidad. - ¿Por qué los varones serán tan cabezadura?, pensó. ¿Será que ellos saben quiénes son?

Y mientras pensaba en esas cuestiones, Sofía escuchó un barullo que venía de enfrente de la escuela. Eran unas voces engoladas muy raras que se acoplaban con los sonidos de unos tambores.

A pesar de haber caminado durante años por delante de ese lugar colorido, Sofía no había percibido nunca que ese almacén de basura había sido convertido en un centro cultural. Fueron las máscaras de la comedia y la tragedia pintadas a la entrada, las que le hicieron pensar que aquello era un teatro. Su mamá se las había mostrado un día que inauguraron una sala de teatro en el shopping, pero nunca habían podido entrar porque era muy caro. Así que ella no tenía ni la más mínima idea de cómo era y qué ocurría en un escenario. Los sonidos se hicieron cada vez más nítidos en la medida en que ella se acercaba al portón central de madera de la sede del grupo Paideia.

- “¡No le corte la cabeza, mi Señor! ¡Se lo imploro!”

- ¿No le corten la cabeza? ¿Habré escuchado bien? Sofía se apresuró y se subió en un murito para mirar por el hueco de la cerradura de la puerta. Tal vez sería un asalto y le daría tiempo avisar a la policía. Aquello era extremadamente raro, y probablemente peligroso, pensaba ella. Había una mujer con un velo en la cara arrodillada frente a un joven que parecía un rey...ella hacía como si estuviese llorando... y él se reía a carcajadas... Pasó unos minutos observando perpleja. - No, no es un asalto, confirmó. - Qué cosa más extraña... ¡Esa gente tiene que estar muy loca!, afirmó dando un saltico

hacia atrás y dejando de mirar por la puerta, pero aún cautivada por el asombro. - ¡Que va, mejor me voy de aquí rápido, no vaya a ser que también me quieran arrancar la cabeza! Y ni corta ni perezosa recogió su mochila que estaba en el piso y se dispuso a partir corriendo. Cuando ya estaba a punto de marcharse percibió que había un cartel al lado del portón de madera que decía: Si te interesa conocer realmente **QUIÉN ERES, CONSTRUIR OTROS MUNDOS Y VIVIR UNA EXPERIENCIA CREATIVA MARAVILLOSA**, inscríbete en el **CURSO DE TEATRO PARA NIÑOS** que ofrece gratuitamente **LA PAIDEIA**

IV

Fue en los primeros días de junio. El sol estaba en el signo de Géminis y la luna en Libra³¹. Las protestas habían tomado las calles brasileñas convirtiéndolas en escenarios políticos. Se iniciaban las Manifestaciones de los 20 Centavos. Mercurio hacía todo más crítico, Urano, más fantasioso, Venus deparaba una escasa felicidad; Marte hacía reinar la ambición y la discordia. En la casa del Ascendente subía la Cabra, lo que volvía todo más obstinado y lleno de exageraciones. Neptuno entraba en la décima casa, la de la mitad de la vida, andando definitivamente entre el milagro y la simulación. Fue Saturno, en oposición a Escorpión en la tercera casa, quien impuso definitivamente un traumático y conflictivo destino a Iván. Un particular modo de desterritorialización fue el preludio de ello, cuando las lógicas autoritarias y restrictivas que vivíamos en Cuba comenzaron a mezclarse con las lógicas del capital, capturando el cuerpo y la sensibilidad de mi hijo y disolviendo poco a poco su capacidad de asombro. Un nuevo conjunto de cosas estaba configurando sus deseos: nuevos agenciamientos, nuevos enunciados, nuevos territorios... Mientras observaba y escuchaba una mariposa nocturna que se había extraviado en su cuarto³², Iván cocinaba una idea en su cabeza. De talla mediana y cuerpo hirsuto, aquel lepidóptero negro cortejaba la lámpara del techo, proyectando unas sombras que, desproporcionadamente grandes en relación con la envergadura verdadera de sus alas, cubrían, llenaban y agrandaban a sacudidas su habitación y los muebles.

- ¿Quién habrá enviado ese mariposón prieto? Mi papá siempre dice que traen mala suerte o que algo malo va a ocurrir, pensaba.

Pero, más que aquella superstición familiar, incluso, más que aquel juego de luz y sombras, lo que la mente de Iván retenía era el parlotear sin cesar de la mariposa con la lámpara, creación verosímil de una Segunda Vida, diálogo rizomático entablado entre ellas como si fuese la última confesión y ya no hubiera más lugar para el pecado y la ilusión.

- Si no puedo ser un pionero ejemplar como en Cuba, no veo motivos para crecer de otra forma, pensaba Iván. Es más divertida la Segunda Vida que me he creado en mis juegos que convertirme en un adulto en este país. Así que voy a poner un punto final y quedarme tal cual era.

Afirmó decididamente Iván sin saber que su destino estaba siguiendo los pasos de un famoso personaje literario.

- No quiero verme, al llegar a un metro setenta y dos, *en calidad de lo que aquí llaman adulto, entregado al mundo de los negocios*; ni vérmelas con un gerente de banco o en sustitución con un cajero automático, negociando mis deudas y mis créditos; ni pasar horas y horas de mi vida soportando las ridículas conversaciones de mi padre con las señoras “mimimí” del condominio. Me aferraré a mi tablet y *no voy a crecer ni un dedo más*. Solo creceré en mis juegos, donde todo es más divertido y verdadero. Aquí me quedaré en mis nueve años, con la misma edad que salí de Cuba, *pero con una triple sabiduría* que hará más agradable mis creaciones virtuales. Seré *superado en la talla por todos los adultos*, pero al mismo tiempo seré superior a ellos; *comprendiendo ya lo que los otros sólo logran con la experiencia y a menudo con sobradas penas; sin necesitar cambiar año tras año de zapatos y pantalón para demostrar que he crecido.*

Iván sabía que su decisión no sería comprendida por los adultos, y mucho menos por mí. Sabía que si no lo veía crecer de modo perceptible comenzaría a atorarlo de comida, achacando esa situación al hambre histórica que traíamos de Cuba y lo llevaría a cien médicos para buscar, si no su curación, por lo menos la explicación de su enfermedad. Por consiguiente, con objeto de limitar la cantidad de comida y las consultas a una medida soportable, Iván decidió proporcionar él mismo, aun antes de que el médico diera su explicación, el motivo más plausible de su falta de crecimiento.

Cierto domingo, en que el sol amenizaba las frescas temperaturas de la tarde paulistana, y que cierta festividad amenizaba el humor de los vecinos del condominio, Iván se percibió totalmente solo en el pasillo lateral del elevador de carga, justo al frente de la escalera de emergencia. Por alguna extraña razón, un vecino había dejado en la escalera una caja con botellas llenas de jalea de frambuesa. A través de la cámara de su tablet, Iván encuadró el dispositivo contra incendios que le quedaba a unos centímetros de sus manos y leyó: **FUEGO, ALARMA, ROMPA EL VIDRIO EN CASO DE INCENDIO**, alertaba aquella cajita cuadrada de un rojo intenso.

Necesitó *de todos modos un buen minuto para comprender lo que la alarma contra incendios y la escalera le exigían.*

-Nada de suicidio, ¡por Dios!, pensó. Eso realmente sería demasiado sencillo. Lo otro, en cambio, sería difícil, doloroso y exigiría un sacrificio de mi parte. Todos saldrán corriendo de sus casas... Ante todo, mi tablet no debe sufrir daño alguno; era cuestión pues de bajarlo indemne los dieciséis peldaños y de colocarlo de tal modo que su buen estado no ofreciera sospechas. Y luego otra vez arriba hasta el octavo peldaño; no, uno menos, o quizá bastaría desde el quinto. Pero no, desde ahí no parecían conciliarse la seguridad y un daño verosímil. Así que arriba otra vez, hasta el décimo peldaño, demasiado alto, para precipitarme finalmente desde el noveno, de cabeza sobre el piso de cemento, arrastrando en mi caída las botellas de frambuesa³³ una vez activada la alarma, planificaba Iván.

Aun antes de que su conciencia corriera la cortina, Iván pudo confirmar el éxito del experimento: el amedrentador sonido de la alarma y el estruendo de las botellas de frambuesa fue suficiente para arrancar a todos los vecinos de sus casas y atraerlos escaleras abajo. La mezcla de jalea con sangre daba la sensación de un estado grave.

La caída le valió cuatro semanas ingresado en el hospital y, a pesar de no haber sido totalmente inofensiva, le había proporcionado a los adultos la razón de su falta de crecimiento. El caso quedaba aclarado antes de que los adultos pudieran comprenderlo conforme al verdadero sentido que él mismo le había dado. De ahí en adelante todos dirían: a sus nueve años, Iván, el pequeño cubanito, rodó por la escalera de emergencia junto a su tablet y, aunque no se rompió nada, desde entonces dejó de crecer.

V

Si Sofía disfrutaba fantasiarse, a Iván, en cambio, no le gustaban ni los avatares de fantasía ni los de vampiro. Ya ella había encarnado elfas oscuras, guerreras, reinas y extraños animales, pero él consideraba que nada de eso tenía que ver con el país que estaba creando, de ahí que prefiriese los perfiles más comunes. Así que el suyo era un avatar de un joven mestizo, con piel blanca y labios gruesos, de pelo largo, pero siempre bien recogido y en sus manos llevaba todo el tiempo un vira-lata de Boston Terrier y una carpeta de cuero. Los avatares de ella se mostraban exóticos a pesar de que últimamente prefería ser una mariposa. Su avatar era reconocido como Borboleta Azul. Ya el de Iván podía ser identificado como Cubrasilba002 y su edad de adulto era a penas de dos meses y tres días de vida.

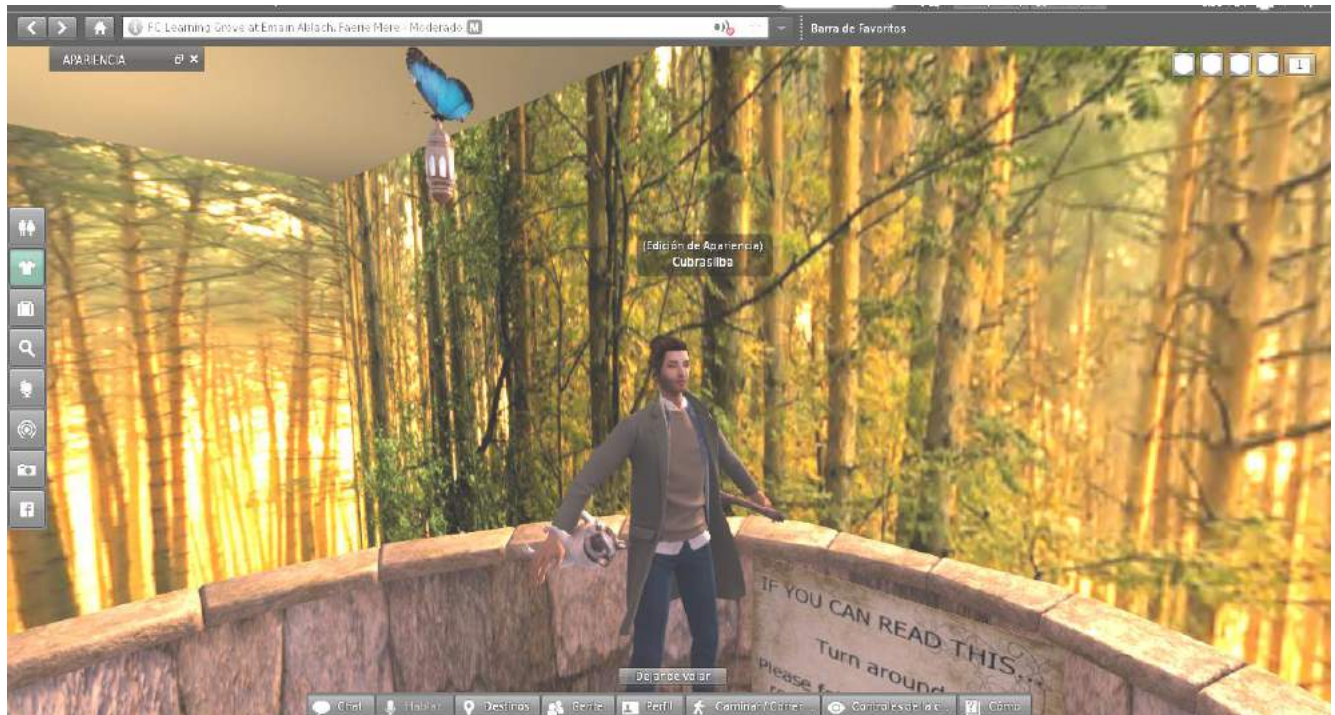


Fig. 2. Cubrasilba002 y Borboleta Azul, avatares del juego Second Life

Luvel García Leyva

A pesar de que Iván y Sofía no se conocían personalmente, sus avatares ya habían intercambiado lo suficiente como para que él pudiese construir su isla y convidarla a conocer su nuevo territorio, lo que le parecía completamente chiflado a ella pues no creía

que él fuera capaz de tamaña hazaña *videogueimista*. Sus preguntas iniciales dieron pie a conversaciones elípticas, preguntas y respuestas con sentidos abiertos que derivaban en viajes psicodélicos de ambos personajes y que en la vida real reverberaban en la consciencia de Sofía y alimentaban el diseño de la nueva tierra virtual de Iván, la que constantemente estaba siendo perfeccionada.

Hoy el plan era encontrarse en *London City*, en aquel parque que tenía las vacas coloridas, y tele-transportarse para sobrevolar el nuevo país creado por Iván, o mejor, por Cubrasilba002. Juntos harían un *viaje a Icària*³⁴, a aquella fantásica isla cuyos mares y cielos eran los más azules vistos en la plataforma *Second Life*. Para acceder a la ciudad y residir en ella, todos los jugadores tenían que pasar por un banquete gigantesco con más de mil comensales y descifrar un enigma, permitiéndosele entrar solamente, a aquellos que conseguían desprenderse y compartir el único pedazo de pan que daba poder para una vida eterna. Los viajes de reconocimiento, en cambio, eran libres para todos aquellos curiosos que se dejaban llevar por las influencias digitales, pero con algunas limitaciones de acceso.

En *Icària* no había policía, ni tribunales, ni cárceles. Todos los que conseguían entrar a la ciudad para residir se volvían dueños de los medios de producción más afines a sus capacidades individuales, y la producción se organizaba a través de una economía solidaria que tuviese en cuenta las necesidades reales de cada uno. Por eso, el *Linden Dólar* (L\$), dinero usado en el *Second Life*, no existía, lo que hacía mucho más atractiva la isla para los nuevos visitantes.

Era por eso que, desde su primera visita, Sofía se había convertido en una de las más fieles seguidoras de *Icària*, y su Borboleta Azul, la más deseada presencia de Iván en su territorio virtual.

VI

Después del traumático accidente de Iván, su ingreso hospitalario y las posteriores secuelas en su crecimiento, el proceso creativo con los niños de la Paideia había avanzado mucho. Iván siempre se resistía a acompañarme, sin embargo, hoy, como era el último día del taller que dio pie a la obra *Histórias que o vento traz*, no tendría otra alternativa. A

penas habíamos llegado a la Paideia, y la expresividad de una niña morena, de nariz fina, con ojos color miel y cabellos crespos, llamó rápidamente su atención. Lo menos que podría imaginar mi hijo era que su colega de juego estaría en el mismo lugar al que yo lo llevaría.

Sofía, por su parte, estaba notablemente feliz y no se limitaba en demostrarlo. Habían pasado algunas semanas desde que encontró por primera vez la Paideia y comenzó a frecuentar los talleres de teatro. Quedó tan profundamente afectada con lo que estaba viviendo, que ni tiempo tenía ya para entrar en *Second Life*, y la ausencia de su Borboleta Azul, dejaba cada vez más triste e incomodado a Iván. Ese nuevo agenciamiento que era el teatro, ese nuevo estado de cosas, esa nueva multiplicidad que aliaba reinos de diferentes naturalezas había aparecido en su vida permitiéndole encontrar, sino las respuestas, un lugar especial para sus preguntas. Por eso era tan lindo ver cómo se producían nuevos enunciados en ella, nuevas preguntas, nuevas maneras de mirar el mundo y que hoy la hacían resplandecer de esa manera.

Fue viviendo esa experiencia que Sofía consiguió conocer un nuevo territorio, el territorio de lo colectivo, de lo común y cubrir la ausencia del padre y la distancia de su madre, sintiéndose acogida por el afecto y la potencia que significaba crear en grupo.

No pasó mucho tiempo cuando los versos de Fernando Pessoa nos convocaron a todos en un círculo, convidándonos luego a presentarnos.

*Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar.
Toda a paz da Natureza sem gente
Vem sentar-se a meu lado.
Mas eu fico triste como um pôr de sol
Para a nossa imaginação,
Quando esfria no fundo da planície
E se sente a noite entrada
Como uma borboleta pela janela³⁵.*

Y exactamente como el aletear de una *borboleta* habían reverberado aquellos versos en la consciencia de Iván, a la vez que cada uno de los allí presente iba diciendo su nombre.

Sofía estaba sentada al lado de João, a quien había invitado, pues, al fin y al cabo, él era su mejor amigo y ni su mamá ni su papá podrían acompañarla. Iván estaba junto a mí, con su Tablet en mano, y al parecer aún extrañado con todo lo que ocurría. Una ligera sospecha se levantó entre los dos niños al escucharse uno al otro, que vino a confirmarse con una intensa mirada de Sofía cuando Iván comentó sobre su isla de *Icária*. Sin embargo, la vergüenza fue más fuerte y los dejó incapaces de hablarse.

Ella permanecía concentrada en las dinámicas y juegos, feliz de vivir aquella experiencia, sin pudor a reírse a carcajadas con João, aunque de vez en cuando, le permitía a sus ojos una juguetona escapadita para disfrutar la extranjera rareza de Iván, aquel incitante jugador desconocido cuyas preguntas la llevaron al teatro. Él, por su parte, se había ido alejando del grupo hasta quedarse sentado en silencio y a solas en las gradas, observando a penas la hermosura de Sofía y resistiéndose aceptar los celos que sentía por João, quien absurdamente le usurpaba su Borboleta Azul y la entregaba al mundo de los adultos y su absurdo aburrimiento.

Un último poema de Fernando Pessoa, como señal de que estábamos llegando al fin, vino a confirmarle a mi hijo su primera gran pérdida en la isla de *Icària*, al comprender que los límites entre la existencia y la inexistencia en su *Segunda Vida*, eran tan frágiles como las fronteras entre la vida y la muerte.

*Passa uma borboleta por diante de mim
E pela primeira vez no Universo eu reparo
Que as borboletas não têm cor nem movimento,
Assim como as flores não têm perfume nem cor.
A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
No movimento da borboleta o movimento é que se move,
O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
A borboleta é apenas borboleta
E a flor é apenas flor³⁶.*

Para ese entonces, Sofía había decidido marcharse junto a João, tras el impulso de quien decide revelar un secreto y compartir la certidumbre de lo que ya sabía, el origen del Tablet, su fugaz, pero *marcante* presencia en *Second Life* y sus largas historias con un jugador desconocido. Mientras tanto, Iván continuaba observando desde su callada soledad de espectador, el tedio gigantesco que significaba la ridícula condición de estar vivo y ser consciente de su propia existencia en la más terrible sensación de un ser

extranjero en el mundo, refugiado en la mentira de una vida de adultos y ahogado en un extenso y airado bostezo como señal del inicio de una despedida infinita.



Fig. 3. Niño espectador. Talleres Grupo Paideia

Luvel Garcia Leyva

2.2. Histórias que o vento traz: en busca de la experiencia perdida.

*El consejo tejido en la sustancia viva de la existencia tiene un nombre: Sabiduría.
El arte de narrar está aflorando porque la sabiduría -el lado épico de la verdad-
está en extinción.*

2.2.1. Perspectivas artísticas y de acción cultural con niños

Entre los rasgos característicos que vienen manifestando las realizaciones escénicas de algunos colectivos alineados a la perspectiva de teatro de grupo, como es el caso que nos ocupa en esta oportunidad, está el hecho de conducir proyectos que de algún modo impliquen una investigación de las condiciones de existencia del otro (particularmente el niño), muchas veces privado de voz. Se trata de investigaciones en torno a la alteridad y a las manifestaciones de exclusión social, que traen consigo implicaciones directas en las estrategias de creación de los grupos y en los dispositivos pedagógicos de la enseñanza del teatro a los niños. En ese sentido, el grupo Paidéia de Teatro se ha ido convirtiendo en una referencia importante en la región en lo que se refiere a aquellos procesos estéticos y culturales con niños, donde se entrecruzan prácticas artísticas y estrategias de transformación social. Tienen una trayectoria escénica con niños de más de veinte años, caracterizada por la defensa del teatro como un arte colectivo que necesita del otro para su concreción, como un espacio de diálogo y encuentro, donde se construyen colectivamente capacidades creativas.

La Paidéia Asociación Cultural fue creada en 1998 por Aglaia Pusch y Amauri Falseti con la intención de que la acción cultural pudiese ejercer un papel relevante en la mejoría de las condiciones de vida de las personas con las que trabajaban y de sus comunidades. Esta organización radica en un espacio cultural público situado en el barrio de Santo Amaro³⁷, en la región sur de São Paulo, local que antiguamente era un patio de recogedores de basuras de la prefectura, y que fue cedido en 2005 para su ocupación, transformación y desarrollo artístico, por lo que integrantes del grupo, jóvenes, familiares y la sociedad civil, lo convirtieron en su actual sede. Este centro cultural es coordinado por la Compañía Paidéia de Teatro, núcleo profesional de artistas encargados de la programación cultural, las investigaciones estéticas, las puestas en escenas y de los intercambios con otras instituciones, así como por el núcleo de jóvenes que conforman la Vivencia Teatral,

quienes participan de todos los procesos de la Compañía, teniendo como foco principal el teatro volcado para la infancia y la juventud.



Fig. 4. Sede del grupo Paideia antes y después de la ocupación y restauración. Santo Amaro, São Paulo, Brasil.

Archivo Companhia Paideia de Teatro

La decisión de ambos artistas de fundar Paidéia devino de su amplia experiencia cultural junto a organizaciones sociales que prestaban atención a comunidades carentes de la zona sur de São Paulo, particularmente después de diecisiete años de trabajo en la comunidad Monte Azul. En la óptica de estos artistas, el trabajo cultural de esas organizaciones permanecía sólo como un apéndice del trabajo social. Al percibir ellos que los programas culturales tenían una incidencia significativa en la transformación social de los niños y jóvenes, comprendieron que éste debía ser la principal dimensión de todo el trabajo comunitario. Siguiendo esa idea, fundan la Compañía Paidéia de Teatro y establecen toda una red de colaboraciones con escuelas y otras instituciones de la región, así como con grupos teatrales internacionales como el reconocido *Grips Theater* de Alemania, colocando el arte como forma de entender, interpretar y transformar el mundo.

El intenso y agudo trabajo artístico y cultural desarrollado en favor de la infancia y la juventud durante todos estos años ha hecho merecedora a la Compañía Paidéia de Teatro de importantes reconocimientos institucionales. Entre otros, es posible destacar la aprobación, en el año 2016, del proyecto *Paideia: teatro para a infância e a juventude* de la 28ª edición del Programa de Fomento al Teatro de la Prefectura de São Paulo; en 2017, por la obra *Histórias que o vento traz* obtuvo, en la categoría de Arte para niños, el Premio Gobernador del Estado de São Paulo; en 2018, la Asociación Paulista de Críticos de Arte

le concedió su Premio anual incluyendo dos de sus espectáculos para niños (*Vamos para a Escola!* y *Pedro e Quim*) entre los mejores del año en la categoría de teatro infantil; esos dos espectáculos la hicieron acreedora igualmente en el 2019 del Premio São Paulo de Incentivo al Teatro Infantil y Joven en su 25ª edición; este año también recibió el Premio Shell, en la categoría Innovación, por la relevancia de su trabajo en la formación de espectadores con intercambios nacionales e internacionales.

Esa repercusión del trabajo artístico y cultural de la Paideia no puede verse distante del alcance que ha tenido, en el panorama del teatro para niños y jóvenes de Brasil, el *Festival Internacional Paidéia de Teatro para a infância e juventude: uma janela para a utopia*. Este festival, cuyo objetivo ha sido propiciar un espacio de encuentro e intercambio entre los grupos participantes y la población de São Paulo, viene desarrollándose anualmente desde el año 2007³⁸ y se ha convertido en un espacio proficuo al visibilizar la labor creativa y de investigación teatral de importantísimos colectivos y estudiosos de diversas regiones de Brasil y de diferentes países del mundo que trabajan en las relaciones entre infancia-juventud y escena. En ese sentido, es posible destacar durante las trece ediciones del festival la presencia de agrupaciones brasileñas como Ventoforte, bajo la dirección de Ilo Krugli, la Cía. Trucks, el Grupo Clowns de Shakespeare, de la ciudad de Natal, RN, el Grupo Trupe de Truões, de Uberlândia, MG, el Grupo Caixa de Imagens, el Grupo Pasárgada, la Cía. PELO CANO, entre otros. La presencia de colectivos de países como Bélgica, España, México, Suiza, Chile, Alemania, Nigeria, Holanda, Austria, Dinamarca, Canadá, Argentina, Israel, Turquía, Italia, Burkina Faso igualmente han contribuido con la relevancia de este encuentro, especialmente por la presencia de reconocidos grupos como el *Grips Theater* y el *Junges Schauspiel*, de Alemania, el *Teatergruppen Batida*, de Dinamarca, la Cía *Le Carrousel*, de Canadá y el grupo Buenos Aires, de Argentina.

Todo el reconocimiento que la Paideia ha recibido por su trabajo artístico y cultural con y para niños se complementa igualmente por la existencia de una programación teatral permanente para este público en su sede, por la amplia labor de capacitación de profesores pertenecientes a la red de enseñanza pública y, particularmente, por el rico intercambio artístico y educativo que vienen desarrollando desde hace doce años con la EMEF Carlos de Andrade Rizzini, cuyos alumnos han sido el centro de importantes procesos artísticos y de acción cultural impulsados por Paideia.

En ese sentido, es necesario destacar que la naturaleza de la inserción de estos niños se ha caracterizado por ser - en diferentes gradaciones - modalidades de acción cultural que se convierten en vectores de diferentes realizaciones o procesos escénicos. En gran parte de esas prácticas, la acción cultural de Paidéia no ocurre de modo anexo al proyecto de creación propiamente dicho, pues ésta no se concibe como una complementación. Por el contrario, la acción cultural con niños sólo es vista a través de la acción artística, pues esta se vuelve la base de la experiencia de aprendizaje que tanto niños como adultos van a vivir juntos.

Por ello consideran que *en la medida en que le presenten a los niños el arte (y particularmente el teatro) como una construcción, como un objeto de la acción humana, les posibilitan revelar la realidad en que estos viven y, fundamentalmente, mostrarles el mundo como objeto de la creación humana, capaz de ser creado y transformado.* (FALSETI, 2016)

Teixeira Coelho (1988), ha señalado que la acción cultural está vinculada a aquellos “procesos de creación u organización de las condiciones necesarias para que las personas, en este caso los niños, inventen sus propios fines en el universo de la cultura”. Su propuesta es usar el modo operativo del arte - libre, libertario, cuestionador- para revitalizar lazos comunitarios corroídos e individualidades dilaceradas por un cotidiano fragmentante. Se trata de hacer un puente entre los niños y la obra de arte, propiciando su participación en el universo de la cultura, aproximándolos unos a los otros por medio de un proyecto común, y creando con eso las bases para la “ampliación de la esfera de la presencia del ser”.

Sin embargo, el entendimiento práctico de este grupo sobre ese concepto ha sido enriquecido en su dimensión política, al reconocer la potencia micro-transformadora que tiene la experiencia poética en el universo infantil.

Para Amauri Falseti, director artístico y fundador de Paideia de Teatro, *es importante no instrumentalizar el teatro cuando se piensa en procesos de transformación social con niños, pues este es un campo del conocimiento que trabaja en cada uno diferentemente.* De ahí que para él lo importante es *hacer de la acción cultural, una acción artística en la medida en que el arte se vuelve un antídoto frente a todas las fuerzas de destrucción de lo humano*³⁹. Bajo ese entendimiento, la acción cultural se potencia a partir de una acción

artística profundamente política. Y lo político no se configura solamente por las problemáticas y los temas que se aborden en un espectáculo, sino especialmente por las maneras diversas en que se construyen las relaciones con la vida (en este caso con la de los niños), con los otros, con la naturaleza, la memoria, la cultura. Se trata de una acción en donde lo estético alcanza transversalmente a la cultura, al tocar zonas sensibles de lo político. Una especie de “formas de política lúdica” (DIEGUEZ, 2016 apud PAVLOVSKY, 1999) que pueden configurar nuevas texturas en el ámbito cultural.

Es por ello que las prácticas escénicas con niños de este grupo lanzan desafíos a las formas “tradicionalmente teatrales” del llamado teatro infantil⁴⁰. Aquí, los flujos simbólicos de las culturas infantiles encaran las ficciones y los discursos artísticos de dicho teatro, al mismo tiempo que los dispositivos estéticos funcionan como catalizadores del universo cultural infantil. Un cruzamiento que intenta dar cuenta de los “tejidos conectivos” de las culturas infantiles y de los intersticios artísticos que se generan en estos procesos, donde “se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas” (BAHBAH, 2002) junto a los niños. Bajo estos registros, analizaremos seguidamente un proceso artístico y de acción cultural desarrollado por el grupo Paideia con niños de la EMEF Carlos de Andrade Rizzini en el año 2017, intentado apuntar derivaciones posibles para una reflexión pedagógica en el teatro con niños y su alcance en la subjetividad infantil. Nos estamos refiriendo al proceso que concluyó en el espectáculo *Histórias que o vento traz*.

2.2.2. El valor de la experiencia....

Un análisis del espectáculo *Histórias que o vento traz*, con dramaturgia y puesta en escena de Amauri Falseti, implica el acercamiento crítico a un proceso creativo con un rigor estilístico y conceptual que lo coloca, entre las producciones de Paidéia⁴¹, como un camino definido de búsquedas estéticas junto a los niños, en vías de maduración y desarrollo. Se trata de un espectáculo concebido bajo la noción de **teatro abierto** (FALSETI, 2016), definición que dicho colectivo ha dado a un método que vienen desarrollando para el montaje de sus espectáculos en el cual, a lo largo del proceso, comparten todas las fases creativas con personas invitadas --incluido niños-- quienes, con sus observaciones, pueden alterar la propuesta inicial de los creadores.

En esa medida, el tejido escénico de la obra, y en particular el proceso escritural, fue siendo articulado con el proceso pedagógico de los talleres teatrales infantiles desarrollados con los niños de la EMEF Carlos de Andrade Rizzini⁴². Esos talleres comenzaron en marzo de 2017 y se extendieron hasta noviembre de ese mismo año. En ellos participaban aproximadamente 80 niños de tres grupos de la citada escuela, dos de 5º grado y uno de 2º grado⁴³. Los grupos de 5º grado tenían un encuentro cada quince días alternándose semanalmente. El grupo de 2º grado tenía un encuentro semanal.

La primera parte de todo el proceso tuvo una duración de cuatro meses, con un encuentro semanal de una hora, concluyendo en el mes de julio. La segunda parte se inició en agosto y se extendió hasta noviembre de 2017, siguiendo la misma programación del período anterior. A pesar de que acompañamos los procesos de los tres grupos decidimos, para los fines de este análisis, incluir solamente los registros del grupo de 2º grado⁴⁴ de los primeros cuatro meses del año, de donde derivó el espectáculo *Histórias que o vento traz*. Siguiendo la idea de teatro abierto, ya para el primer encuentro los actores tenían preparado una improvisación que sería mostrada a los niños como inicio de todo el proceso artístico y de acción cultural. Sería un fragmento de la historia *O Melhor Filho*, y que sería la base de todas las dinámicas posteriores de ese día en el taller.

Los niños llegan junto a su maestra de escuela y se sientan en círculo en el escenario al lado de los actores para presentarse. Todos tienen muchas expectativas. Posteriormente ocupan los asientos del teatro, algo inquietos, deseosos de saber lo que va a acontecer. Amauri intenta explicar con cierta magia los objetivos del trabajo y las aspiraciones que tienen con ello, pero sorpresivamente es interrumpido por la profesora con voces de mando para que los niños, junto a ella, canten una canción que venían preparando desde hacía varios días “para los artistas del teatro”. Es una de aquellas cuyo ritmo provoca que los niños aplaudan a la vez que dan zapatadas en el piso. La profesora hace que los niños griten bien alto. Es una demostración de sus “dotes artísticos pedagógicos”. Aplastado por la fuerza de la profesora que se mueve en el escenario como si fuera una domadora de leones, finalmente Amauri dice unas pocas palabras: “Presten atención. Les tenemos una sorpresa”.

Tras comentar la escena observada, los niños son convidados seguidamente en subgrupos a reconstruir la historia vista a través de acciones, gestos, imágenes, cantos. La inquietud de verse experimentando lo desconocido, hace que algunos desistan de la actividad propuesta, otros quieran continuar con gran entusiasmo, y unos pocos infiernan la vida de los actores quienes, en un acto de pura supervivencia, proponen hacer un recorrido por todas las áreas del teatro (el fondo del escenario, la platea, el camerino, la cabina de luces y sonido) y otros espacios de la sede de Paideia.

Finalmente, Susana les muestra la campana de Paideia para llamar al público, y la suena para que los niños la vean y escuchen. Ese es el motivo final del encuentro de hoy. Amauri les llama la atención a los niños por su comportamiento. La profesora los recrimina y les hace pedir disculpas a Amauri y prometer de que se portarán bien en el próximo encuentro. La profesora le pregunta a un niño si se va a comportar bien en la próxima clase (para que pueda volver nuevamente) y él le dice redondamente que no. La profesora se enfurece y le dice que no va a volver nunca más.

A pesar de todo, los actores intentan hacer una despedida amorosa con los niños y estos salen efusivos del teatro. Se oye a la profesora dando unos gritos enloquecedores afuera. Algo terrible debió haber pasado. Luego me enteré de que un niño había cogido un programa de mano.

Al salir los chicos, todos quedamos impresionados, sin palabras. Un silencio se instaura entre nosotros que obliga a Amauri a interrumpirlo

As crianças não têm lugar no mundo. Por isso ficavam em lugar nenhum, queriam experimentar todos os lugares no teatro.

Su comentario nos da un alivio a todos, y rápidamente comenzamos a debatir sobre cómo continuar el trabajo con los niños a partir de la próxima semana. Él nos llama la atención resaltando de que el proceso no puede sustituir el trabajo de la escuela: *Não vamos fazer educação, vamos fazer teatro, arte, concluye*⁴⁵.

Esa articulación entre la propuesta escénica inicial y el proceso pedagógico de los talleres fue enriqueciendo paulatinamente la construcción de la obra. En cada encuentro, el grupo de actores le presentaba a los niños diversas improvisaciones que elaboraban en el transcurso de la semana. Seguidamente les proponían una rueda de diálogo para escuchar la opinión de los pequeños espectadores. Sus observaciones eran extremadamente variadas, iban desde críticas a los actores por sus "malas interpretaciones", hasta asociaciones subjetivas que hacían a partir de las imágenes generadas por las improvisaciones. Posteriormente los actores planteaban una serie de dinámicas lúdicas asociadas con la historia improvisada de cada día, con la intención de ampliar el registro de experiencias de los niños en relación con el proceso creativo. De esa forma, el espectáculo fue ganando cuerpo en la medida en que iba incorporando las contribuciones de los niños por medio de sus dibujos sobre los personajes de las historias, a través de sus interpretaciones sobre el texto, de los juegos y dramatizaciones realizadas, pero, sobre todo, por medio de sus observaciones críticas sobre las improvisaciones de los actores. Gran parte de esas opiniones de los niños-espectadores mostraban un universo infantil muchas veces distante de la mirada de los adultos, generando en el equipo de creadores, reflexiones agudas sobre cuestiones éticas, estéticas, pedagógicas, pero, fundamentalmente, sobre el lugar que

ocupa hoy el teatro en el mundo de los niños, al mismo tiempo que propiciaban variaciones significativas sobre el propio diseño de puesta en escena.

Un ejemplo relevante de ello fue el comentario de un niño tras observar la improvisación de la historia *El ojo del elefante*, y que reproducimos a continuación.

Los actores comienzan a hacer sonidos de animales en la selva: leones, jirafas, antílopes, pájaros, elefantes. Los niños adoran ver a Rogerio (el actor) haciendo de elefante con una manguera de lavadora. Un ojo del elefante cae al río. Él lo busca, pero no lo encuentra. Los niños mientras observan el trabajo de los actores hacen pequeños gestos, movimientos faciales, como si fuesen los animales que están en escena. Al concluir la presentación, los actores escuchan las opiniones de los niños.

David (Niño): *Eu gostei da parte em que vocês faziam o som dos pássaros*

Un niño quiere tocar la manguera gris con la que Rogerio hizo la trompa del elefante.

María Carla (Niña): *O que é uma meia tigela?* (Se refiere a una expresión dicha por el elefante)

Rogerio: *É um elefante meio tonto.*

Igor (Niño): *Eu não entendi porque o olho do elefante caiu.*

Amauri explica que el elefante salió corriendo por pelear con sus colegas y que había mucho viento, y que por eso se le cayó.

Niño: *A minha mãe diz que o olho tem uma cordinha que segue até o cérebro. Se ele seguir essa cordinha pode encontrar o olho*⁴⁶.

Ese último e insólito comentario, generó todo un proceso de enriquecimiento del trabajo escénico de esa historia, a partir del uso de cuerdas, paños, redes y maneras de desplazamiento del personaje, que la convirtieron en una de las escenas más esplendorosas del espectáculo.



Fig. 5. Proceso de improvisación y debate con los niños sobre la escena del elefante. Taller teatral infantil Grupo Paideia. Luvel García Leyva

Si, por un lado, el proceso pedagógico de los talleres (y en particular las observaciones de los niños espectadores) contribuyeron para la reconfiguración del espectáculo, por otro lado, la propuesta escénica y las reflexiones que los actores hacían con los niños, trajo a la luz para estos últimos, problemáticas sociales de índole política que en la actualidad afectan a las culturas infantiles y que por lo general no suelen ser abordadas en otros espacios, como fue, por ejemplo, la desvalorización de la memoria y la sustitución de la experiencia por la información y la vivencia, impuestas como proyecto político y de control del capitalismo sobre los niños.

La memoria ha sido capturada por los núcleos de poder y reubicada sobre los presupuestos del *logo*. Si es a través de la palabra con que nombramos la memoria, esta puede ser borrada o manipulada para consagrar el olvido. De ahí la importancia de la narrativa en un proceso artístico como este, en cuanto materialidad que resulta de la experiencia. Así, la narrativa establece un puente temporal con la memoria, abriendo sus significados a interpretaciones congruentes en diferentes épocas (CORREA, 2017).

En ese sentido, el equipo se valió de un conjunto de elementos (escritura textual, diseño visual, diseño sonoro) que fueron siendo organizados a partir de dispositivos del teatro épico, y que exploraban sobre la concepción narrativa de Walter Benjamin (1994).

Siguiendo esa tríada de memoria, experiencia y narrativa, se hizo una selección del material textual que, en gran medida, fue la base de todo el proceso de acción cultural y creación escénica. Para ello se incluyeron textos de Fernando Pessoa⁴⁷ y cuatro historias antiguas con una marcada sabiduría popular (Un hombre infeliz/ Un pobre y un rey/ El ojo del elefante/ El mejor hijo). Dicho material, por un lado, iba sirviendo de base para el trabajo de los talleres desarrollados con los niños, en aras de propiciar entre ellos espacios de experiencias colectivas delante de la desvalorización de la memoria que los chicos viven; y, por otro lado, funcionaba como material dramático estructural para el espectáculo *Histórias que o vento traz*. Así, al concluir cuatro meses de trabajo en conjunto, se contaba con un espectáculo construido desde la mirada de los niños, y un proceso lúdico performativo, que se erigía como un territorio de experiencias colectiva y de valorización de la memoria.



Fig. 6. Juego El Cazador y los Animales, a partir de la historia del elefante.
Taller teatral infantil Grupo Paideia.
Luvel Garcia Leyva

El espectáculo, entonces, se inicia con la llegada desde tierras lejanas e impulsados por el viento, de unos caminantes que cuentan y escenifican historias que oyeron en sus viajes. La primera de ellas es sobre un hombre que trabajaba arduamente sin recibir recompensa y, reflexionando sobre su vida, decide ir a preguntarle a Dios el motivo de su sufrimiento. Durante el camino, él encuentra diversos personajes que le piden hacerle otras preguntas a Dios. Es un largo camino el que debe seguir.

En la segunda historia, proveniente de la India, se presenta a un pobre hombre que vive de las pocas limosnas que recibe de los frequentadores de la plaza central de una pequeña ciudad, hasta que un día, tiene la oportunidad de transformar su vida debido a la aparición de un magnífico monarca delante de su presencia. ¿Qué deberá él hacer?

Lo que le pasa a un joven elefante al desentenderse con alguien de su manada, salir en una loca carrera hacia el río en medio del desorden que provoca, y caérsele uno de sus ojos en el agua, es el contenido de la tercera historia procedente de Camerún.

La última, de origen etíope, nos cuenta sobre la vida de un anciano al borde de la muerte, que decide dejar como herencia su cabaña para sus tres hijos. Pero ellos no quieren repartir el legado. De esta forma, el padre tendrá que pensar en una prueba para dejarle su casa al hijo más sabio.

Así pues, Amauri Falseti, con esas cuatro historias recurre a una instancia discursiva que organiza la fábula colocando a los actores (por veces narradores, por veces personajes) como mediadores de un acontecimiento cargado de experiencia y de recuperación de una sabiduría popular muchas veces olvidada.

A pesar de que, en ocasiones, las fronteras entre narración y acción resultan difícil de ser trazadas, dado que la enunciación de los narradores está en un contexto de dramatización escénica, es evidente la intencionalidad del director de usar la diegesización de la enunciación como recurso escénico. Dicha concepción trasluce su entendimiento de que la narrativa es la escritura de la experiencia y su rastro permite establecer la memoria como testimonio del olvidado, intentando recobrar así, la autenticidad perdida.

Ese concepto se perfila también por medio del diseño visual y musical del espectáculo. Aglaia Pusch ha concebido un diseño escenográfico que plantea la escena como un espacio vacío, a-rreferencial, despejado de cualquier alusión objetual o temporal, y que se re-configura a partir de los propios elementos del vestuario de los actores. Son paños de seda, tejidos de diferentes colores, cestas, bolsos de cuero y otros aditamentos sobre los registros cromáticos del ocre, el amarillo, el beige y el naranja, y que nos recuerdan a aquellos antiguos rapsodas que iban recitando poemas de pueblos en pueblos, sobre los que descansa el diseño escénico de la obra.





Fig. 7. Diseño visual de los personajes del espectáculo *Histórias que o vento traz*. Grupo Paideia. Archivo Companhia Paideia de Teatro

Marcos Iki, por su parte, ha creado una estructura musical que comprende un amplio diapasón de registros sonoros, que van desde la musicalización de los poemas de Fernando Pessoa, ejecutados en vivo con voz, guitarra y percusión, y que componen la metáfora del viento como propulsor del desarrollo del pensamiento; hasta una bellísima banda sonora que incluye sonidos onomatopéyicos y otros producidos con instrumentos de vientos de diferentes pueblos originarios, y que se articulan en la puesta en escena algunas veces como contribución a la atmósfera dramática y otras veces como dispositivo disonante al estilo de los *songs brechtianos*.



Fig. 8. Diseño sonoro de la obra *Histórias que o vento traz*. Grupo Paideia
Archivo Companhia Paideia de Teatro

Desde que el espectador llega a la sala, se escuchan unos sonidos de viento. Una luz tenue que atraviesa oblicuamente el escenario, como reminiscencia del amanecer, es el punto de inicio para la entrada de los narradores. El viento aumenta su potencia, pero ellos continúan moviéndose lentamente. Al inicio, son sombras que luego van descubriéndose ante la mirada curiosa de los niños espectadores. Son figuras que se presentan no como personajes de teatro, sino como alguien próximo, alguien con quien compartirías una experiencia de vida. Es así como Carolina Chmielewski, Marcos Iki, Rogério Modesto y Suzana Azevedo conducen todo el espectáculo, con un equilibrado nivel interpretativo y vocal, dando muestras de su versatilidad artística.

En términos generales, percibimos en este proceso del grupo Paideia arquitectónicas complejas de acciones artísticas, pedagógicas, éticas que se entrecruzan como actos de una alta dimensión cultural, y que buscan cierta restauración simbólica junto a los niños. Esa visión que hace de la acción cultural una acción artística se transcribe en algunos principios pedagógicos que vienen norteando la dimensión creativa y de formación teatral infantil del grupo Paideia, y que caracterizó el trabajo con los niños en la elaboración del espectáculo *Histórias que o vento traz*. Esos principios buscan crear determinadas circunstancias que posibiliten llevar a cabo procesos creativos y de construcción colectiva de saberes de los actores junto a los niños, en la misma medida que pretenden abrir posibilidades de discusión y transformación del tejido social en el que los niños se insertan. A saber:

- ✓ La acción artística es una propuesta para abordar las complejidades sociales y culturales que configuran actualmente la vida de los niños y sus culturas, de ahí la condición mediadora de lo estético en ese diálogo con el ámbito social.
- ✓ Ello implica colocar al niño, y su proceso de aprendizaje, en el centro del proceso artístico-educativo, reconociéndolo como parte esencial y razón de ser de la práctica artística.
- ✓ Dicha acción artística, aunque propone una interferencia en el tejido social a través del contacto del niño con el universo estético, no renuncia a su condición formal en términos artísticos como obra en tanto resultado, interesándose en que el niño transite por diferentes momentos del proceso creativo entre profesionales del teatro, incluido una presentación final al público.

- ✓ De ahí la importancia de generar ambientes de aprendizaje múltiples y diversos a partir del contacto de los niños con los lenguajes artísticos y a partir del ejercicio del criterio, en una perspectiva en la que la evaluación crítica es entendida también como campo para analizar y aprender.
- ✓ Ese proceso de aprendizaje se enriquece en la medida en que consigue potencializar el respeto a las diferencias (de género, de edad, raza, condición social, de necesidades especiales) para favorecer la inclusión y con ello atender a la diversidad del grupo.
- ✓ En ese sentido, los lenguajes artísticos median no solo el aprendizaje que los niños van adquiriendo sobre el universo escénico, sobre el otro y sobre sí, sino que también median las relaciones de ellos con el ámbito social al estimularles sensaciones, percepciones, relaciones, afectos de nuevo tipo que pueden (o no) abrir el campo subjetivo de estos, para nuevas reconfiguraciones de sentido en sus relaciones con el mundo.
- ✓ De ahí que los procesos de enseñanza-aprendizaje que envuelven esas acciones artísticas se sustenten desde un trabajo colaborativo que valoriza y coloca en diálogo todos los saberes --sean académicos, frutos de un legado popular, de niños, de adultos, profesores, actores-- en función de un objetivo artístico, como parte de una construcción colectiva del conocimiento. Dichos procesos igualmente valorizan la participación, en su entendimiento de diferentes niveles en los que los niños (y la comunidad en general) quieran, sepan y puedan acceder a las decisiones fundamentales del proceso artístico y su incidencia a nivel social.

La naturaleza de esos principios pedagógicos condicionó metodológicamente el proceso creativo, destacándose el juego como elemento esencial en el enfoque de enseñanza, la música como elemento facilitador de la formación teatral infantil y el convivio, en tanto experiencia vital que se construye entre los niños y los adultos, como la base más importante de la dimensión pedagógica.

Resulta notable destacar, desde el punto de vista metodológico, el valor adquirido por el texto como recurso que atravesaba y dominaba todo el proceso creativo y de enseñanza⁴⁸ y que, a menudo, impedía el tránsito de estas acciones hacia un camino de riesgo estético. ¿Qué hubiera pasado si en lugar de tomar como punto de partida uno de esos textos

escritos y/o seleccionados por los adultos, hubiesen sido los propios niños quienes elaborasen sus historias con sus preocupaciones sobre el mundo en el que viven, y esas ideas fueran la base dramática del espectáculo? Esa fue una pregunta que siempre quedó latente durante nuestro acompañamiento.

Igualmente llamó nuestra atención, la visión institucionalizada del teatro que el grupo mantiene en su relación con la comunidad. Es decir, es una perspectiva en la que el grupo se ha convertido en una referencia cultural importante en la región de Santo Amaro y, sin embargo, esta misma comunidad no participa en las decisiones principales de la compañía, ni en la concepción de la práctica artística y pedagógica desarrollada por el colectivo. Ese asunto, como el anterior, se volvió esencial para pensar metodológicamente todo el proceso, así como los reales niveles de participación de los niños.

A pesar de ello, esos principios de la pedagogía teatral de Paideia intentan, según su director, *buscar la experiencia perdida junto a los niños*, en un acto que pueda ampliar el mundo simbólico de estos y, de alguna manera, incidir en la configuración de la subjetividad infantil.

En la dimensión micro-transformadora que dicho proceso sugiere, se destacan mutaciones personales y colectivas (actitudinales y comportamentales), espacios convivenciales de experiencias, intercambio, proximidad y experimentación conjunta entre niños y adultos, en cuyo centro se erige la narrativa como mediadora estética y como campo de recuperación de la memoria. Aquí el lenguaje, entendido como representatividad de algo inteligible, fue adquiriendo sentido en la medida en que las estrategias de convivio fueron incidiendo en el tipo de experiencia vivida por los niños y cuestionando el poder del *logos*. Para ello, como señalamos anteriormente, contribuyó el uso del juego en su dimensión performativa y como elemento esencial para la enseñanza del teatro y la música como elemento facilitador de ese proceso formativo.

Más allá de un modo de hacer teatro, de incorporar a los niños como sujetos a la dimensión poética, de construir una práctica perforando los sistemas de representación y manifestación política, que apuestan por el olvido, las vivencias e informaciones acumuladas como capital simbólico; el proceso que envuelve el espectáculo *Histórias que o vento traz* problematiza la noción de teatro infantil y su alcance como dispositivo de

subjetivación en los niños, develando otras relaciones de enseñanza teatral entre adultos y niños. Es ahí donde radica la principal riqueza de este trabajo de acción cultural.

²⁸ El nombre de este personaje y algunos pasajes del libro *El Mundo de Sofía*, de Jostein Gaarder, son citadas o han sido inspiración para la elaboración del tejido intertextual de este capítulo.

²⁹ Fragmentos de anuncios del juego de internet *Second Life*.

³⁰ Quizás siguiendo las lecciones de Joseph Jacotot en *El Maestro Ignorante*, de Jacques Rancière.

³¹ Juego con las predicciones que usualmente suelen ser publicadas en sitios de internet de astrología y cálculos de mapas astrales.

³² Me apropio de textos, situaciones y conflictos del personaje Óscar, de *El tambor de hojalata*, de Günter Grass.

³³ Fragmento en el que Óscar decide lanzarse por las escaleras hacia el desván en *El tambor de hojalata*, de Günter Grass.

³⁴ Me inspiro en *Icaria*, la isla imaginaria donde el filósofo y socialista utópico francés Étienne Cabet (1788-1856) situó la acción de su relato filosófico *Voyage en Icarie*. En esta novela publicada por primera vez en 1840, Cabet divulga su doctrina que propugna la instauración de una sociedad comunista basada en ideales igualitaristas de fraternidad y de justicia social donde los bienes son socializados y donde la igualdad entre los sexos es casi total. En Icaria no hay policía, ni tribunales, ni cárceles, ni cafés... Se impone el comunismo pleno mediante una sociedad meticulosamente organizada donde los medios de producción son colectivizados.

³⁵ Fragmento del poema *Eu Nunca Guardei Rebanhos* del poemario *O Guardador de Rebanhos* de Fernando Pessoa. Ver en: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000001.pdf>

³⁶ Fragmento del poema *Passa uma Borboleta* del poemario *O Guardador de Rebanhos* de Fernando Pessoa. Ver en: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000001.pdf>

³⁷ El actual distrito Santo Amaro forma parte, entre otros doce, del antiguo municipio Santo Amaro que fuera fundado en 1686, y se ubica en la Zona Centro-Sur del municipio de São Paulo, en el Estado de São Paulo, Brasil. Dicho distrito posee una extensión de 15,7 km² y una población de aproximadamente 60.373 habitantes con una actividad industrial y de comercio relevante en la ciudad.

³⁸ Dicho festival fue precedido por una serie de *Muestras de Teatro para la Infancia y la Juventud* que venían organizando los fundadores de Paideia desde su estancia en el Centro Cultural Monte Azul con colectivos brasileños. A partir de 2007 incorporan participantes extranjeros y le dan el carácter de festival internacional.

³⁹ Notas de la entrevista realizada por el autor de esta tesis al director teatral Amauri Falseti en julio de 2019

⁴⁰ Las prácticas artísticas de este grupo confirman las variaciones que vienen padeciendo las relaciones entre el universo infantil y la escena como campo de estudio teatrológico en el contexto latinoamericano, lo que ha obligado a repensar las terminologías que lo definen. Para una discusión más amplia sobre este tema ver las reflexiones expuestas por varios especialistas en la Mesa *A Expansão de Formas e Ideias no Teatro para Crianças e Adolescentes* del 3er Encuentro *Crítica em Movimento*, dedicado esta vez al teatro latinoamericano, y organizado por el Itaú Cultural en septiembre de 2019.

⁴¹ El grupo Paideia de Teatro ha hecho importantes contribuciones al panorama teatral brasileño con relación a la infancia. Entre otros espectáculos, podemos destacar: *Ycatu - Água boa* (2013), *A caixa encantada* (2014), *Círculo de Giz* (2015), *O sal e amor* (2016), *Vamos para Escola!* (2018) y *Pedro e Quim* (2018).

⁴² Las acciones de estos talleres fueron parte de un proyecto más amplio, aprobado en el año 2016 y financiado con fondos del Programa Municipal de Fomento al Teatro para la Ciudad de São Paulo en su 28ª edición.

⁴³ Inicialmente eran 45 niños y luego se amplió hasta llegar a los 80 niños de la segunda y quinta serie, según el sistema brasileño.

⁴⁴ El grupo estaba compuesto por 22 niños: 12 hembras y 10 varones, con edades entre 7 y 8 años.

⁴⁵ Anotaciones del autor durante el proceso de acompañamiento de los talleres, 8 de marzo 2017.

⁴⁶ Anotaciones del autor durante el proceso de acompañamiento de los talleres, abril 2017.

⁴⁷ Varios poemas de este autor portugués fueron musicalizados en la puesta en escena o sirvieron como material para el trabajo teatral con niños durante los talleres, en particular el texto *O Guardador de Rebanhos*.

⁴⁸ Distinguimos al menos ocho relatos o textos que fueron utilizados durante los talleres. Además de los cuatro que alimentaban la narrativa de la obra *Histórias que o vento traz*, fueron trabajadas *O lobo e os sete cabritinhos*, *Mazanendaba*, *Eu nunca guardei rebanhos* e *Verso da Manhã*, de Rudolf Steiner.

Capítulo 3: Lo que cuesta un terremoto (PERÚ)

Capítulo 3: Lo que cuesta un terremoto

3.1. ¿Nómadas en Perú? Las arenas de Pachacamac y el encuentro de Iván con Cuba de la Cruz

- Los caracoles son casi perfectos. ¿Sabes por qué?
Porque son los únicos que pueden vivir en el extranjero sin sentir nostalgia por su casa.
- Pero viven arrastrándose.
- No. No se arrastran. Están más cerca de la tierra.
F. P⁴⁹

I

Desde que Iván decidió parar de crecer, dejó de gustarle el ajedrez. No entendía bien por qué el caballo debía ser siempre un caballo, el alfil un alfil y el peón un peón. Su imaginación desbordaba los poderes asignados a cada pieza y los movimientos permitidos. ¿No sería más efectivo un peón cabalgar junto a un caballo y rodear el territorio de las tropas enemigas? ¿O un alfil encima de una torre vigilar estratégicamente los movimientos del contrario? - me preguntaba. Le resultaba difícil comprender que el ajedrez era como una *guerra institucionalizada, regulada por una semiología, con un frente, una retaguardia y batallas*; que era necesario *distribuir ese espacio cerrado y cuadriculado, o sea, ir de un punto a otro, ocupando el máximo de casillas con un mínimo de piezas* hasta asesinar al rey contrario⁵⁰.

Él prefería entretenerse con el Go, aquel antiguo juego chino que ahora aparecía en una versión computacional y que enfrentaba a dos oponentes sobre un tablero. Estos debían colocar alternativamente piedras negras y blancas en las intersecciones libres de una cuadrícula de 19 por 19. Las piedras aisladas se eliminaban de la partida y el objetivo principal era dominar la mayor superficie del tablero, por lo que los jugadores debían elegir entre ubicar las fichas juntas y protegerlas entre sí para evitar que fueran capturadas, o separarlas para ganar terreno en la cuadrícula.

A diferencia del ajedrez, Iván adoraba renombrar los peones del Go en cada partida. Unas veces eran un ejército de soldados, otras, de mujeres Amazonas, otras, de bichos extraterrestres. *Eran bolas, fichas simples, unidades aritméticas no subjetivizadas, de función anónima y colectiva, sin propiedades intrínsecas, sino únicamente de situación y que configuraban una guerra sin línea de combate, sin enfrentamiento y retaguardia, en último extremo, sin batalla: pura estrategia. El ajedrez codificaba y descodificaba el*

*espacio mientras que el go lo territorializaba y lo desterritorializaba. Otra justicia, otro movimiento, otro espacio-tiempo*⁵¹.

II

Nadie reconocía a Cuba de la Cruz⁵² por su nombre a pesar de sus nueve años. Para todos en Villa El Salvador ella era la payasita Trompo Loco o, cuando más, la hija del payaso Oscarito. Todos la conocían así desde pequeña, cuando sus pasillos de salsa y reguetón hicieron famoso el negocio de su padre. Bailando y vendiendo caramelos en la esquina de la Avenida Guardia Republicana fue que recibió ese apodo de Armandito Abreu, aquel ex-presos político cubano y hoy uno de los pocos sobrevivientes emigrantes de la Crisis del Mariel en 1980, y que inauguraron el barrio de los cubanos en Villa El Salvador⁵³.

Aquel era un barrio picante; un arenal que dio refugio a centenas de cubanos que salieron huyendo del comunismo en busca del sueño americano y que, al pasar de los años, se fue convirtiendo en un reducto dominado por la violencia y el narcotráfico, y en donde solo se mantenía en pie el más fuerte. Para llegar a la Pequeña Habana en el Arenal había que cruzar todo el emergente distrito de Villa El Salvador, casi al límite con Pachacamac. Calles y calles inundadas de basuras, animales muertos, viejos meando a la luz del día, gentes confundidas con los malolientes desperdicios que, como espuma de mar sobre las olas del Caribe, bañaban este gigantesco desierto peruano.

Ese era el camino que todas las semanas Cuba de la Cruz hacía junto a su padre Oscarito para llegar a la sede del grupo Vichama. Desde que comenzó hace tres años en los talleres infantiles nunca se había ausentado. Su papá prefería dejar el negocio con sus otros dos hermanos, a riesgo de que les robasen porque eran apenas dos años mayor que ella, a que faltase a las clases de teatro. Él siempre soñaba con que su hija fuera una artista famosa, y no una cabaretera de mala muerte como su madre que los abandonó a los pocos meses de ella nacer. Él quería que su niñita fuera como la gran Celeste Mendoza o la inconfundible Celia Cruz, y que los pudiese sacar a todos de la pobreza, y llevarlos un día a vivir a Miami para caminar por la Calle 8, o quién sabe, hasta regresar un día pa' Cuba, e ir a la Bodeguita del Medio a tomarse un mojito, o un daiquirí en el Floridita, el mismísimo bar en que Hemingway se lo tomaba, o pasear juntos en un Ford 56 por todo el Malecón habanero hasta el Riviera para escuchar la voz de Tito Gómez y la Orquesta Riverside, en

aquella *Vereda Tropical* que tanto lo hacía llorar cuando bebía (<https://www.youtube.com/watch?v=V0-CpOOgOpo>). La tristeza que envolvía su alma no era por la añoranza de lo perdido sino por su incapacidad de recordar; amarga condición que lo perseguía desde que sus padres lo sacaron de Cuba en 1980 y murieron en un trágico accidente recién llegados al Perú. Y en sus lágrimas estaban las huellas del abandono que continuaban hablando por él a sus cuarenta y un años; cicatrices repetidas que la vida le hacía ver ahora en el alma de su hija al nunca más saber de su madre. La ausencia no enciende el cariño sino que enloquece las emociones, perturba los sentimientos, trastorna nuestra relación con el mundo y nos hace evocar sórdidas y resilientes imágenes, como aquella en que se aferraba a que fuera su tierra natal, aquella que lo arrullaba todas las noches a falta del beso de su madre, aquella en que se veía recostado boca arriba encima de la casetica del motor del agua del edificio, mirando al cielo azul y construyendo con las nubes blancas, hermosas imágenes en el horizonte; horizonte que ahora, como todas las veces que él y su hija llegaban a Vichama, acibaraba su espíritu al mostrarse siempre tan nublado.

III

En las últimas semanas, Iván estaba cada vez más ensimismado en cuidar de su país virtual, situación que se intensificó desde que llegamos al Perú. La isla de *Icària* había ganado notoriedad entre los jugadores de *Second Life* al desterrar el Linden Dólar (L\$) de sus fronteras y organizar el territorio bajo una idea relacional y no tanto espacial ni paisajístico. La convivencia era vista desde otra lógica, por lo que importantes *Games Influences* habían decidido arriesgarse a vivir la experiencia de compartir un espacio solidario, con una economía circular, y en donde la responsabilidad y el cuidado por el otro, era la base que sustentaba una red autorreguladora de impulsos y deseos colectivos, que conectaba a todos los avatares que entraban a *Icària*, como una gran tela de araña virtual. Se trataba de una red de pacificación colectiva en la que los impulsos criminales de cada perfil eran definidos por un número a la vista de todos⁵⁴. Dependiendo de ese número era posible saber las tendencias criminales de cada uno y las probabilidades de cura o expulsión de la isla. De ahí que todos cuidaban de todos por lo que no hacía falta de un aparato coercitivo represivo. Las peculiaridades de la isla, junto con la presencia de esos *Games Influences*, venían incomodando a las grandes plataformas empresariales de

negocios en realidad virtual quienes habían perdido importantes seguidores, por lo que comenzaron a invertir en la destrucción de *Icària*.

Varios intentos de entrar ilegalmente a la isla fueron desarticulados por Iván, sobre todo después que colocó como única condición de ingreso el desciframiento del enigma, así que ya no se permitirían visitas de reconocimiento. Durante la partida, los jugadores conseguían con mucho esfuerzo apropiarse de un único pedazo de pan que daba poder para una vida eterna. Quien lo alcanzaba, podía contar ya con ese privilegio, pero solo aquellos que conseguían desprenderse de él y compartirlo con los otros, eran dignos de ser recibidos en *Icària*. Sin embargo, tras nuestra llegada a la ciudad de Lima, una presencia cada vez más numerosa de perfiles extraños, probablemente falsos e impulsados por robots empresariales, pusieron en peligro su isla virtual. Al no conseguir acertar el enigma, las puertas de *Icària* no se abrían para esos supuestos jugadores, lo que generaba estados de rabia y actos de violencia.

Fue así como proyectaron un ómnibus contra las puertas de la isla con más de una decena de avatares dentro⁵⁵. Como consecuencia, el mensajero príncipe -o Elegua-, avatar dueño de los caminos y el destino, que abría y cerraba las puertas de la vida en la isla, fue alcanzado y posteriormente enterrado a los pies de una ceiba por los asaltantes. La actitud poco cooperativa y provocadora de los invasores fue rápidamente respaldada por varios de los perfiles empresariales, alegando el derecho a la libre circulación de territorios en la plataforma *Second Life* y no a través de resolver un acertijo. Los muros de contención levantados por Iván y los clones que hizo de su avatar Cubrasilba002 para cuidar de los puntos estratégicos no estaban dando resultado. En pocos minutos, miles de avatares rodearían a *Icària*.

Ante tal situación, Iván decidió abrir las puertas de su isla virtual, advirtiendo que tal hecho afectaría a toda la comunidad de jugadores. En menos de 48 minutos, más de 10 mil perfiles habían ingresado, y rápidamente avatares marginales y delincuentes se adueñaron del control de todo, interrumpiendo principalmente la red de pacificación e instaurando el Linden Dólar (L\$)



Fig. 9. Ocupación de la Embajada del Perú en La Habana y la Crisis del Mariel, abril 1980.

- De noche no se veían tanto las cosas, pero cuando amaneció, que empecé a mirar bien la cosa.... De noche todos los gatos son pardos

- ¿Qué es la cosa?

- Vaya, el aspecto de ellos, sus cosas, todo tatuados...unas crápulas. Como si todos los delincuentes de La Ciudad se hubieran metido aquí...parecían fieras...no,no,no.

Yo me he quedado fría. ¡Caballero, que en nuestro país se dé eso! ¡Gente fiera!⁵⁶

Por otra parte, decenas de avatares ligados a los habitantes de la isla, movilizaron sus seguidores y rápidamente se aglomeraron delante de las puertas de *Icària*. Una gran crisis por el territorio se anunciaba



Fig. 10. Manifestantes cubanos apoyando al gobierno revolucionario y criticando a los “escorias”. Crisis del Mariel, abril 1980.

IV

Era domingo en todas partes e Iván y yo estábamos sentados en la segunda fila de las gradas del teatro de Vichama. Hoy me interesaba observar cómo los niños percibían el espacio de la representación y posibles alcances en la subjetividad infantil. Iba anotando todo: movimientos, reacciones, gestos, silencios...Para ese momento ya había decenas de chicos con sus madres. Venían de todas las regiones de Lima pues se trataba del reconocido **Encuentro de Teatro, Escuela y Comunidad Imaginarte en Escena**, en el que los niños eran protagonistas de obras cortas sobre temáticas de su interés realizadas

junto a sus profesores en las escuelas. Para Iván era un problema sentirse impedido de usar el tablet durante el tiempo de la obra, por lo que se irritaba con gran facilidad.

A su lado se sentó una niña vestida de rumbera junto a un hombre de unos cuarenta y un años y otros dos chicos. El turbante colorido que llevaba en su cabeza era tan *desproporcionalmente* grande con relación a su cuerpo, que Iván pensó que era una enana, un gnomo, una liliputiense no más. Sin embargo, lo que más le llamó la atención fue cuan redonda era la cara mestiza de la niña y cuan gigantescos eran los cachetes que soportaban su extensa y triangular nariz. Los ojos expresivamente negros y almendrados de ella no alcanzaban a esconder su curiosidad al ver a Iván con su tablet en mano. Ambos se miraron con cierta desconfianza, escudriñándose de arriba a abajo y percibiendo que eran los únicos que no estaban acompañados de sus madres. Se trataba de Cuba de la Cruz con su papá Oscarito y sus dos hermanos. Ni ella ni Iván sospechaban las conexiones que el destino les deparaba.

Quienes conocían a Cuba de la Cruz sabían cuan profundo había calado en ella el abandono de su madre. Su ausencia le provocaría un disturbio afectivo que se traduciría en formas trastornadas de relacionarse socialmente. Por momentos mostraba una reticencia extrema en aceptar consuelos de personas próximas, y en otros, tenía intentos indiscriminados y excesivos de recibirlo de personas ajenas. Lo que nadie sabía, cuáles eran las circunstancias en que ese disturbio se disparaba.

Mientras aguardábamos el inicio de la función, Cuba de la Cruz, que *hasta ese momento se estaba* comportando con cierta inhibición, *comenzó a dejarse resbalar de su asiento en un sube y baja* que empezó a llamar la atención de todos y a sulfurar a Iván⁵⁷. *¿Por qué no se podrá estar quieta?* - me preguntaba con la boca apretada. Ella *quiso volver a encaramarse, pero encontró en seguida que era más bonito hacer ejercicios acrobáticos allí junto* a la estructura de las gradas que sustentaban los asientos, a la vista de varios adultos que no dudarían en elogiarla y darle unas migajas de afecto que tan bien ella recibía a pesar de serles totalmente extraños y desconocidos. Por poco se revienta la uña del dedo gordo del pie derecho en uno de esos mecanismos de hierro y *empezó a* dar unos chillidos que exasperaron aún más a Iván, *aunque -- en comparación con todos los demás que berreaban a nuestro alrededor*, incluyendo padres y sobre todo profesores -- *en forma relativamente soportable y breve*, pues su papá le llenó la boca de turrone y

caramelos dejándola más tranquila. *Chupeteando* y notablemente *cansada de sus ejercicios de tobogán con el asiento*, a los quince minutos de espera ya el calor había desfigurado el vestuario de rumbera de Cuba de la Cruz y, poco a poco, la fue dejando cada vez más tranquila hasta dormirla cuando comenzó la función.

Voz en off: La sede de Vichama Teatro les da la bienvenida. Este es un espacio seguro y tranquilo. Sin embargo, ante una situación de emergencia sísmica todos debemos mantener la calma y seguir las rutas de evacuación más cercanas señalizadas en las salidas. Contamos con equipos de primeros auxilios y personal capacitado para atender emergencias. La obra está a punto de comenzar.

Antes de que apagaran las luces, conseguí releer en mi libretica de apuntes algunas citas de autores que había ido recuperando en mis lecturas y que tal vez podrían ayudarme en mis observaciones de este día. Con tinta verde había escrito las ideas del chileno Amílcar Borges de Barros:

La percepción del espacio es una intensidad que permea el acontecimiento escénico (...) Hay una interpenetración (contaminación me parece más chique) entre el espacio de la representación, la representación del espacio y la percepción del espacio (por parte del niño).

Existe (en el niño) una predisposición biológica, perceptual y mnemotécnica (en construcción) que interacciona con lo representacional, que a su vez emerge de una particular territorialidad de su universo simbólico. Esa interacción va a depender, entonces, de los mapas, diseños mentales y psicogeográficos (y redes de afectos del niño) que van modulando su interpretación sobre su experiencia en relación con el espacio⁵⁸.

Me parecía mucho más inteligible las reflexiones de Flávio al citar a Deleuze & Guattari:

Não há como considerar a linguagem como algo fora do campo político, na medida em que um enunciado se concretiza na própria tensão que estabelece com os regimes estéticos em voga. A linguagem é caso de política antes de ser caso de linguística, pois “não existe significância independente das significações dominantes nem subjetivação independente de uma ordem estabelecida de sujeição. Ambas dependem da natureza e da transmissão das palavras de ordem em um campo social dado⁵⁹”.

Por lo que parecía, no podía existir un enunciado escénico que no se hiciera eco y dialogase con el coro social del que eran parte los niños. La producción de subjetividades se daba necesariamente entonces en ese ámbito de enfrentamiento. Leí una última anotación que me pareció importante, aunque no recordaba si era mía o de otro autor.

Al no haber aún significados fijos, subjetivados en el niño, su percepción sobre el espacio y el lenguaje escénico es un proceso flexible, mutable, transfigurable...

El silencio que provocaba la oscuridad en el teatro era el preludio de un acto mágico. Unas luces verdes fueron inundando toda la escena y poco a poco fue emergiendo el espacio de la representación. Se presentaría la obra Pulgarada⁶⁰, una versión peruana del cuento Pulgarcito que enfatizaba la dura situación que viven las niñas al ser excluidas y explotadas. El título, como se comprenderá, cautivó desde la primera escena a mi pequeño Iván en su cruzada por no crecer, dejándolo menos irritado por la situación del tablet y por los fastidios de Cuba de la Cruz.

Una pareja de campesinos sin hijos deseaba tener uno que los ayudase en sus cosechas, y le piden a Dios en voz alta que quieren tenerlo sin importar cuan pequeño sea. Siete meses más tarde, la mujer en vez de dar a luz un niño, tiene una niña y no es más grande que una pulga, por lo que deciden llamarla de Pulgarada. Al cabo del tiempo, desencantado y a escondidas de la madre, el padre acepta vendérsela a dos forasteros que quieren hacer una fortuna exhibiéndola en una plaza, por lo que Pulgarada comienza a experimentar una vida azarosa, llena de violencia, tristeza y explotación.

- Lo hacen muy bien, ¿verdad?, me comentó Iván al ver a los niños interpretando en escena. Le parecía fantástico que a Pulgarada no se le viera nada, *sino que sólo se oía su voz, y los que hacían de adultos iban de un lado para otro buscando a la heroína titular, invisible pero muy atractiva*. Una lástima no haber visto esta obra antes, pensó Iván. Tal vez hubiese sido más divertido ser invisible que dejar de crecer, se lamentó. Mientras tanto, Cuba de la Cruz entreabría sus ojos con dificultad y rápidamente volvía a dormirse, dejando una cada vez mayor huella endulzada de saliva sobre el pantalón del padre.

Al final, tras conseguir castigar a los forasteros e ir pasando de una ratonera a una concha de caracol, a unas pacas de heno, a la panza de una vaca, al estiércol de la res, a la oreja de un malvado lobo, Pulgarada *se las arregla con mucha habilidad para guiar al hambriento mamífero hasta la casa de su padre* y darle a éste un escarmiento. Las niñas y madres espectadoras enloquecieron cuando Pulgarada y la mamá se reencontraron y juntas mataron al lobo y expulsaron al insensible y déspota marido.

Cuba de la Cruz despertó sobresaltada por los clamorosos aplausos de su padre: ¡Bravo!, ¡Bravo!, ¡Bravo, Pulgarada! ¡Bravo! Una luz púrpura fue oscureciendo cada vez más el espacio hasta dejar todo nuevamente en penumbras mientras el público no paraba de aplaudir y una señora gritaba: “¡Ni una menos! ¡Ni una menos! ¡Ni una menos!”

Alguna cosa, que ni Iván ni yo comprendíamos muy bien, había tenido una singular resonancia entre las niñas y las mujeres que allí estaban. Algo fue traído a la luz que hizo reverberar en ellas esas pulsiones, algún trazo de la memoria colectiva de ellas fue despertado en un instante de feliz conjugación de significados, de resignificación de espacios, capaz de modificar el rumbo de sus existencias...un buen acertijo para pensar en las próximas jornadas, pensé, a la vez que intentaba responder a la sinestésica pregunta de Iván: ¿Papá, a qué sabe el morado?

V

- *¡Pin pon fuera! ¡Abajo la gusanera!, ¡Pin pon fuera! ¡Abajo la gusanera!*

- *Quien no tenga genes revolucionarios, quien no tenga sangre revolucionaria, quien no tenga una mente que se adapte a las ideas de una Revolución, quien no tenga un corazón que se adapte al esfuerzo y al heroísmo de una Revolución, no los queremos. No los necesitamos⁶¹.*

La significativa cantidad de avatares que Iván había conseguido movilizar se fue haciendo cada vez más numerosa y, en poco tiempo, se organizaron en marchas combativas con líderes que discursaban a sus seguidores. Lo que inicialmente parecía una guerra perdida, estaba tomando otro rumbo. La causa de *Icària* se estaba internacionalizando virtualmente, y territorios próximos comenzaron a percibir los riesgos de ser ocupados ilegalmente, por lo que varios factores empezaron a entrar en juego.

Rápidamente Iván comprendió que para recuperar su isla no podía ni ocuparla con sus apoyadores ni reprimir a los invasores. Era mejor una estrategia situacional, tal vez como ocurría en el taller de teatro, moviendo sus seguidores en nebulosas manifestaciones, como materias celestiales, bordeando a los ocupantes poquito a poco, encerrándolos despacito, asfixiándolos simbólicamente, dándoles la libertad de quedarse prisioneros en su isla, hasta convertirlos en materia virtual de presión a las grandes plataformas

empresariales que los habían estimulado. El objetivo no era la guerra sino la reterritorialización.

VI

La geometría de las rectas y las curvas sirve para “describir” el mundo artificial creado por el hombre, las dramaturgias de las calles, los barrios, edificios, casas⁶². Sin embargo, hay otras geometrías. Estas sirven para “descubrir” los acontecimientos naturales, incluso los humanos, y poseen líneas dimensionales, volumétricas, abstractas, carentes de contornos. Las nubes no son esferas; las montañas no son conos; los desiertos no son trapecios y los rayos no se desplazan en línea recta. Cada cosa tiene su geografía, su cartografía, su diagrama, y eso lo sabían muy bien los actores y las actrices de Vichama que trabajaban con los niños en los talleres infantiles. Lo interesante de un niño haciendo teatro son las líneas que lo componen, o las líneas que él compone, que toma prestadas o que crea. Dependiendo del tipo de línea, de la disposición lineal con que se configura su presencia, se compone un tipo de espacio a partir de una relación recíproca. Ahí las acciones lúdicas y teatrales del taller infantil se apropian del espacio segmentado, de las líneas direccionales que describen el escenario y los objetos reales de la sede de Vichama, para reconstruir un espacio liso, para plantearle a los niños un trayecto de experimentación que no se basa en las distancias sino en las intensidades de la experiencia. No se trata de una relación inteligente sino afectiva con el espacio. A diferencia de un modelo sedentario, que busca marcar, organizar y fijar el espacio-tiempo, el taller infantil propone un modelo inestable, fugaz, nómada, errante, capaz de potencializar el universo simbólico infantil. El taller de teatro, como una máquina de guerra, compone, ocupa y propaga esa nueva condición espacial en el espacio segmentado, proponiéndole a los niños otros modos de vivir los espacios y los tiempos. Pero esos “otros modos de vivir” no quieren decir que sean necesariamente liberadores; son sencillamente “otros” caminos y movimientos en la experiencia infantil con sus coeficientes de fortuna y de peligro, que sólo conseguirán ser transformadores si emanan en devenires revolucionarios que se propagan en el acervo comunitario.

Dentro de la irregularidad que lo caracteriza, este nuevo espacio tiene un orden asombroso. El círculo, como huella más visible de esa estructura irregular, deja de ser una simple curva plana con puntos equidistantes que sirve como guía para la disposición de los cuerpos infantiles en el escenario. Él adquiere una nueva dimensión al repetirse en distintas variaciones durante toda la sesión del taller y al reproducir, a menor escala y bajo propiedades de auto-semejanza, la estructura circular del funcionamiento de Vichama, o sea, sus constructos humanizantes, los enfoques compresivos edificadores que caracterizan su diálogo en comunidad y su pedagogía de la alteridad, cuya premisa consiste en que la persona, en tanto sujeto artístico y de conocimiento, se afirma en la medida en que piensa, actúa, aprende y se realiza con y a través del otro, acogiéndolo en su singularidad.

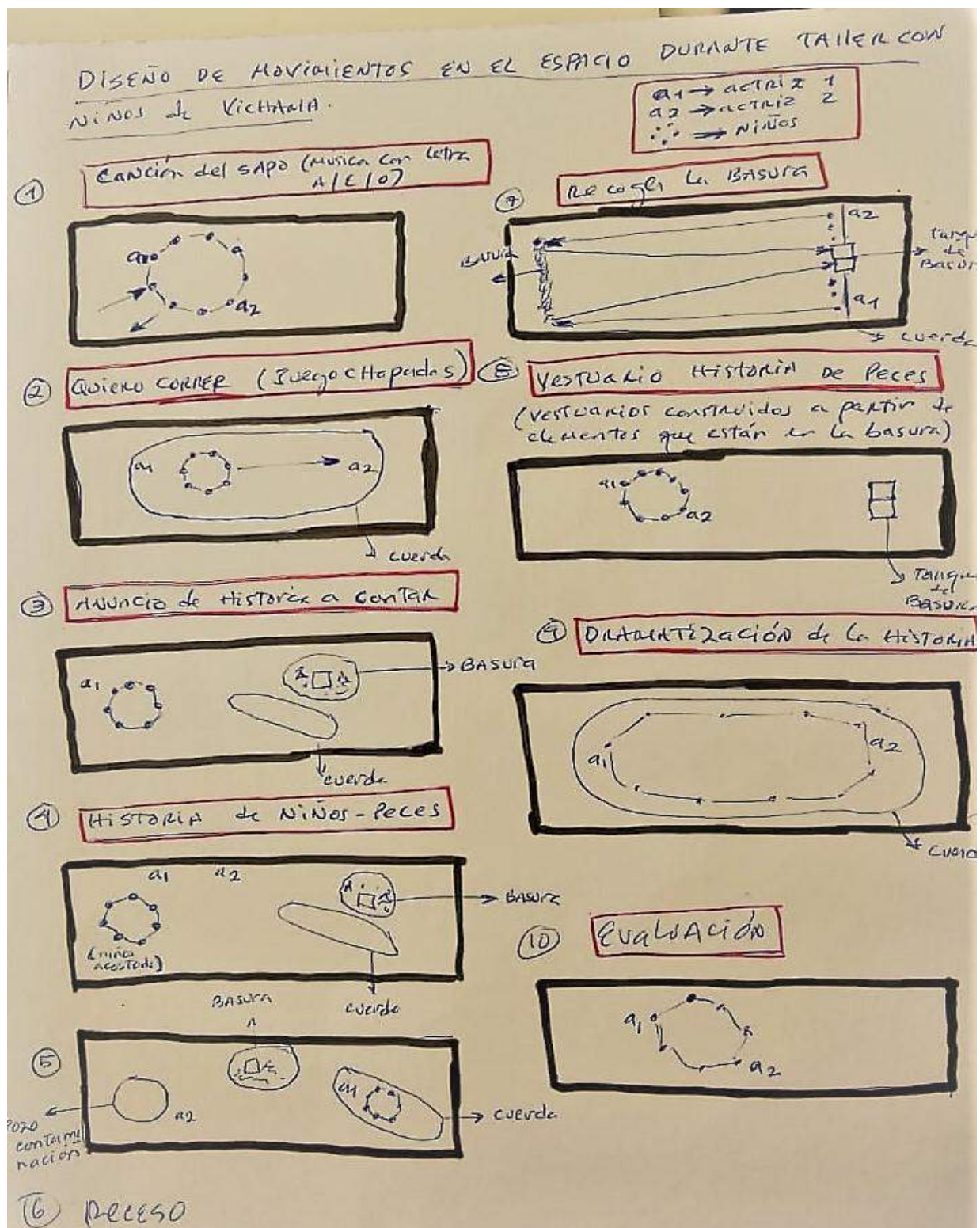


Fig. 11. Diseño de movimientos en el espacio durante el taller teatral con niños. Grupo Vichama Teatro

En efecto, aquella mañana había amanecido con mucho sueño. Tras dos agitadas semanas de estadía en Perú, y a punto de regresar a Brasil, la noche anterior la había pasado hasta bien tarde en la madrugada, terminando mis apuntes sobre las observaciones del trabajo de Vichama con los niños del taller *Creciendo con Arte*. Más que anotaciones, eran una especie de conversación fractal con Mandelbrot, un diálogo críptico que, si no sería muy bien recibido por mi orientadora, al menos me permitía crear mantras con los cuales vencía el insomnio en algunas de estas noches.

Porque, a estas alturas del campeonato, era necesario reconocerlo: ¿Quién carajo iba a conseguir el sueño pensando en todas esas cosas de la subjetividad de los niños y el teatro en las que yo me metí?

La presencia de Cuba de la Cruz en los talleres me había hecho reflexionar mucho. Su situación familiar, sus conexiones con Cuba y su paulatino proceso de recuperación ante los problemas afectivos que vivía a partir del abandono materno, y que tanto referían los actores de Vichama, me habían ocupado horas y horas de descanso. Un largo recorrido de resiliencias, sintiéndose una más, con sus diferencias y complejidades, pero amada y considerada igual a los demás niños, no pasaba desapercibido en mis observaciones. Su relación con Iván también llamó mi atención pues no fue como se esperaba. Por más que propiciamos un acercamiento entre ambos, los dos tenían una personalidad muy marcada y una tensa e insana rivalidad se creó entre ellos. Ya se decía en Cuba: perro no come perro, por lo que cuando comenzaron a surgir los nombretes de “Ñañiñe”, en alusión a la ñoñería que mi hijo percibía en Cuba de la Cruz, y el de “Iván cara de pan”, fue mejor interceder.

Oscarito y yo tampoco tuvimos mucha proximidad. A pesar de mis intentos, nuestros encuentros nunca pasaron de conversaciones formales. Por alguna extraña razón, quizás por las paranoias y los miedos infundados que cargamos para toda la vida los cubanos cuando salimos de allá, de que “siempre va a haber un ojo que te ve”, un informante, un hijueputa chivatón del gobierno presto a infiltrarse en tus más íntimos instintos para controlarte, que no nos dimos el chance de conocernos mejor. Así que ya no tendríamos mucho tiempo, pues desde hoy comenzaba nuestra partida.

VII

Ya estábamos con las maletas listas. El vuelo de regreso a São Paulo saldría al final de la madrugada. En Vichama todos dormían menos Iván y yo. Había sido un largo e intenso día de trabajo, sin embargo, nuestros cuerpos se resistían al descanso profundo haciendo que el cuarto que nos acogía permaneciese iluminado con una tenue y amarillenta luz de mesa, asistida por el blanco resplandor del Tablet de Iván. Una extraña intranquilidad agitaba a los perros de las inmediaciones, quienes interrumpían con sus persistentes ladridos, el insólito silencio de la noche. Por un momento presentí que aquel doloroso gañido quería decir algo, llamar la atención de alguien, mas pronto me consolé pensando que tal vez estuviesen nerviosos por el frío o quizás hubiese algún gato en los alrededores. Pero lo cierto era que la noche estaba muy rara y un cierto desasosiego perturbaba mi cuerpo que intentaba digerir casi dos quilos de carne marinada y no sé cuántos mililitros de pisco sour, a la vez que había robado totalmente el sueño de mi hijo Iván.

Y ciertamente no era para menos. Él estaba en los momentos finales de la recuperación de su isla de *Icària* y su presencia online era decisiva para que su estrategia de reterritorialización continuara siendo un éxito. Si por un lado presionaba con extender el conflicto a toda la plataforma *Second Life*, por otro lado, con la ayuda de importantes *Games Influences* de Canadá, EUA, España, Costa Rica y Perú, había conseguido llevar a las grandes plataformas empresariales de realidad virtual que invirtieron en la desestabilización de su territorio, a una negociación para la desocupación total.

El respeto a la soberanía de *Icària* y a su modelo alternativo de convivencia y desarrollo virtual fue la única condición exigida por Iván. Sus historias de pionerito ejemplar en Cuba y sus lúdicas experiencias con el espacio durante el taller de teatro de Vichama parecieron servirles de algo en este asunto, pues se mostraba con un dominio absoluto de la situación, con una madurez que pocos adultos conseguirían. A cambio se comprometió a no boicotear a los dueños de los perfiles invasores y a desmovilizar las marchas combativas de los seguidores de *Icària*. Los *Games Influences*, con el apoyo financiero de las empresas que dieron pie a la crisis, crearían en sus territorios online pequeños modelos de *Icària* a donde serían trasladados los invasores.

Aún en medio de la crisis, pero con el dominio total de sus destinos, Iván organizó en menos de tres minutos la última y más humillante acción contra los enemigos de su isla.

Mientras tanto, una asombrosa pausa detuvo de una vez los molestos ladridos de todos los perros de todas las calles de Villa El Salvador, y un aterrador silencio envolvió las arenas de Pachacamac, cediendo rápidamente al terrible movimiento sísmico que nos trajo el pánico de lo desconocido a Iván y a mí. Los interminables instantes del tremor parecían acoplarse a la gigantesca manifestación de los seguidores virtuales de *Icària*, quienes estaban dando señales de su potente y arrollador poder, queriendo estremecer la tierra con los pasos sincopados de una conga santiaguera, cual pujante e indomable comparsa que hacía del espacio, un territorio masivo de fugas, al danzar y gritar hasta perderse en el infinito:

Vaya, que se vayan

Llévaselo a Pinochet

Vaya, que se vayan

Llévaselo a Pinochet

Vaya, que se ...

Llévaselo a Pino...

Vaya, que ...

Llévaselo ...

Vaya ...

(<https://www.youtube.com/watch?v=ZqNiksxPnvY>)

3.2. El teatro como laboratorio de transformación de lo humano y como pedagogía de la alteridad.

*“Si ya el teatro no me ayuda a transformar la sociedad,
voy a hacer teatro para que el mundo no me cambie”*
C. E

La siguiente entrevista ha sido confeccionada a partir de las respuestas ofrecidas por el director del grupo Vichama Teatro al autor de esta escrita durante los días que coincidieron juntos en Villa El Salvador, Lima, Perú. Las preguntas fueron pensadas para resolver varios asuntos a la vez. El primero, y más evidente, para comprender el alcance de las prácticas artísticas con niños asociadas a procesos de acción cultural desarrolladas por Vichama en la configuración de la subjetividad infantil. El segundo, e igualmente importante, para esclarecer en qué medida esas prácticas artísticas, en su gran mayoría norteadas por investigaciones en torno a la alteridad y a manifestaciones de exclusión social, traen consigo implicaciones directas en micro-transformaciones comunitarias, en las estrategias de creación grupal y en los procesos de enseñanza del teatro a los niños. Y el tercero, no por último menos relevante, para contribuir con un testimonio palpable a las reflexiones sobre la pedagogía teatral en el contexto de la escena latinoamericana.

Siendo así, y frente a la previsor vocación testimonial que me caracteriza, dicho material fue filmado, transcrito, procesado, codificado y sintetizado, facilitando su posterior utilización en la elaboración de este texto.

AUTOR (A): Voy a comenzar haciéndote la pregunta quizás más compleja de la entrevista. ¿quién es y cómo se define César Escuza?

DIRECTOR (D): César Escuza es un director de teatro fundamentalmente. Y ser director de teatro me ha llevado a pensar en cómo compartir esta experiencia. O sea, me ha conducido al mundo de la pedagogía, que la entiendo como el acto de compartir la experiencia aprendida, estar al servicio del otro, potenciar las capacidades de los demás. Me siento una persona que se debe a los demás, y en tal caso, siento que el teatro es eso. Toda una dimensión de alteridad que tiene que ver con conexiones.

A: ¿Fueron esas conexiones las que te trajeron a Villa El Salvador? ¿Qué es para ti Villa El Salvador? ¿Cómo tú la ves?

D: Villa El Salvador⁶³ es un lugar que me permitió sembrar y continuar un proceso que inicié en mi tierra. Esta es una comunidad con raíces andinas, aimaras, quechuas, amazónicas, afroperuanas muy fuertes que surge en un desierto con migrantes, con una gran capacidad de movilización y organización, quienes decidieron transformarlo para construir una nueva vida. Aquí me dieron la oportunidad de encontrarme con el otro y hacer teatro con, para, desde pero, sobre todo, en comunidad.

Cuando llego, percibo que el teatro había acompañado los procesos de organización y de lucha de esta comunidad, así que le propongo al Centro de Comunicación Popular donde había un taller de teatro, compartir mi experiencia a cambio de que me permitieran tener un grupo estable de jóvenes, para poder procesar los contenidos, las estéticas, recuperar la memoria de diez años de la historia de Villa El Salvador.

Creamos un taller permanente, abierto, en el que entraba, salía y se formaba mucha gente y manteníamos el grupo estable con el que empezamos a desarrollar las grandes piezas de teatro como *Estación diálogo*, *Entre sol o sol la historia*, *Villa El Salvador*, y otras. Hasta que a finales de los años 80, principio de los 90, el Centro de Comunicación Popular comienza a tener una serie de cambios, que derivó en que ese grupo estable se volviera Vichama Teatro.

A: ¿Y tus primeros contactos con el teatro cómo fueron?

D: En mi vida es lamentable porque yo tengo una discapacidad física. Fue cuando cursaba el tercer año de la primaria y estrenamos, en las fiestas patrias, una obrita sobre las batallas y combates que vivió el Perú. El profesor nos hizo representar una obra de dos personajes, un chileno y un peruano, a un compañero y a mí. Yo era el soldado peruano que perdía la guerra y estaba herido. Parece que el profesor pensó: *¡Ah, como César tiene esta discapacidad lo va a ser muy natural! Va a ser el soldado peruano herido y su compañero el chileno que vence.*

Yo tendría 10 u 11 años y ese día detesté el teatro porque tenía 800 alumnos frente a mí mirándome en la escuela. Y yo sobre un escenario presentando la obra, la gente riéndose, burlándose. O sea, poner en público y usar mi discapacidad fue cruel. De niño lo único que pensaba era: *¡nunca más vuelvo a este infierno!* A partir de ese momento, yo miraba un escenario y me alejaba a mil metros. Yo sufría todos los días y tenía que enfrentar a una sociedad muy discriminadora.

Es posteriormente, siendo más joven, cursando estudios superiores, luego de haber logrado vencer mi discapacidad con trabajo, con esfuerzos, con conexiones, construyéndome una imagen como coordinador estudiantil que sentí la necesidad de vincularme a un grupo de teatro del colegio. Algo estaba suspendido en mi vida, algo había quedado abierto y tenía que ver con ese momento de mi infancia. Así que un buen día tomé coraje y toqué la puerta donde ensayaba el grupo. Me abrieron y me dijeron: *¡Hola César! ¿Cómo estás? -Victor Hugo, ¿puedo sentarme a ver un ensayo? - le dije. -Bueno, se quedó mirándome, sí, claro, pasa por favor.* Me senté en unas bancas y empecé a sudar frío. Yo pensaba: *-¡Ahora me saca! ¡Ahora me dice para hacer algo y yo me muero!* Y sudaba Habían algunos compañeros míos que estaban ahí, pero no sabían lo que yo estaba viviendo internamente. Una situación dentro mí que se movía a una velocidad vertiginosa. Bueno, pasé ese momento, terminó la práctica, me fui, y yo estaba bien y mal, en una cuestión así muy complicada. Y luego... fui una segunda vez, y así hasta que un día estaban comenzando a leer una nueva pieza de teatro que iban a montar, y me convidaron a hacer de apuntador. Aquello era buenísimo. ¡Yo de apuntador! ¿Te imaginas?

A: Y hoy, después de 30 años haciendo teatro, ¿cómo tú lo definirías?

D: Que el teatro a mí me completó. Me hizo sentir uno más, con mi diferencia, pero iguales con los demás. Me enseñó a entender ese derecho a mi diferencia. Y con mi derecho a ser diferente, ser pleno y ser humano. De ahí que yo crea que el teatro le sirve a mucha gente. El teatro no sólo nos da una oportunidad, sino que nos devuelve esa posibilidad de ser humano. Y es un acto contagioso porque ser humano significa pensar en el otro y realizarte con el otro. Entonces, yo aprendí a realizarme con mis compañeros en esta aventura del teatro.

Después de esa dimensión personal vino toda la dimensión social, de comprender el teatro para la transformación social, el teatro y su relación con la sociedad, y a partir de ahí es que entiendo el teatro como la conciencia de la cultura.

A: En el contexto inicial en que se gesta tu obra había toda una dinámica regional que apuntaba hacia el teatro dramático para adultos. Pienso en el movimiento de teatro de grupo, de teatro nuevo, teatro de creación colectiva. Ustedes experimentaron muchas de esas dimensiones creativas, pero también, a diferencia

de otros grupos, trabajaron con niños. ¿Por qué escogieron ese camino cuando pudieron haber continuado experimentando en esos otros campos de trabajo?

D: Creo que lo que hay es un teatro en comunidad, un teatro para la comunidad. Y cuando hay comunidad no hay distinguos. O sea, cuando tú vas a una sala de teatro vas a encontrar al niño y al adulto. Las piezas de teatro tienen que ver con el proceso que hay en la comunidad, las que inspiran. O el momento por el cual atraviesa el grupo. Y a quién se dirigen es bastante relativo. Cuando hablamos de teatro en comunidad no se puede segmentar mucho.

Algunos podrán pensar que hacemos teatro para niños, pero luego vemos los adultos disfrutando tanto o igual que estos. O adolescentes viendo obras como *Memorias para los ausentes*, una pieza muy dura sobre el tema de los desaparecidos, o *Vallejo*, o *Aguas profundas*. Hay una discriminación ahí con la percepción del niño. Él, si detecta que hay calidad, espectacularidad, sentido en lo que ve, lo va a reconocer y aceptar el tiempo que le permita su concentración. Actualmente es un desafío la necesidad de comunicarse y la rutina del espectador ha cambiado. Entonces, lo que aparentemente sería una obra para niños, no tiene que ver con eso, sino con la historia de la comunidad, con el fuerte tejido de organización que ha tenido esta comunidad y que actualmente ha cambiando. Por lo que nos hemos tenido que abrir a nuevos interlocutores (maestros, dirigentes estudiantiles), en donde hay un público infantil y juvenil significativo, construyendo un tejido a partir del sector cultural y educativo y no vecinal como lo fue en una época⁶⁴. Eso permite que una adolescente pueda ver un espectáculo y cuestionarse cosas como lo hace una mujer mayor.

A: ¿Y existía una raíz pedagógica en tu pensamiento al trabajar con niños?

D: El enfoque de nuestro trabajo con los niños tiene mucho que ver con mi origen y mi relación con el teatro. Aquí tenemos un detector ante cualquier tipo de discriminación. Todos podemos hacer teatro. Esa dedicación, ese cuidado se debe justamente porque hay mucha discriminación y desconocimiento sobre el niño. El padre que tiene un hijo hiperactivo quiere que lo calmemos, que lo controlemos, que le pongamos una soga. El padre con un hijo tímido quiere que hagamos de su niño un locutor de oratoria. O el niño flaquito, o el niño gordo. Hay un tipo de discriminación afectuosa del padre. Entonces, todas esas cuestiones las tenemos que tratar. Hay que transformar la relación del padre

con el niño y enseñarle la importancia de ser diferente para ese niño. El padre teme que su niño sea diferente a otros. *¿Cómo puede ser? si todos comen chocolate.* Entonces, su hijo también tiene que comer chocolate. Si todos comen carne y al niño no le gusta la carne, entonces tiene que comer carne. Es importante enseñarle al padre que el valor está en lo otro, en el derecho de ese niño a ser diferente. ¿Quién se lo enseña? ¿Dónde lo encuentra? Ahí aparece Vichama como un aliado donde el arte media, el lenguaje del arte media para que el padre aprenda, para que el padre reconecte su relación con el niño, redescubra su proceso de aprendizaje con el niño. Digamos, una cultura más basada en el afecto, en el amor. Aquí tú puedes encontrar en plena práctica con niños y padres, al decir: *¡A ver, niños y papás, abrazos!* Entonces, el padre y el niño se abrazan y en un momento ves al padre llorando y le dices *¿Qué pasa? ¡Es que hace años no abrazaba a mi hijo! No sentía el cuerpo de mi hijito.* El trabajo, la vida, salir temprano, llegar tarde... años desconectados. Esas cosas que van sucediendo replantean la relación entre padres e hijos. Y del hijo con la comunidad. Porque el primer punto de encuentro del niño después de la familia es la comunidad, el barrio, su sector inmediato. Entonces, el teatro permite que el niño se conecte con lo que sucede en su entorno, desde lo más chiquito, cómo es su calle, cómo es la esquina, qué cosa hay, si los perros muerden o ensucian la calle, si hay basura. El niño toma conciencia de ese entorno inmediato del barrio, y después su mirada crece hacia la comunidad, a la ciudad. El niño va construyendo su sentido de observación y de reflexión, su verdad, lo que va encontrando. ¿Y cómo el teatro permite eso? De dos maneras. La imitación es un camino. Porque el niño es brillante. Lo imita todo. Mucho de su aprendizaje está en la imitación. Y la otra manera, desde el sentido de querer ser más. Hay una búsqueda del superior, del alter ego del niño, que tampoco se le puede reprimir. Son dos caminos con el cual dialoga el niño con el mundo, a través de diferentes presencias o personajes que imita, que recrea, es su manera de encontrarse en el mundo. Entonces, tiene una gran oportunidad en el teatro. Si va a representar a un policía, o a un bodeguero o al panadero. Una cosa maravillosa y que se puede jugar con ella.

A: Tras la captura de Abimael Guzmán Reynoso, el principal líder de Sendero Luminoso, hubo una fragmentación de ese grupo armado que trajo graves consecuencias para la seguridad ciudadana en Perú; a lo que se le sumó los comités de autodefensa creados por Fujimori, que convirtieron al Perú en escenas diarias de

terror. ¿Cómo afectó esa época la mirada y el cuerpo de César Escuza y cómo se tradujo esas escenas de luto y terror en el trabajo teatral que estaba produciendo con y para niños?

D: En el año 87, Villa El Salvador es reconocida por Naciones Unidas como ciudad mensajera de la paz. Pero, qué cosa era la paz. Era la movilización y organización de la comunidad como protagonista del mundo que imaginaba y quería construir. Eso el conflicto armado lo violentó. Construir una cultura de paz con justicia social no convenía ni al Estado ni a Sendero Luminoso. La democracia participativa era algo peligrosísimo. Entonces, ¿a qué le apostamos nosotros? A reconstruir la memoria y a sanar las heridas infligidas por la violencia; y la primera acción fue reconstruir la identidad de María Elena Moyano⁶⁵, con el proyecto *Lirio negro de la esperanza*.

El asesinato de esa mujer, que no fue suficiente balearla sino que ya estaba muerta y la dinamitaron, fue el *shock* más grande vivido en esta comunidad y en el Perú. Un *shock* que ha demorado años para sanarse. Ser dirigente, ser vecino que trabaja por los demás, que entrega su vida al otro, es peligroso. Puede ser eliminado o desaparecido.

Hubo muchos compañeros presos acusados de terroristas, de hacer proselitismo a Sendero lo que no era cierto. Siempre apostamos a este enfoque de democracia participativa, del liderazgo en la comunidad, a esta cultura nutrida de sus raíces andinas, amazónicas, afroperuanas, quechuas. Ahí nos hemos mantenidos firmes. Ese proceso sobre María Elena fue un acto de sanación en un momento de inviabilidad.

El otro proceso fue ir al encuentro de los niños que era el sector más violentado y vulnerado. A los parques, a los barrios, hacer actividades con ellos, a acompañarlos. Era muy difícil que un niño saliera de su casa. Todas las casas estaban cerradas. Había atentados, coches bombas. O sea, se vivía una situación muy, muy violenta. Entonces, no podíamos ser ajenos. Y creo que ahí el aspecto de solidaridad fue un elemento importante. No perder la fe en lo que es, para nosotros, una piedra angular y muy potente de nuestro trabajo creativo: la solidaridad, la reciprocidad, la cooperación.

A: El trabajo de Vichama Teatro constata la fuerza transformadora de la acción cultural y de la acción artística delante del poder de la violencia. ¿Qué entiendes por cada uno de esos campos y cuáles son los límites de cada uno pensando en el contexto de Latinoamérica, Perú, Lima, Villa El Salvador? ¿Cómo tú ves eso?

D: La acción cultural es algo que está en movimiento y todos los días se da en una u otra dirección. Para nosotros la cultura no es un asunto de la obra artística. Ese es un concepto bastante occidental. Cultura/obra de arte. No, no va por ahí. La cultura es el ser de la comunidad. ¿Cómo se es? Cómo nos encontramos, cómo construimos la vida, cómo nos amamos, cómo trabajamos, cómo nos gobernamos. ¿Tenemos o no una buena cultura de transporte o una cultura de salud? Esa es la dimensión de la cultura. Cuando le enseñamos a la gente esta dimensión cambian automáticamente su manera de percibir y entender las cosas porque comprenden culturalmente cómo los trata el gobierno o el estado. No basta hablar de la política de salud, si no que es necesario hablar de una dimensión cultural que es el hecho de fondo.

Y la obra de arte es distinto. La acción artística es como concienciar la cultura. La estética, la obra de arte es un momento de conciencia de esa cultura y es a través de ella que podemos percibirla y verla. ¿Cuáles son los límites? Creo que el esfuerzo más grande que ha habido en esta dimensión es el Movimiento Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria⁶⁶; o sea, el intentar tejer, hacer puentes, hacer sinergias. Eso es lo más grande. La limitación es quedarte solo. No tiene sentido. Por más interesante y valioso que sea lo que hagas, esa es la limitación, el estar solo.

Es exactamente como hablábamos hoy con los grupos de adolescentes y jóvenes, donde contaban que han muerto algunos miembros del grupo, asesinados, y en donde se decía que también cada día salvábamos vidas. Y eso es bueno, en la medida en que ayudamos a cambiar personas, a ser más humanos, a evitar lo que de humano vamos perdiendo. Pero, eso es cultura de la resistencia. ¿Cómo hacemos cultura de transformación social, cultura de emancipación, de descolonización? Es ahí donde está el desafío, donde vemos que solos no podemos. Tenemos que ser más. Cuando hay tejidos, conexiones, redes, la cosa puede cambiar. Hay una dimensión cultural que hace *clic*, y salta el ser humano y todo se transforma, adquiere otra dimensión.

A: Ustedes surgieron oponiéndose a la acción de la violencia armada existente en esta tierra durante los años 80 y 90. Sin embargo, hoy el sistema capitalista ha generado dispositivos de control tan violentos como aquellos, pero travestidos en papel de regalo (celular, computador, video game, apps, tarjetas de créditos).

¿Cómo la acción cultural y artística de Vichama encara esos desafíos en relación con los niños?

D: Cuando se abordan ese conjunto de temas contemporáneos, en específico el consumo, es importante destacar que estamos en la era histórica donde, por ejemplo, se consume más música. El ser humano es músico, podríamos decir, pero como consumidor. De ahí la importancia de trabajar y enseñarles a los niños su capacidad creativa. Siendo más creativo, va a tener la capacidad de organizar mejor la información que le llega; si no, probablemente será excluido ahora o en el futuro. No puede manejarse tanta información si no hay creatividad. Ella te permite organizar, procesar y proponer algo.

El otro asunto tiene que ver con las capacidades expresivas de un niño y el desarrollo de éstas para producir, o sea, buscar un equilibrio entre una cultura de productor y de consumidor. Y se produce con tu memoria, con tus raíces, con tu identidad. O sea, no hay unos niños que son los productores y los demás consumidores. Buscamos un equilibrio.

Y el tercer elemento clave dentro de ese universo de las capacidades creativas, expresivas y productivas, es la necesidad de construir con el niño una visión de la vida sustentada en valores. Porque puedes tener un niño creativo que termina siendo delincuente.

Pensemos de dónde viene la violencia en un niño. Hemos encontrado en nuestro trabajo que cuando un niño no tiene la capacidad de resolver un problema, sea por desconocimiento, falta de información, o porque no tiene lenguajes para responder a eso, se violenta. Otro elemento más cruel y perverso que genera violencia en un niño es la desnutrición. Tenemos aquí altos porcentajes que provocan en el niño limitaciones para responder a los desafíos de la vida. Cuando vemos a un joven siendo machista es porque evidentemente hubo componentes sociales, educativos, culturales que incidieron en ello. Pero cuando ves a un niño de 5 años siendo violento es porque no encuentra un camino para expresarse. Es por eso que cuando le brindamos al niño un espacio para desarrollar esa capacidad creativa y expresiva de poder pintar, cantar, bailar o usar otras cosas para responder a un problema o a un desafío, sin frenar su ímpetu de expansión en su aprendizaje, el niño no se violenta, al contrario, el niño desarrolla su sabiduría.

A: Siguiendo tus palabras, y pensando en términos de la presencia infantil, cómo inciden esos procesos en la subjetividad del niño. ¿Cómo amplían su mundo simbólico?

D: Una cosa importante es la alteridad. El niño aprende a través del otro. El niño aprende a reconocer cómo el otro lo mira cuando hace una mueca, ya sea para decir la verdad o para mentir. Y eso hace al niño poderoso, al punto de que haya que decirle que el cuerpo nunca miente. Puedes mentir hablando, pero el cuerpo siempre va a ser verdadero. Entonces, esa capacidad de alteridad, de ponerse en el lugar del otro, de representar a otros, de ponerse en la condición de un mendigo, un ciego, un discapacitado físico, hace con que el niño sienta y se ponga en condiciones que no le son propias, posibilitando que él descubra la colaboración, la solidaridad, la reciprocidad desde una pedagogía corporal. Y eso es importante porque el niño asume la convención teatral con una gran autenticidad. En ese momento no está actuando, es él. Y esto, llevado al ámbito de la escuela es un poder muy grande porque en el aula no hay teatro, hay una situación dramática. El niño vive sus dramas. El niño utiliza sus dramas para contar por qué no aprende en la clase, por qué le cuesta hablar en público, qué pasa con la matemática. ¿Pero quién atiende ese drama de todos los días de hacerse cada día más humano? No se trata de teatro ni de representación sino del drama de todos los días. Cuando Boal dice *todos hacemos teatro*, yo prefiero decir: *todos vivimos el drama diario*. Soy más preciso en esto, porque el teatro lo veo, me pongo a verlo. Yo quizás soy un observador de la calle y miro un espectáculo. Pero no todos estamos viviendo el drama de una mujer con su niño queriendo cruzar una calle con mucho tráfico en Sao Paulo y no poder.

A: ¿Será entonces que Vichama tiene una pedagogía de la alteridad que se relaciona con ese concepto de teatro en comunidad?

D: Si, con un teatro de conexiones, de ponerse siempre en la situación del otro. Porque la situación es la que te va a determinar. Hoy en día hay una situación más holística en el ser humano latinoamericano. Y eso ha influido en el teatro. Tenemos que crear conexiones con los demás, donde el producto escénico ya no depende de lo que tú crees o cree el otro, sino que la conexión establecida va a producir una situación, un significado. Los tiempos son otros, han cambiado. La corporalidad no es la misma y su mayor desafío es cómo seguir siendo presente y no abstraerse en un celular, en un debate entre lo verdadero y lo falso. ¿Dónde aprendes a colaborar? El teatro fundamentalmente es eso. Es colaboración, es alteridad, es compartir.

Y es de eso de lo que se trata, que haya una buena persona que quiera construirse un mundo encontrándose a partir del otro. El teatro es algo maravilloso, pero tiene que haber otro ser humano ahí mirándote para que se produzca esta magia. Siempre digo que, con tantas guerras, y el ser humano matándose, llegará un día en que no habrá nadie que lo vea, y por tanto, no va a existir. Existimos porque hay alguien que nos está mirando y nos toma en cuenta.

¿Y cómo contribuimos a partir de estas dimensiones a que se cambie la sociedad? ¿Cómo hacemos para que las fronteras no sean tan duras y sí más dialógicas? Mi cuerpo empieza donde empieza mi piel. Eso es una frontera. Pero puedo conectarme con la piel del otro, hacer dialogar nuestras fronteras, podemos tocarnos, abrazarnos. Y ese necesario aprendizaje, esa nueva oportunidad de salir al descubierto, de volver a ser tú, nos la ofrece el teatro. Por eso hay tanta gente que hace teatro. No para representar, sino porque quiere trabajar su humanidad. ¿Dónde la va a trabajar? Estresado, con problemas, en crisis, donde ya ni siquiera los ejercicios físicos o los gimnasios lo ayudan. Porque hay algo que no está funcionando con su presencia, con su humanidad, y termina en el teatro. Entonces, ¡larga vida al teatro!

Galardonados con las principales distinciones que una organización cultural y un director teatral puedan recibir en Perú, como el Diploma de Honor del Congreso de la República, en consideración a la valiosa labor realizada a favor de la infancia, y el Reconocimiento como Personalidad Meritoria de la Cultura Peruana, en el marco del día internacional del teatro, Vichama Teatro y César Escuza son una innegable referencia en el contexto latinoamericano, para los estudios sobre el alcance de procesos artísticos asociados a modalidades de acción cultural en un ámbito de transformación social en la subjetividad infantil, y sus derivaciones para la enseñanza del teatro a los niños.

Gestado desde los talleres permanentes de teatro impartidos por Escuza en el antiguo Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador⁶⁷ (1983-1992), Vichama surge en el año 1993 con algunos de los integrantes de esos talleres, bajo la idea de convertirse en una comunidad de creadores capaces de democratizar el acceso al arte y a la cultura e incidir en el tejido social de la comunidad. En estos veinte y seis años, Vichama ha trabajado en siete ejes que caben en preocupaciones de procesos de acción cultural junto a la

comunidad que han derivado en importantes proyectos artísticos y programas de desarrollo local. Esas líneas se han destacado por: *la democratización del arte y la cultura, la valorización del espacio público, la promoción de espacios de diálogo intercultural, el fortalecimiento de capacidades docentes en educación, arte y cultura, la promoción de los derechos de las/los niñas, niños y adolescentes, la creación y producción teatral y la participación ciudadana* (ESCUZA, 2017).

Se trata de una labor cultural que comprende la acción artística, y en particular el teatro y su enseñanza a los niños, como un proceso que involucra la producción de una nueva subjetividad, capaz de crear nuevos sentidos, modificar lazos y relaciones entre las personas de la comunidad, manifestándose en nuevas actitudes, conductas, hábitos. Al respecto, Escuza (2006) señala:

Para producir subjetividad diferente, creadora, de nuevos sentidos, tenemos que alejarnos de lo conocido, extrañarnos, desprendernos de lo "objetivo" y cruzar fronteras, llegar a la otra orilla, encontrar lo esencial, lo sagrado, que viene a ser otro mundo, el posible, el verdadero, el humano. La pregunta entonces es ¿cómo encontrarse con la "otra orilla"?, ¿cómo trascender para encontrarse con uno mismo y con el otro en una dimensión superior? El camino que hacemos con el teatro debe estar destinado a prepararnos para dar ese salto que nos permita desprendernos por unos instantes de la "realidad objetiva" y vislumbrarnos de otra manera, convertidos en otros. Volver a nacer. Nuestro encuentro en el acontecimiento teatral debe siempre implicar un cambio de naturaleza, un morir y nacer, para que lo que antes era sucesión de hechos se convierta en "ritmo con uno mismo" que nos lanza a la creación de lo que deseábamos en lo profundo y no existía. Cuando producimos la acción profunda que se comparte con espectadores, acontece lo teatral, y quizá allí sucede también lo sagrado, entramos en ese otro mundo, es decir, en este nosotros mismos. El signo y el objeto representado son lo mismo. Crear es hacer nacer; y crear escénicamente es el actor y/o la actriz que se sacrifica en escena y acaba consigo en un acto ritual para renacer y, empujando lo cotidiano opresivo, conducir su propio ritmo al interior de su esencia manifiesta.

Pero ese acto de morir y nacer no se traduce en un asistencialismo artístico comunitario del grupo hacia los pobladores, sino de un arriesgado y significativo proceso que incluye, afecta y transforma a todos.

El teatro es un instante dilatado. Y cuando el tiempo cotidiano se trasmuta para transformarse en ritmo, entonces puede ocurrir la comunión con el otro. El que está en la escena y los espectadores, convertidos en participantes, viven la sorpresa y el

asombro del encuentro mediante un entrelazamiento de actos, pues cada uno es un acto en sí. La presentación teatral, como nosotros la concebimos, solo es en la participación. El teatro que queremos hacer transforma, recrea, sana y se comparte. Es creación que se experimenta, se asienta y se verifica a sí misma. **El teatro termina haciéndose uno que se transforma** (ESCUZA, 2006)

Esa idea que coloca la acción artística, particularmente el teatro y sus enfoques de enseñanza, como un horizonte abierto a la esfera de las interacciones humanas en un proceso de transformación, plantea una problematización de lo estético al dislocar el cuerpo del sujeto artístico de su condición simbólica, contemplativa, autónoma, aurática, y colocarlo como el eje de un proceso de transformación humana. Al considerarse una unidad horizontal de producción para la realización imaginaria de deseos colectivos, para simbolizar imaginarios y proponer a través del discurso teatral la heterotopía que el grupo genera, Vichama propone un modelo político y teatral que regula la relación entre lo ético y lo estético (ESCUZA, 2015)

De esa forma, el cuerpo del sujeto artístico enfatiza una política de la presencia (DIEGUEZ, 2014) al implicar una participación ética de éste en la exploración de uno mismo, del otro y del mundo circundante (BAJTÍN, 1997). Lo artístico, lo teatral, soy yo transformándome junto y a través del otro. Se trata de un experimento que *“da forma a las percepciones y aspiraciones de la propia cultura por medio del poder de la imaginación”*. O sea, la acción artística se convierte en un acto de concienciar la cultura. *“Un espacio donde es posible proyectar o modelar imágenes que están más allá del origen, así como imaginar, proveer y ensayar el futuro; al mismo tiempo que compromete a las prácticas del poder en este proceso; para de ese modo, iniciar un trabajo de transformación de la realidad a partir del rechazo o la emulación del imaginario compartido. Es por ello que el teatro es un laboratorio de negociaciones culturales”* (ESCUZA, 2011).

Son esas ideas sobre la acción cultural y la acción artística las que, esencialmente, nortean los procesos creativos y de formación teatral infantil en Vichama; al traducirse en principios pedagógicos basados en la solidaridad, reciprocidad, cooperación; y englobados bajo los enfoques de democracia participativa, liderazgo comunitario y una cultura nutrida desde sus diferentes raíces. En esa medida, esos principios pedagógicos buscan crear las condiciones esenciales para la implementación de procesos creativos y

de construcción de saberes junto a los niños, la permanente transformación y perfeccionamiento del ejercicio educativo por parte de los actores y su incidencia transformadora en el tejido social de la comunidad. Por su relevancia, los traemos a consideración:

- ✓ La acción artística/educativa está atravesada por constructos humanizantes e inclusivos y por enfoques comprensivos edificadores en donde se estimula que tanto el educador como el educando se afirmen como sujetos artísticos y de conocimiento, en la medida que se realicen con y a través del otro, acogiendo y respetando su singularidad (ARBOLEDA, 2014) (ORTEGA, 2014).
- ✓ Dicha acción artística/educativa pone énfasis más que en la búsqueda del preciosismo estético, en el desarrollo de las capacidades creativas y expresivas del niño (competencias como productor y consumidor artístico y formación en valores) por medio de una concepción dialéctica del conocimiento, en donde acción-reflexión-acción transformadora van juntas, al mismo tiempo que intenta *comprender transformando y transformar comprendiendo*.
- ✓ En ese sentido, los lenguajes artísticos median no solo en el aprendizaje de los padres, proponiendo relaciones más afectivas y amorosas con los hijos, sino que también median las relaciones de los niños con la comunidad, al posibilitarles que construyan su sentido de la observación del entorno y reflexionen sobre ello.
- ✓ De ahí que más que una educación bancaria, fragmentada, que desconsidera las capacidades del niño y establece fronteras entre la familia, la escuela y la comunidad, se propone crear sinergias entre esos diferentes ámbitos a partir de la integración de ellos en la acción artística-educativa mediante cuatro pilares: aprender a ser, aprender a convivir, aprender a aprender y aprender a transformar haciendo.
- ✓ Lo anterior busca resaltar la presencia infantil en el tejido comunitario, visibilizando la relevancia de diferentes niveles de autonomía de las culturas infantiles como campo de desarrollo cultural, y a los niños como agentes de transformación social.
- ✓ A ello se debe la importancia de ocupar los espacios públicos por medio de estrategias que apuestan a la no violencia activa.

Esos principios de la pedagogía teatral de Vichama, en la medida que sustentan la educación teatral de los niños, posibilitan una organización de los procesos de enseñanza

de forma diferenciada. A pesar de que todos los niños que llegan a Vichama son aceptados, inicialmente se dividen por edades que van de los 3 a los 5 años, de los 6 a los 7, de los 8 a los 11, de 12 a 14, pero después se tienen en cuenta cuestiones físicas, emocionales, psicológicas de cada uno. Los niños van pasando por diferentes ciclos, por diferentes períodos de un año a otro. Para ello el grupo cuenta con dos tipos de talleres permanentes: los de verano, asociados al programa *Creciendo con arte*, donde hay una fluctuación bastante masiva de niños; y durante el período escolar, con uno o dos encuentros semanales.

El proceso formativo, según C. Escuza, comienza con el desarrollo emocional del niño a partir de estímulos sensoriales, del trabajo con los sentidos, del tacto, del contacto, pues ese es el mundo en que él se mueve. Posteriormente va entrando el pensamiento, las ideas, la razón. Y seguidamente va independizándose. Un adolescente, en cambio, lo que va a buscar es fortalecer su identidad, su autonomía. Tiene sus propios desafíos. Entonces, los integrantes de Vichama acompañan ese desarrollo.

Esos procesos nunca se igualan uno al otro pues son concebidos a partir de lo que trae el niño. Hay una premisa constante durante la acción pedagógica. Preguntarse ¿qué pasa con el niño, qué es lo que quiere, qué está buscando, qué pretende? ¿Cuáles son sus problemáticas, sus desafíos, sus necesidades? Y esto hace que permanentemente las metodologías vayan cambiando. El punto de partida siempre ha sido el niño: el niño en la familia, el niño en la comunidad, el niño en la escuela, el niño en relación a las comunicaciones; incorporando como principio su derecho a decidir y ser protagonista de la construcción de su personalidad, de sus raíces, de su identidad y de poseer un saber propio. Esos enfoques no han cambiado, a diferencia de las formas a través de las cuales se desarrollan esos principios que nunca son iguales.

Una sesión de taller con niños con edades entre 5 y 6 años muestra que ésta siempre es concebida sobre la base de un hilo dramático con un inicio, un desarrollo y un final, incluso aunque el taller se extienda por un ciclo de doce o más encuentros. Para los coordinadores es importante que pase algo ahí y que se cierren los procesos, porque pasada algunas sesiones pueden decirle al niño: *¿Qué rescatarías de todo lo que has aprendido durante las sesiones anteriores para hacer una performance?* Esa visión considera que el niño a esta edad las diferencias que establece entre el teatro, los juegos y

la realidad están marcadas por puntos en común. Él vive su fantasía, su imaginación en cualquier espacio y condición. Entonces, no hay representación, no hay pieza de teatro. Lo que hay es un permanente proceso de dramatización, como el que presenciamos durante nuestro acompañamiento, cuyo tema central era el cuidado al medio ambiente, cuestión levantada a partir de las grandes dificultades que Villa El Salvador venía viviendo con la acumulación de basura en las calles.

Desde que llegan, los siete niños son recibidos por dos personajes o entidades lúdicas performativas (por momento profesora de teatro, por momento personajes) concebidas por las actrices del grupo, quienes conducen las dos horas de clase. Durante todo ese período de tiempo, el círculo se muestra como la organización y distribución espacial más recurrente, representación a menor escala y auto-semejante de las dinámicas horizontales y democráticas del funcionamiento de Vichama. Tras el recibimiento, las coordinadoras proponen un espacio de juego libre, donde todos expresan vivencias de sus casas, historias familiares, de la escuela y seguidamente realizan ejercicios preparatorios y de integración grupal (juegos de interacción, ejercicios rítmicos con movimientos corporales, canciones colectivas muchas veces en sintonía con el tema central de la clase)

*El sapo no se lava el pie
No se lava porque no quiere
Él vive en la laguna
No se lava porque no quiere
¡Qué apestoso!*

(Mientras entonan la canción, los niños, que han ocupado posiciones de sapitos agachados con las palmas de la manos en el suelo, saltan, niegan con las manos, nadan bajo el agua y en la frase final se tapan la nariz. La letra se repite varias veces pero a partir de ahora todas las palabras llevarán una única vocal: *El sepe ne se le el pee...*)

Una de las coordinadoras le comenta a los niños que “hoy día ha pasado algo muy extraño. Hemos encontrado el espacio muy sucio, cuando siempre está limpio, y que tenemos que descubrir lo que ha pasado”. Con ello, por medio de estructuras lúdicas del teatro improvisado, el taller se abre a una serie de juegos y ejercicios teatrales en una perspectiva de dramatización que concluye con una situación dramática próxima a una performance lúdica en la que unos Peces, que viven felizmente en un río, padecen de los desperdicios lanzados por dos Contaminadores. Siguiendo las pistas de la basura, los Peces consiguen localizar a los Contaminadores y encararlos, dándoles razones de por

qué no pueden contaminar el río. Tras una negociación, estos se convencen y junto a los peces limpian toda el agua.

Para llegar a esa situación escénica, las coordinadoras se apoyan en preguntas-estímulos que estructuran el campo de experimentación de los niños. Ellas les ofrecen a los chicos escoger unos soportes de tela de diferentes colores para cubrir el tórax. Son una especie de chalecos sin ninguna referencia fija que les permita abrir los rangos de posibilidades creativas. Seguidamente les preguntan:

- “¿Dónde sucede la historia?”; a lo que los niños responden: “en un río”.
- “¿Cómo podemos hacer el río?”; “con las cuerdas” -contestan los niños.
- “¿Vamos a hacer de peces?” - pregunta el grupo.
- “¿Cómo hacen los peces?” - indaga una de las coordinadoras. Los niños hacen gestos corporales y faciales imitando a unos peces.
- “¡Si, parecemos unos peces!” - afirman los chicos.
- “¿Cómo se sienten los peces al inicio de la historia?”; “felices”- responden ellos.
- “¿Quiénes van a ser los malos?”. El grupo escoge a un integrante y a una de las coordinadoras.
- “¿Qué van a hacer ellos?”; “los Contaminadores del río”, responden.
- “¿Y qué le ocurre a los peces?” Aquí los niños construyen la historia que quieren contar y que referimos anteriormente.
- “¿Y al final qué pasa?” Los niños dan una solución no sólo a la situación pre-dramática sino también a la problemática social que vienen abordando.
- Concluye el taller con una evaluación grupal de todo el proceso.

Al observar toda esta dinámica, percibimos que estamos frente a un proceso lúdico de revelación y auto-conocimiento comunitario (incluso siendo a penas unos pocos niños) que coloca en tensión las convenciones, hábitos y estrategias relacionales del ser niño y el estar en el espacio/lugar de la experiencia: su comunidad. La dramatización, entendida por Vichama como una práctica educativa que utiliza los lenguajes dramáticos para el desarrollo personal y colectivo de los infantes en su relación comunitaria, fomenta el aprendizaje colectivo, el respeto al otro, la cooperación, la escucha, la resolución de conflictos desde la no violencia, como parte de una estrategia de alfabetización cultural (ESCUZA, 2014). O sea, se trata de una práctica que posibilita trabajar la dimensión de lo

humano desde el teatro en la misma medida que busca propiciar el campo necesario para que los niños lleguen a niveles de interpretación cada vez más próximos del contexto comunitario. De ahí que cuando los niños relacionan lo que aprenden con su propia experiencia, se sienten llenos de interés y de vida, y lo que así aprenden, se convierte en algo que les es propio.

Es en esa medida que el taller infantil del grupo Vichama Teatro le propicia al niño otros modos de ser y otros modos de vivir los espacios/tiempos en relación a su comunidad, que no quiere decir que sean mejores o peores, mas que establecen las condiciones para que el niño experimente un escenario atravesado por flujos que cuestionan los agenciamientos de poder que sustentan un sistema de valores aparentemente inamovible. Los pequeños son expuestos a un proceso de desterritorialización de su lugar común como niño, posibilitando una ampliación y potencialización de su universo simbólico. Tan importante como el contenido abordado (cuidado del medio ambiente), es el sistema de relaciones y experiencias generadas a partir del acto convivial que se gesta durante el proceso de dramatización entre los niños y los adultos, en un intento de abordar una problemática social que los afecta a todos, pues dichas relaciones y experiencias interrumpen las subordinaciones al sistema de subjetivación dominante. Al final de lo que se trata es de crear acciones junto al niño que propicien micro-transformaciones con una incidencia política, visibilizando lo invisible, produciendo nuevas relaciones entre adultos y niños a través de la articulación de imaginarios simbólicos, estimuladores de nuevas y alternativas relaciones, que alimenten sueños y esperanzas colectivas en la humanidad y en un cuerpo infantil vivo, presente, singular, sensible, que piensa, actúa, aprende y se realiza con y a través del otro, en un ambiente de cooperación y solidaridad.

⁴⁹Fragmento del filme *La Vida es Silbar* de Fernando Pérez. Ver en https://www.youtube.com/watch?v=Ox_ZDLCsLc8

⁵⁰ Me apropio de las palabras de Deleuze y Guattari de su libro *Mil Paltós. Capitalismo e Esquizofrenia*. (2002)

⁵¹ Las diferencias entre el *Go* y el ajedrez planteadas por Deleuze y Guattari en su libro *Mil Paltós. Capitalismo e Esquizofrenia* (2002), para abordar los procesos de territorialización y desterritorialización de los espacios, así como el papel de la máquina de guerra fueron ampliamente inspiradores para el tejido intertextual de este capítulo.

⁵² La madre de uno de los personajes del filme *La Vida es Silbar*, de Fernando Pérez, lleva por nombre Cuba.

⁵³ El 4 de abril de 1980 es la fecha que da inicio en Cuba a la Crisis Migratoria de los 80s, conocida internacionalmente como *Los Marielitos*, en la que ciento de miles de cubanos abandonaron el país por el Puerto del Mariel, tras tensos días de violencia y ocupación de la embajada del Perú en La Habana. La gran mayoría de las personas consiguieron viajar a EE.UU., otros, para mi sorpresa cuando llegué a Lima para acompañar el trabajo del grupo Vichama Teatro, fueron a parar a Villa El Salvador. Un corto reportaje televisivo puede ofrecer más detalles sobre esos cubanos sobrevivientes, cuyas historias de vida me sirvieron de inspiración para los personajes y situaciones de este capítulo. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=twZBe0Ek2u4&t=159s>

⁵⁴ Los movimientos metafóricos que me evoca el uso de un dispositivo de control de instintos criminales y de pacificación me hicieron transitar entre una noción de espacio utópico y distópico, como fue el caso de la serie de anime policíaca *Psycho-Pass* ambientada en un futuro Japón del “mal lugar”.

⁵⁵ En realidad, todo el proceso de invasión a la isla de Icària está siendo tejido permanentemente con los *Sucesos de la Embajada del Perú* en abril de 1980, y que dio pie al éxodo del Mariel. Para ello me baso en un material audiovisual cubano que aborda los mitos y realidades de la emigración cubana. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=dd6AJSIOrfE>

⁵⁶ Frases dichas por cubanos que ocuparon la embajada del Perú en La Habana y recogidas en el documental *Mitos y Realidades de la Emigración Cubana. El Mariel, 1980*. Para más información ver entre los minutos 2:10 y 2:53 en <https://www.youtube.com/watch?v=dd6AJSIOrfE&t=174s>

⁵⁷ Me apropio de palabras, fragmentos, gestos lingüísticos presentes en el capítulo *La Tribuna*, de *El tambor de hojalata*, de Günter Grass para abordar esta parte de la escrita.

⁵⁸ Fragmentos del artículo *El espacio y el lugar como potencia en el acontecer escénico* (2014) del académico chileno Amílcar Borges de Barros.

⁵⁹ Fragmento del texto *O hiato entre o que é proposto pelo artista e o que é produzido pelo espectador* de Flávio Desgranges en el libro *O Teatro como experiência pública*, 2019.

⁶⁰ Información sobre el cuento citado puede encontrarse en [https://es.wikipedia.org/wiki/Pulgarcito_\(cuento\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Pulgarcito_(cuento)).

⁶¹ Fragmento de discurso dado por Fidel Castro durante los *Sucesos de la Embajada del Perú* que derivó en la posterior crisis migratoria y el éxodo del Mariel.

⁶² Las reflexiones que Deleuze y Guattari plantean sobre la noción de geometría y de tipo de espacio (liso o estriado) me aproximaron a las ideas de Benoît Mandelbrot, padre de la moderna geometría fractal, permitiéndome comprender matrices o variables constantes de disposición espacial usuales en los talleres de Vichama como expresiones de auto semejanza del funcionamiento del grupo. Para ampliar sobre los presupuestos teóricos de Mandelbrot ver: https://www.ted.com/talks/benoit_mandelbrot_fractals_and_the_art_of_roughness?language=es#t-12762

⁶³ Villa El Salvador es un famoso asentamiento poblacional formado en 1971 en los arenales de la periferia de Lima. Se trata de un distrito que ocupa un área de 35,460 km² y se encuentra entre San Juan de Miraflores y el Océano Pacífico. Tiene una población de 381790 habitantes de todas las regiones del Perú. En aquel entonces, centenares de migrantes de la sierra, indígenas y mestizos, tomaron estos terrenos y se dieron una singular organización democrática que les valió muchos reconocimientos como el de *Mensajero de la Paz* dado por Naciones Unidas. A este distrito también llegaron los cubanos que, en la década de 1980, fueron parte de la crisis migratoria del Mariel debido a su violenta ocupación de la embajada peruana en La Habana. El contexto de la fundación de Villa El Salvador puede ampliarse en este material <https://www.youtube.com/watch?v=PbMXyVlgiec>

⁶⁴ Las sólidas asociaciones de trabajo e intercambio, configuradas muchas veces desde redes, que actualmente tiene Vichama Teatro con instituciones comunitarias, culturales, educativas, de salud, con

movimientos sociales, estimulados fundamentalmente desde sus proyectos *Escuela de Alfabetización Intercultural* y el *Foro de Cultura Solidaria*, verifican ese acercamiento a nuevos espectadores, como resultado de una variación en las variables sociales de la comunidad en los últimos 30 años. Para ampliar ese trabajo de redes consultar <http://www.vichama.org/index.php?lang=es&page=networks>

⁶⁵ De la historia de Villa El Salvador forma parte el asesinato de su legendaria alcaldesa, María Elena Moyano, ajusticiada de forma atroz por Sendero Luminoso en 1992 delante de sus hijos. Una ampliación de su biografía puede consultarse en este material <https://www.youtube.com/watch?v=uoFcPzKjT9E>

⁶⁶ Se refiere a un proceso de articulación continental desarrollado a lo largo de los últimos quince años, en el intento de dar visibilidad y fortaleza a las más de 120.000 experiencias populares de actividades culturales y comunitarias que existen en el continente, movilizándolo anualmente a cerca de 200 millones de personas en eventos y talleres y trabajando aún sin un adecuado reconocimiento por parte de las legislaciones y las políticas públicas vigentes en Latinoamérica. Este proceso dio origen al *Colectivo Latinoamericano Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria*, que se vertebró a partir del despliegue de cientos de organizaciones y redes con hitos muy importantes, como la participación en el *Foro Social Mundial en Belem do Pará* (Brasil), en Porto Alegre (Brasil) en 2010 y 2012, la sanción del anteproyecto de norma legislativa en el Parlamento del Mercosur en apoyo de los *Puntos de Cultura*, el *Encuentro de Redes de Latinoamérica – Plataforma Puente – 100 Organizaciones Culturales* realizado en Medellín (Colombia) en el año 2010, la intervención en el año 2011 en el *IV Congreso Iberoamericano de Cultura del Cofralandes de Organizaciones Culturales Comunitarias* (Mar del Plata, Argentina), en la *Cumbre Social del Mercosur* (Mendoza, Argentina) y la realización de la *Semana Continental por la Cultura Viva Comunitaria* durante el año 2012, junto con la realización de la *Caravana por la Vida* que llegó a la *Cumbre de los Pueblos en Rio+20* (Brasil).

⁶⁷ El Grupo de teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador, dirigido desde su creación por César Escuza, realizó espectáculos de alto mérito como *Juegos del poder* (1983), *Diálogo entre zorros* (1985), *Entre juego y juego* (1986), *Carnaval por la vida* (1987). Desde el año del 1993, el grupo de teatro adopta el nombre de Vichama, que significa Dios de la vida. Es un personaje mítico de la región de Villa El Salvador y Lima que, con su muerte, se hace dador de alimentos y, con su renacimiento, de vida y justicia. A partir de entonces, se han destacado los espectáculos *Lirio negro de la esperanza* (1996), *Memoria para los Ausentes* (2001), *El Quijote Latinoamericano* (2009) y *Aguas Profundas* (2010).

Capítulo 4: ¡Pórtate bien!

(COLOMBIA)

Capítulo 4: ¡Pórtate bien!

4.1. De cuando Juanito, nariz de corazón, nació en el burdel de Las Camelias y otros *affairs* de la Casa Amarilla

Deberíamos renunciar definitivamente a fórmulas demasiado simplistas del género: “el fascismo no pasará”. Él no sólo ya pasó sino que pasa sin parar. Pasa a través de la más fina malla; él está en constante evolución; parece que viene de afuera sin embargo encuentra su energía en el corazón del deseo de cada uno de nosotros.
F.G⁶⁸

I

Era ineludible. El olor agri dulce de las mangas caídas a los pies del río le recordaban el destino azaroso de los amores. Juanito lo había percibido desde la primera vez que ella entró en la escuelita, allá por el mes de febrero, y se sentó justo al lado de la ventana que daba para el manguizal del río. María Alicia era la más linda de todas las niñas lindas de su aula. Su familia se había instalado en una casa improvisada justo al final de la carretera de la comuna, a solo unos pasos del pantanero que precedía al río Medellín, a donde fueron a parar huyendo de la guerra. Sus ojos verdes miraban a Juanito con una dulzura tan melosa que solo un mango de chupeta podía superarla. Sin embargo, a María Alicia en casa le tenían prohibido hacer amigos, por lo que apenas hablaba en clase, y mucho menos correspondía a las desordenadas palpitaciones que el corazóncito de Juan sentía cuando la veía entrar y sentarse en su pupitre.

- ¡Uyyy Juanito! ¡Quebrando con Maria Alicia!⁶⁹ - le dijo Julián, uno de los chicos más viejos del aula, mientras ambos salían de la escuela.

- Ah, pues, qué quebrando de qué...usted no sabe nada, pues... -le respondió Juanito.

- ¿Qué yo no sé nada? ¿Y es que yo no vi las miraditas que le echaba en el salón? To' picarito...y además está muy chiquita pa' usted...

- Ahh, deje de molesta'...

Julián, en su insistencia de continuar fastidiando a su colega, arrancó una de las camelias rojas que adornaban el improvisado jardín de la escuela y le dijo:

- Mire...pa' que le regale a la novia... y explotó en una risotada que solo un adolescente podría comprender, provocándole a Juanito que sus pronunciadas orejas blancas hirvieran como un puré de tomate en ebullición.

- *¿Y usted, de dónde sacó esos guayos tan feos? Parecen un sarcófago...* - dijo Juanito en una dulce venganza que le cortó de cuajo la risa sarcástica a Julián.

- *¡Ah, estos guayos! Me los dio mi hermano Yohan antes de irse de casa...*

- *¿Yohán se fue de la casa?*, se sorprendió Juanito al saber la noticia pues el hermano de Julián era apenas unos años mayor que él.

- *En la casa dicen que se fue a trabajar a la costa donde un tío, pero yo el cuento no me lo tragué. Pa'mí que él se fue pa'l monte*, le confesó Julián en secreto a su amigo.

- *¿Pa' la guerrilla?!*, exclamó indiscretamente Juanito dejando en sobresalto a su colega quien le tapó rápidamente la boca.

- *¡Psss.....sapo! Bajito. ¡Usted es un lengüisuelta!*

Juanito percibió que su amigo se había puesto realmente nervioso, así que no insistió más en el asunto, y prefirió continuar desquitándose con los zapatos de su amigo.

- Entonces, ¿qué pues? ¿Va a vender caja de muerto?

- *Es que mi papá me dice que me toca ponérmelos porque no puedo acabar las botas de salir. Me quedan un poco grandes...*

Ciertamente aquellos tenis de fútbol le quedaban grande a Julián, pero eran lo suficientemente seguros para resguardar las veinte dosis que el Patriarca le daba diariamente y que debía vender a las afueras de la universidad. Con lo que conseguía, daba para sustentar a su familia, así que, desde hacía ya un tiempo, Julián estaba metiéndose de a lleno en eso del sicariato⁷⁰.

- *¡Muchachos, vengan! ¡Miren los sarcófagos de Julián! ¡Véanlos, véanlos!*, gritó Juanito a varios colegas de clase que aún merodeaban por la escuela, pero, al aparecer una pelota entre el grupo, rápidamente su choteo se disolvió y en un dos por tres, se armaron dos equipos improvisados de fútbol.

Habían transcurrido apenas unos minutos del juego y los ánimos ya se habían caldeado. Señal de ello era que Manchita, un perro callejero que vivía en las inmediaciones del río, y negro como el azabache, estaba ladrando como nunca, en su intento de atrapar la pelota. El único pedacito de tierra disponible para jugar daba exactamente debajo de las matas de mango donde coincidentemente él descansaba. Su rinconcito quedaba al lado de un herbazal al que nadie en la comunidad se le permitía pasar. Después de ahí, venía el río y, seguidamente, la tierra dominada por los Triana. Era tan estricto el control, que todos los

vecinos preferían entrar y salir de chalana por el río, a que ganarse un balazo en el centro del pecho. Por eso, cuando uno de los niños le dio una patada a la pelota y la lanzó como un proyectil fuera del área, todos se quedaron congelados.

Ahí fue que ellos percibieron que algo extraño estaba ocurriendo. A unos cien metros de dónde cayó la pelota, estaban reunidos dos grupos de hombres armados hasta los dientes. Todos corrieron hasta el herbazal y, a escondidas, comenzaron a cuchichear.

- ¡Ayy mamacita... ahora sí que la cagamos!, se lamentó uno de los chicos del grupo.

- Yo creo que me voy pa' mi casa, dijo otro arrepintiéndose profundamente de haber desobedecido a su madre y quedarse jugando en las afueras de la escuela.

- Vamos a perder la pelota... lamentó Juanito. Está muy lejos...no da ni para cogerla con una vara...

- ¿Y si mandamos a Manchita? Él está habituado a cazar la pelota y traérmola..., sugirió Julián.

El indeciso silencio que reinó por unos segundos entre todos no impidió que rápidamente pusieran en marcha el tan arriesgado plan de Julián. Al final de cuentas, él era el mayor del grupo y sabía muy bien lo que hacía, pensaban calladamente todos, así que con un nylon de pescar hallado en el patio de la escuela amarraron a Manchita y le encomendaron traer la tan valiosa pelota de fútbol.

Mientras el aventurado y secreto plan de rescate transcurría, a unos metros de allí continuaban negociando los cabecillas del Combo del Sinaí y la Banda de Los Trianas. Había una lucha entre ellos por el control de las calles y el narcotráfico, pero, sobre todo, por el dominio de los niños quienes, ante la imposibilidad de ser juzgados, se habían convertido en las armas perfectas de exterminio para estos grupos armados. Los “parces” negociaban su régimen de control.

Los siete aventureros mantenían firme el nylon de pescar a la vez que le ordenaban en voz baja al diestro sabueso continuar camino en dirección a la pelota. *¡Hágale, Manchita, hágale!* Casi a punto de alcanzarla, el desespero tomó cuenta de uno de los chicos, quien le dio un fuerte estirón al nylon de pescar y sacó del camino al perro. Todos cayeron bocabajo, en el instante en que el cuerpo ensangrentado de Manchita voló en pedazos sobre sus cabezas tras una ensordecedora explosión de una mina personal sembrada en las fronteras invisibles que dividían los dos barrios.

El odio y la desconfianza entre los adversarios reunidos no dio tiempo a enfriar los corazones, estremeciendo los estribos de la escuela por las ráfagas de todas las armas disparadas al mismo tiempo. Todas a la vez, sin un silencio, sin intermedio, sin un lamento.

Un vértigo de horror heló el alma de Julián y una rara admiración en él se despertó al reconocer a lo lejos al Patriarca y la monstruosidad, que a sus ojos parecía valentía, envolvían sus actos asesinos, dejando apenas pocos sobrevivientes.

Sólo quedó un relente de pólvora en el silencio del río y un olor a humana carne perforada chapaleteando en un pantano de sangres que anunciaba, desde ya, la más terrible e interminable revancha.



Fig. 12. Policía colombiana retirando cuerpos de personas asesinadas en el barrio del Sinaí. Medellín.

II

No tenía ni la más mínima noción de los detalles de ese conflicto cuando decidí viajar con mi hijo a este país. Pocos meses estuvimos en Brasil tras regresar de Perú y ya nos encontrábamos en Colombia. Como la madre de Iván continuaba rehén de su anterior marido en Cuba por causa de Elliot, Iván había tenido que acompañarme en todas mis aventuras durante estos casi dos años desde nuestra partida. Veinticuatro meses de tantos desafíos y sacrificios en los que, sin embargo, mi hijo ya entrado en la adolescencia no había crecido ni un milímetro.

Los que no le conocían, y no tenían idea de su traumática caída en la escalera, decían que se había quedado pasmado pues ya estaba en la edad del estirón. Iván se mantenía firme

en su decisión de no crecer y convertirse en un *gentleman* por lo que continuaba apostando en su Segunda Vida *online* y en su utópica isla de *Icària*.

Ciertamente su estatura se había mantenido en las mismas proporciones durante todo este tiempo. Sin embargo, después de la invasión a *Icària*, junto a la estresante experiencia del terremoto en Lima, algo había comenzado a crecer en mi hijo. Un gigantesco y escamoso cayo prieto, fruto de sus interminables horas de uso del tablet recostado a la pared, cual esfinge o monstruosa criatura mitológica, le había aparecido en el centro de su columna.

Inducido a buscar nuevos diseños para su isla, Iván dedicaba gran parte de su tiempo libre a ver videos del desempeño de otros jugadores, Gameplay, tutoriales, narraciones en vivo, storytime, y todo cuanto pudiera aportarle para hacer invulnerable su isla. Cierta obsesión lo estaba dominando lo que lo hacía cada vez más introspectivo.

Ni la novedad de estar en un nuevo país conseguía separar a Iván de su tablet. Habíamos dejado atrás el aeropuerto y estábamos yendo en dirección a casa de Margarita, una de las actrices del grupo Nuestra Gente, y en donde nos quedaríamos todos estos días Iván y yo. En varias ocasiones intenté interrumpirlo, llamándole la atención sobre imágenes curiosas que me aparecían a la vista. Sin embargo, mi insistencia, fue simbólicamente descalificada al mostrarme una imagen tomada por él.



Fig. 13. Campaña de convivencia y corresponsabilidad ciudadana de la Alcaldía de Medellín Pórtate bien.

Pórtate bien⁷¹....Quedé sin voz al ver aquello. Era una sensación de amarre e impotencia nunca visto. Primera vez en la vida que sentía esa frase en el cuerpo...y no pude dejar de pensar todas las veces que se la había dicho....

Mientras callaba en mis devaneos cargados de culpa, Iván continuaba sentado a mi lado viendo sus videos en internet en la medida en que el taxi avanzaba. Saltaba de uno para otro, repetía algunos, descartaba el resto. Rápidamente accedió a unas imágenes que lo dejaron realmente curioso. Se trataba de los famosos *happy slapping*, o paliza feliz, una especie de ciberbulling practicado por adolescentes en el que difundían alegremente en las redes sociales una horrenda golpiza dada a otro niño mientras filmaban su ejecución. Fue a través de esos *happy slapping*, tan famosos en Medellín, que Iván llegó a unas escenas horribles, donde niños eran filmados realizando su primer asesinato, como acto de iniciación en el mundo del sicariato y como muestra de lealtad absoluta y eterna a las órdenes del Patriarca. Allí aparecía Julián, con una mirada fría y un pulso de hierro, incapaz de temblarle la mano en el instante de volarle los sesos a un taxista que se había negado a entregar su carro para los servicios del Combo de Sinaí. Sin imaginar las conexiones que él tendría con esa historia, Iván no tuvo coraje de ver los últimos segundos fatídicos... No podía creer que aquello fuera real... ¿Niños despedazándole la cabeza a una persona? Su corazón latía fuertemente pero no quería dar muestra de su desconcierto... Fue ahí, por primera vez, que agradeció profundamente mis palabras: - Iván, guarda el tablet que llegamos.

III

No daba para creer más. Siete tiradas del tarot online y todas terminaban con lo mismo. Había mentalizado siete cuestiones diferente a las que le gustaría recibir una respuesta, *clickado* en siete cartas distintas que le llamaron la atención y las siete veces la interpretación fue la misma. La carta de la Estrella le anunciaba a Margarita el poder de la orientación para la conquista de los objetivos. Ese arcano representaba la llegada de un guía que la conduciría al universo de las realizaciones y del alcance de sus deseos. La imagen de una mujer desnuda vertiendo el agua de dos jarrones en el curso de un río simbolizaba los sentimientos atrapados, la tristeza y el vacío siendo despejados en la

corriente. Mostraba el miedo, la desesperación y la desilusión, dando paso a la esperanza y a los sentimientos renovados.

Todas las mañanas Margarita se leía el destino antes de comenzar su jornada, pero hoy, a diferencia de otros días, estaba con una sensación que la transbordaba, un desespero “por no sé qué” que la dejaba nerviosa, intranquila, que hacía de los cascabeles que colgaban de sus brazos y tobillos un desarmonioso mar de campanadas; y ésta, era la tercera lectura que se hacía en el día. Ya había consultado el tarot online, sus cartas gitanas, los horóscopos lunares, los espíritus protectores y hasta los caracoles de su elegguá que recibió en Cuba, en aquella ocasión en que abandonó un festival de teatro al que viajó con el grupo, cuando nos conocimos por primera vez, y terminó iniciándose en la religión yoruba, junto a una multitud de másculos negros sudorosos que alimentaban sus orgiásticas izquierdistas fantasías caribeñas de “socializar sus medios de producción”. Porque, al final y al cabo, ¿cuál es la función política de una actriz comprometida si no eso? Su sueño de aguerrida revolucionaria era decirles a aquellos machos cabríos antimperialistas: *“Compañeros, aquí entre mis piernas tengo la tierra, vengan y hagan la reforma agraria”*. Pero hoy, en vísperas de mi llegada junto a Iván a su casa, todas sus consultas anunciaban muerte y resurrección. Así que cuando por séptima vez salió la dichosa Estrella del Tarot online, Margarita no pudo más que mostrarse preocupada con su destino.

Y realmente no era para menos. La primera señal de su aflicción llegó de manos de una estridente explosión y un largo tiroteo junto al río que estremecieron su casa, al punto de que uno de los vasos espirituales que tenía en el altar de su cuarto, cayó y se reventó en mil pedazos. Fue tanto el estruendo, que su impacto la remitió al nacimiento de Juanito. Aquel seis de junio de nueve años atrás quedó marcado para siempre en su vida. Una explosión y un tiroteo similar, fruto de una histórica confrontación entre las mismas bandas que hoy nuevamente ensangrentaban las calles del barrio, impidieron que la mamá de Juanito diese a luz en un hospital. Nadie podía entrar. Nadie podía salir. Asechada en las esquinas, vigilando en un paso breve y desacompañado los impulsos asesinos, apostándole a la vida con una bandera blanca que aseguraba fuertemente entre sus manos, la madre de Juanito consiguió llegar hasta la sede de Nuestra Gente, el único lugar seguro y respetado por los delincuentes.

Allí apenas se encontraba Margarita, desdoblándose en su soledad con sus nuevos personajes, movida por el lento y placentero flujo que el cannabis y el vino tinto le proporcionaban mientras disfrutaba eróticamente, al ritmo indecente de las bombas y la balacera, los sutiles ramitos de camelias rojas encajados entre sus dos gigantescos pechos que se endurecían en cada bocanada. Allí estaba ella como toda una heroína romántica, o mejor, como una cortesana parisiense, una *Marie Duplessis* dispuesta a morir por amor entre las balas de los narcos, recordando la galería de asesinos famosos de Cortázar, o los libidinosos impulsos que el *Jack the Ripper* consumaba mediante las mutilaciones en los genitales de las victimizadas mujeres de la vida londinense, la misma pulsión que la había convertido a ella en una especialista en desvirgar jovencitos con un ardor efímero en el alma estremecida. Ya lo había dicho Alejandro Dumas: *El primer amor, por amor; el segundo, por despecho; el tercero, por costumbre*. Y también Guillermo Buitrago en *Espera que yo me muera*, (<https://www.youtube.com/watch?v=TXgmbK95cpU>) sacudido por los vaivenes del amor y de la muerte que tan bien sonaban en aquel vallenato. *Si quieres querer a otro, espera a que yo me muera, después de mis nueve noches, puedes querer a cualquiera*. En efecto, qué significaba la vida ante la insalvable ausencia del amor para Margarita. Y en ese olvido de sí misma al que había llegado, sentía cuán poco le importaba ser ella la próxima baja, víctima de la pasión extraviada de una bala perdida. Pero no fue un proyectil, como románticamente Margarita soñaba, lo que bateó la puerta aquel día, sino la pobre madre de Juanito pidiendo ayudas para parir a su hijo. Junto con ella llegó la maldita preeclampsia disputándole la vida a aquella morena mujer de rasgos pronunciados y, dos horas después, llevándosela para siempre ante la impotente mirada de Margarita quien, con la gracia de Dios, consiguió salvar a aquel bellissimo bebé que traía marcada su nariz con un negrísimo lunar en forma de corazón. La culpa de la muerte cayó sobre las espaldas de Margarita con todo el peso de la culpa, obligándola a renunciar al más tierno impulso femenino, el de tener un hijo. Por eso prefería los gatos. Dicen que después de aquello se convirtió en una mística, una gitana, una Penélope que espera eternamente un amor perdido. Y era por eso que hoy, cuando su destino daba señales de cambios en su vida, su alma se sentía tan violentamente sacudida.

IV

Él era el resultado del desamor y ella lo sabía muy bien. *Bendición Alvarado era consciente de ser la única que se estaba muriendo y trataba de revelarle a su hijo los secretos de familia que no quería llevarse a la tumba⁷². Deseaba contarle cómo le echaron su placenta a los cochinos cuando él nació, y cómo nunca pudo establecer cuál de tantos fugitivos de vereda había sido su padre*, por lo que ganó cuatro nombres, que en verdad eran los sobrenombres de sus más selectos amantes, y apenas un apellido, el de ella: Joaquín Zacarías Jaramillo Arango y Alvarado. Así lo nombró para el resto de la vida y solo ella consiguió llamarlo de esa manera pues, para todos, él era El Patriarca, y pobre del malnacido que osase en llamarlo de otra forma. Hoy Bendición *trataba de decirle para la historia, que lo había engendrado de pie y sin quitarse el sombrero por el tormento de las moscas metálicas de los pellejos de melaza fermentada de una trastienda de cantina. Quería decirle que lo había parido mal, en un amanecer de agosto en el zaguán de un monasterio, que lo había reconocido a la luz de las arpas melancólicas de los geranios, y que desde que nació, tenía el testículo derecho del tamaño de un higo y se vaciaba como un fuelle y exhalaba un suspiro de gaita con la respiración. Deseaba contarle que lo desenvolvía de los trapos que le regalaron las novicias y lo mostraba en las plazas de feria por si acaso encontraba a alguien que conociera algún remedio mejor, y sobre todo más barato, que la miel de abejas que era lo único que le recomendaban para su mala formación.*

Hoy ella quería decirle que, de todos sus crímenes, el único que le perdonaba era el de *John Proctor⁷³*, aquel libidinoso puerco inglés con sotana que desde que llegó al barrio la *jamoneaba* en nombre de Dios. Que sabía que fue su primer asesinato, y que *le había metido un taco de dinamita en el culo volándole las entrañas por la vergüenza de su pederastia invencible*, y que siempre le dolió mucho más todo lo que hizo con él, que los años interminables de su asquerosa lengua pasándola por sus pechos. ¡Que Dios nos guarde la Gloria!

Añoraba revelarle que lo abandonó por amor; que fue obligada a dejarlo durmiendo solo en casa a cambio de salvarle la vida; que veía a escondidas desde el burdel en que la encerraron, sus búsquedas interminables en las noches frías y sus gritos ensordecedores de “¡mamá no me dejes!”; que durante treinta años estuvo ahí sin poder, y luego sin

querer, hacer nada para reencontrarlo, que comprendía su odio por las mujeres y por todo lo que estuviese vivo, pues sabía cuánto lo había marcado aquel frustrante y primer encuentro de amor en el río, en el que la *chica acabó por quitarle las hebillas de las dos correas y le soltó los botones de la bragueta quedándose crispada de horror por no encontrar lo que buscaba sino su testículo enorme*, herniado, verde azulado, nadando como un sapo en la oscuridad, lo que pronto se volvió chisme y burla de todos.

Hoy Bendición quería confesarle que fue ella quien habló con los locos del teatro para que lo ayudasen y no lo dejaran perder en la vida, que sus ojos no paraban de llorar cuando lo vio actuando en la calle siendo aplaudido por todos, o en aquel recital de poesías que tanto le cultivó su gusto lírico; o cuando sufrió aquel atentado que perdió el dedo meñique de su mano derecha y decidió sepultarlo con honores militares como si se enterrase a sí mismo⁷⁴ mientras recitaba la Marcha Triunfal de Rubén Darío. *¡Carajo! ¿Cómo es posible que ese indio haya escrito una cosa tan bella con la misma mano con que se limpia el culo?* ¡Cuánto orgullo, mi Dios! ¡Cuánta felicidad!

Hoy ella quería expresarle las cosas que nunca le dijo, aquellas que siempre atoraron su garganta pero que no tuvo coraje de sacarlas del pecho. Conocía muy bien las razones por las que instauró el miedo entre todos pues, cuando se espera la muerte todos los días y no te llega, ese es el mejor negocio de supervivencia. Le aconsejaría que dejara eso de las drogas, que no era de buen cristiano usar a los niños y el transporte escolar para esos negocios de la mala vida, que siempre hay una oportunidad para amar y ser amado.

Pero Bendición Alvarado acabó de respirar y acabó su tiempo. Sus rabias, sueños e historias acumuladas se disolvieron como exangüe cuerpo nauseabundo que se despide en el resplandor tenue de los primeros cantíos del gallo. En ella había un cuerpo idéntico con los brazos cruzados en el pecho, siluetado en el perfil de una sábana blanca que *exhalaba una fragancia natural de flores tiernas*.

Él, tras años de búsqueda y después de su reencuentro, *no había tenido serenidad para medir el tamaño de aquel prodigio, sino que abandonó el dormitorio con un portazo de rabia que sonó como un disparo en el ámbito de la casa. Quería desquitarse de los malos tiempos y poder aprovechar de viejo lo que le hizo falta de niño*. Pero ni eso la vida le permitía. Empezaron, entonces, las campanas de duelo en la parroquia de la comunidad, y después, las de todas las iglesias de los barrios dominados que doblaron sin pausa durante

media hora; y quienes despertaron por las campanas comprendieron sin ilusiones que él continuaba siendo el dueño de todo su poder y que el enigma de su corazón oprimido por la rabia de la muerte se levantaría con más fuerza que nunca contra aquellos que intercedían su camino, porque su madre de vida, Bendición Alvarado, había muerto en aquella madrugada del lunes veintitrés de abril y un nuevo tiempo de miedo y muertes se anunciaba para el mundo.

V

Había transcurrido una semana desde nuestra llegada y ya Juanito e Iván se daban como si se conociesen de toda la vida. Juanito conocía muy bien el barrio y se había criado al amparo de todos en Nuestra Gente, así que desde chiquitico ya venía participando de cuantas obras, talleres, pasacalles e intervenciones comunitarias organizaba el grupo. No sé bien si era la edad, la actitud desenfadada de Juanito, los juegos y videos que disfrutaban en el tablet de Iván o la ausencia materna de cada uno lo que los había juntado tanto, pero lo que sí sé es que desde que salimos de Cuba, nunca había visto reír tanto a mi hijo. Por alguna extraña razón, a Iván le parecía muy simpático este colombiano desenfadado, quien no dudaba en proponerle a mi hijo graciosos y provocadores desafíos a cada instante.

Los dos eran inseparables durante las sesiones del taller, y apenas tenían un chance, se apartaban para cuchichear y reírse a carcajadas. Ni Margarita ni yo sospechábamos que ambos estaban planeando una escapada para el río a escondidas de nosotros. Hacía días venían juntos cocinando la idea sin levantar sospechas. Por eso cuando hoy los convidamos a hacer el juego del espejo, hubo tal armonía entre ambos que despertó la admiración de todos y no pude evitar referirme a ello en mis anotaciones.

Uno frente a otro. Densa interrelación visual. Silencio absoluto. Iván repite los movimientos de Juanito. Flexión del cuerpo, expresiones faciales exageradas, desplazamientos lentos, gestos que transparentan una realidad de violencia social. El juego va experimentando variaciones y se convierten en titiriteros y marionetas fluctuantes.

El resto de los participantes del taller observa. La atención del público se condensa cuando ambos actores se concentran en sus movimientos. Un evidente amistoso desafío entre Cuba y Colombia se manifiesta. El empeño de ellos provoca aclamación en los espectadores, y dicen: ¡Aplausos!

Margarita y yo nos mirábamos con orgullo de lo que estábamos viendo. Juanito se había convertido casi en un hijo para ella, y el hecho de que Iván se estuviese abriendo de esa manera precisamente con él, provocaba que una dulce sonrisa invadiese nuestros rostros. Ya hacía días que, por una cuestión profesional, ella y yo procurábamos evitar las intensas miradas que nos delataban. Sin faltarnos a la cortesía, tratábamos de eludir los contactos físicos o quedarnos a solas en cualquier espacio común. Habíamos cambiado los horarios del baño en su casa para driblar una fatal coincidencia que nos condujese al más deseoso y rechazado malentendido. Así que cuando los niños nos dejaron solos, tras concluir la sesión del taller de hoy, ella no pudo más que encender un cigarrillo.

- ¿Quieres un Marlboro?, me dijo con toda la delicadeza que el acento paisa le podía permitir mientras se sentaba próximo de mis piernas estiradas en el piso.

- Gracias. ¿Quieres uno de los míos? No acostumbro a fumar, pero este Camels me llamó la atención⁷⁵. El camello de la cajetilla se me hizo familiar. Ya oí muchas historias de este cigarro, pero a simple vista no encontré nada especial. Debe ser alguna reminiscencia al tabaco cubano. Ese sí que no hay quien lo aguante, le dije.

Y los dos comenzamos a fumarnos nuestros cigarros calladamente, mirándonos con toda la magnitud que el instante permitía mientras un tenue olor a saco húmedo y a arepa montañera inundaba el espacio, miradas fijas, retadoras, solo el silencio nos acompañaba, mentes abiertas al universo.

El tabaco, recordó Margarita, sube las sombras y el vértigo del alma, un areíto que se aloja en el cerebro, una brujería fruto de hábitos paganos y diabólicos, una posible liturgia capaz de cambiar su destino, como reminiscencia de una mujer desnuda vertiendo el agua de dos jarrones en el curso de un río...

No era el imperio de los signos como afirmaba Roland Barthes, pensaba, sino el de los más sublimes sentidos, desorden de las pasiones que relativiza la traición, cúmulo de dos años acumulados, pasión que envuelve las almas del Mar Caribe. Y una larga bocanada invadió mis pulmones.

El instinto de un cruce contaminado de humo nos atrajo uno hacia el otro, dejando nuestros labios expuestos al sensible contacto con los cuellos, tierna textura de carne temblorosa que delataba los rápidos e incontenibles latidos del corazón. Impulso con

templanza, gozo cabrío incontenible que se transbordaba, ganas amordazadas que se liberaban.

Rápidamente la puntísima parte de sus gigantescos pechos comenzaron a frotarme con total desparpajo cada centímetro de mi piel. Para ese momento nada de nuestra ropa nos acompañaba lo que inconscientemente nos condujo a asumir la postura de la flor de loto, sentados a horcajadas en el medio de aquel escenario con una tenue y amarillenta luz de cenital, uno frente al otro, cual Sada y Kichizo Ishida en una posada tokiota de los años treinta, experimentando con toda la lentitud que la intensidad aceptaba, los límites de nuestra auto-complacencia⁷⁶.

- *ahhy...lo adoro...ohh... Kichizo...*, susurraba ella mientras su delicado goce me derrumbaba de espaldas en el suelo. *Kichizo, siento como si flotara. Quédate adentro. No te salgas de mí.* - y una suave mordida se adueñaba de mi pecho izquierdo mientras desde su boca exhalaba un demorado y tembloroso gemido que le subía desde lo más intrincado de su cuerpo y le impedía cerrarla.

- *Sada, ¿cómo ha sido con tus otros hombres? ¿Con esos jovencitos que tanto te gustan...o con los intelectuales? Demuéstramelo.*

- *Se portan con mucha educación*, me respondió ella sin dejar de moverse lentamente en el punto que la desvanecía.

- *Y tú, ¿cómo te comportas?*, insistí.

- *Con el último que me acosté, ya estabas hospedado en mi casa. Un viejo catedrático. De repente comencé a pensar en ti y perdí el dominio de mí misma. No sé por qué lo hice, pero le pedí que me pegara.*

- *¿Y tu intelectual qué hizo?* Mi pregunta dejó a Sada en silencio recordando, indecisa en responder, sabiendo que fue esa fantasía conmigo, esa mezcla de dolor y placer, de amor y odio quien la llevó al orgasmo con el catedrático. *¡Vamos, pégame!*, le dije enfáticamente al descubrir sus más sórdidos impulsos.

- *¿Por qué?*

- *¡Pégame, Sada!* Durante unos segundos ambos quedamos electrocutados con la mirada, lo que hizo endurecer mi miembro como los más duros miembros de la familia, entretejiendo junto al suyo una pulsión de vida y muerte, una trama fantasiosa de

consumación de nuestras singularidades. Su mano, temerosa al inicio más decidida al final, me abofeteó.

- *¡Más fuerte!* Una nueva bofetada sobre mi rostro...

- *¡Más fuerte! ¡Más fuerte!* Los impactos sobre mi cuerpo cultivaban libremente sus impulsos dejándola envuelta en sus fantasías.

- *¡Vamos, no pares! ¡Más fuerte! ¡Más! ¡Más! ¡Máaaaas!* Dos, tres, cuatro, cinco bofetadas...sus manos agitadas fueras de control por el intenso temblor que le subía desde su sexo golpeaban, arañaban, enrojecían mi cuello a la vez que se contorcía comprimiendo el más duro miembro de la familia quien agradecía eternamente ser sometido hasta su total liquidación.

No se había diluido aún el humo de nuestros cigarros ni el olor a la lujuria esparcida en la escena cuando las ráfagas de un intenso tiroteo nos paralizaron de cuajo.

- ¡Iván! ¡Ay, Dios mío! ¿Dónde está mi hijo?

Margarita percibió el pánico real de mi mirada al descubrir que me había olvidado de él todo este tiempo, en aquel juego erótico de fantasía y realidad. Mi cuerpo comenzó a temblar mientras balbuceaba palabras ininteligibles como confirmación de la terrible sospecha que me invadía. Para ese entonces, Juanito e Iván estaban en el medio de un fuego cruzado.

VI

Los dos amigos salieron desapercibidos de Nuestra Gente apenas concluyó el taller y ya estaban disfrutando de lo lindo en las corrientes del río Medellín. Juanito conocía muy bien a Don Quintero, El Poli, un antiguo arenero que tras sus cuarenta años sacando arena del río para el negocio de la construcción, ahora se dedicaba a ayudar a los vecinos a cruzarlo con su chalana. Iván estaba con su tablet en mano, sosteniéndose de los vaivenes de la marea, mientras Juanito desmoronado de la risa insinuaba caer al agua a cada instante. Ya estaban próximos a desembarcar.

Una vez en tierra, Juanito e Iván hallaron interesante caminar por toda la orilla, pensando cada uno en la factible idea de descubrir algún tesoro o, cuando mínimo, algo valioso que los hiciese famosos. Tras media hora de andanza, ciertamente los chicos no habían

encontrado nada de lo que esperaban, al no ser desperdicios humanos que les otorgaban a estas aguas un extraño y ácido olor a aguardiente.

Decepcionados, y a punto de olvidarse del tesoro, Juanito e Iván se encontraron con María Alicia. Fue ahí cuando Juanito vio las puertas del cielo abrirse y comprendió aquello de que quien persevera, triunfa. Ella era el mejor tesoro que podía encontrar este día.

Entusiasmado, y tras una rápida presentación entre Iván y su hermosa colega de aula, Juanito les propuso a ambos chicos conocer un lugar secreto. Quería llevarlos a su escondite predilecto, un escalerón gigantesco desde donde conseguía verse todo el barrio, incluso hasta las tierras de los Trianas. Ahí era donde siempre iba cuando le daba por pensar en la vida, o cuando quería escuchar un consejo de su mamita linda que estaba en el cielo. La vista se le perdía en el infinito de los cerros de tanto soñar despierto...

La paz que despertaba aquel horizonte, y el silencio que se había instaurado entre los tres chicos luego de deleitarse con tanto mundo, sentados con los pies colgados al vacío, fueron abruptamente interrumpidos por unos gritos aterradores de un hombre que estaba siendo perseguido.

Los estremecedores pedidos de socorro de Don Arturo, a quien todos conocían como El Cuervo, tras una larga persecución con disparos por medio, provocó que los tres niños corrieran a refugiarse, quedando, sin embargo, atrapados en el medio de un fuego cruzado.

La voz ronca de El Cuervo era una mezcla de cuchillazos en la garganta con años y años de alcohol y cigarro. Recientemente había perdido uno de sus ojos verdes, tras una confrontación a la que sobrevivió en las orillas del río. Él era uno de los cabecillas más letales de la banda de Los Trianas quien, tras un fatal error -- por aquello de que una chochota hala más que un tren -- vino a caer en las tierras del Patriarca. Ni con su vida conseguía pagar tal ofensa, pero al menos servía de escarmiento. Por eso, al saberlo, lo mínimo que pidió el Patriarca fue el otro ojo de aquel desgraciado gordo.

Apavorados por el peligro, los tres niños quedaron aprisionados atrás de unos tanques de basura, los que le servían de refugio ante aquella escena aterradora. A unos metros de allí, podía verse con todos los detalles a El Cuervo, con revolver en mano, disparando y sangrando a borbotones como un puerco. Una herida en la barriga lo tenía casi

inmovilizado. Sin embargo, no se daba por vencido. Sabía que en poco tiempo sus hombres vendrían a rescatarlo pues estaba en marcha un plan entre los Trianas y los militares para acabar de una vez con el Patriarca y su combo del Sinaí.

A otros metros estaba Julián, quien también tenía una misión y estaba dispuesto a cumplirla. Ni su mano ni su corazón temblaban cuando encuadraba un blanco en la mira de su revolver. La frialdad y la precisión con que encomendaba el alma de sus víctimas lo había convertido en el preferido del Patriarca. Por eso, Juanito y María Alicia no podían creer lo que estaban viendo. Aquel no era su compañero de clases, aquel no era el Julián que conocían. Iván, por su parte, se quedó estupefacto al reconocer en Julián al niño sicario que había visto en aquel terrible vídeo de internet al llegar a Colombia.

Casi a punto de aniquilar al Cuervo, mientras los tres chicos se abrazaban llorando apavorados atrás del latón de basura, y el niño victimario se tomaba una pausa para acabar con aquel gordo maldito, tres camiones del ejército invadieron la comunidad y de un solo disparo, de un solito disparo, destrozaron la cabeza de Julián. Su cuerpo ensangrentado cayó como un cerdo en un saco de yute, justo al frente del latón de basura, así, con las piernas desarticuladas, como si no le doliese nada.

El horror de aquella imagen acabó con las fuerzas de Iván quien, sin percibirlo, dejó caer su tablet quebrándolo para siempre...

Todo quedó en silencio para él...

Su mirada se perdió en la rabiosa agilidad de los militares fuertemente armados invadiendo cada una de las casas en busca del Patriarca, contrastando con la lentitud con que su cuerpo respondía. Bombas, gritos, fuego, sangre, familias desalojadas. Estampas dilatadas que se le mezclaban con sonidos estridentes de las marchas combatientes en Cuba. El silencio abultado que ocupaba su cabeza fue dando lugar a un finísimo y discordante silbido que ennegrecía su mirada y le arrancaba las últimas gotas de aliento con que contaba. Su cuerpo no aguantaba la terrible implosión que estaba viviendo, y su piel comenzó a padecer un terrible disturbio dejándola hiperflácida, translúcida, casi a punto del colapso que lleva a la muerte.

Un breve impulso de supervivencia lo separó de Juanito y María Alicia y lo dejó sentado durante las próximas dos horas a piernas abiertas, y con la mirada perdida, en aquel traumático lugar al que había ido a parar. Una tierna canción le trajo el rostro de su madre

sentada en el sillón de madera meciéndolo hasta dormirlo, allá en Cuba, en el cuartico, de donde nunca debió salir, ganando el último sorbo de esperanzas...

(https://www.youtube.com/watch?v=ZEHFighIWbA&list=RDZEHFighIWbA&start_radio=1)

Alitas de cucaracha llevada hasta el hormiguero
Alitas de cucaracha llevada hasta el hormiguero
Así quiero que en mi muerte, así quiero que en mi muerte
así quiero que en mi muerte me lleven al cementerio

A las cosas que son feas ponles un poco de amor
A las cosas que son feas ponles un poco de amor
Y verás que la tristeza, y verás que la tristeza,
Y verás que la tristeza va cambiando de color.

VII

Miré a Iván sentado en la banda de babor y vi en él mi dominio invencible, mi razón de ser, mi amor impávido, mi verbo más bello, su mirada perdida, frágil como un perrito sarnoso, observando la espumita de las olas, dejando acabar la brisa y el caserío que conoció con sus amigos, luego miré a Margarita, sentada en el asiento posterior de la popa, y vi en sus pupilas los primeros destellos de unas gotas de rocío humedeciendo su rostro, porque *la cobardía era asunto de los hombres y no de los amantes*⁷⁷, mientras soñaba con los ojos abierto decidiendo la suerte de su destino, hado que ahora hacía mezclar su frágil aroma de camelias con el acedado olor a aguardiente del río, vi sus cabellos estrujados por el viento que movía las aguas atravesadas por la proa de esta improvisada embarcación de madera, ahí estaba el cielo nítido, el horizonte de abril sin una sola nube, y la chalana de Don Quintero, El Poli, ayudándonos a salir de casa en nuestro día de regreso al Brasil, encarando para siempre las turbias aguas del río Medellín con una bandera blanca, por aquello que era mejor prevenir que tener que lamentar y terminar los días como un “falso positivo” con tanto “guardia” en la calle, y tantos perros ladrándoles incansablemente a los blindados cargados de odio y de miedo, los mismos con los que Juanito compite corriendo feliz de la mano de María Alicia, loma arriba, camino a Nuestra Gente, a ver quién llega primero, tejiendo el azar, como quien no quiere las cosas, haciendo una ofrenda que parecía pactar con el dolor pero que en verdad era

una pulsión de vida, de amor, sabiendo que nada cambiará, la mierda seguirá siendo mierda, los pobres seguirán siendo pobres, pero hoy corre con convicción, celebrando que está vivo y eso es todo, le resulta difícil la corrida, como también ha resultado para Iván estas jornadas, quizás las más felices y difíciles vivida por él fuera de su país, pero sigue adelante, al igual que los militares que no encuentran al Patriarca, ese malnacido con las horas contadas, y aunque desarticularon el Combo del Sinaí, no daban con su luciferino rastro, algunos decían que estaba preparándose para retomar su dominio, otros, que había escapado por el río gracias a la ayuda de los areneros, los menos, que había muerto, pero la muerte no es la muerte, sino un ángel que nos roba la voz, que nos roba el deseo, como la *mídia* confirmaba apoyando aquella *aquelárrica* invasión del ejército en nombre de la no violencia, de la paz y la justicia social, y una pobre señora carcomida de arrugas y pobreza, también la celebraba desde su pobre ventana. - ¡Que Dios le dé fuerza a nuestros militares! ¡Es eso lo que necesitamos, militares armados que nos defiendan! – pensaba la pobre mujer mientras hacía sus arepas, sin saber que realmente eran ellos un perverso engranaje entre la micropolítica del miedo y la macropolítica narcoparamilitar. Casi a punto de desembarcar, Don Quintero percibió el vivo silencio que nos invadía a los tres, cada uno con sus propios silencios y *lo asustó la sospecha tardía de que es la vida, más que la muerte, la que no tiene límites.*

- *¿Hasta cuándo cree usted que podamos seguir en éste tira y encoje del carajo de este país, profesor?*⁷⁸ -me preguntó.

Parecía que tenía la respuesta preparada desde hacía miles de años, centenas de meses, decenas de días con sus noches.

- Hasta que la muerte deje de ser el negocio de la vida – le respondí.

4.2. Los niños en situación: motivos para celebrar la vida y para estar juntos en comunidad.

“*El día en que la mierda tenga algún valor, los pobres nacerán sin culo*” (GARCIA MÁRQUEZ, G, 1975), diría el Dictador en *El Otoño del Patriarca* y cuya frase fuera leída quince años atrás por una reconocidísima profesora de literatura latinoamericana en La Habana. La cita, que en aquel entonces generó un escatológico debate sobre el poder entre nosotros, futuros teatrólogos, nunca supe comprenderla en su justa medida. De hecho, desconocía su sentido cuando Iván y yo pisamos tierras colombianas, aquella mañana *IN-CON-CIERTA* de abril, llena de confusiones, encuentros y desencuentros, buscando hallar entre el amor y la guerra del Barrio Santa Cruz⁷⁹ en Medellín, los pedazos de recuerdos que constituyen lo humano en la Corporación Cultural Nuestra Gente.

Una escena similar se repitió en las calles del barrio La Timba, La Habana, año 1996, *llegaypones*⁸⁰ colindantes al Cementerio de Colón, *eleggua*⁸¹ abriéndome los caminos ante las miradas desconfiadas de *Yemaya Asesú*, cuerpos desbordados y curiosos, desafiando la presencia de cualquier forastero. No valía la pena en aquel entonces apretar el paso para subir la Calle Loma del barrio habanero, como tampoco ahora en la colina que se anunciaba en Santa Cruz tras dejar a mis espaldas la Estación Tricentenario del metro y las movidas aguas del río Medellín. Siempre una subida suponía un empeño mayor, lentísima prueba de perseverancia y determinación que solo el teatro me hacía superar.

Ahora iba cansado en el ascenso afanoso de las dos de la tarde, con un sol que rajaba las piedras, y un sancocho colombiano rodando por mis venas. Llegaría a Nuestra Gente para ver su trabajo con los niños. Pero ellos salieron a mi encuentro. Siempre han sido mi salvación. Eran quince chicos, doce hembras y tres varones, con edades entre cuatro y diez años, que formaban parte del Semillero⁸². Risas salpicadas de mocos verdes con sudores agrídulces corriendo por sus rostros. Siempre es así.

“*El día en que la mierda tenga algún valor, los pobres nacerán sin culo*”, recordé nuevamente mientras entraba en la Casa Amarilla de Nuestra Gente, antiguo burdel Copinol 2 de la ya extinta zona de tolerancia conocida popularmente como Las Camelias

(o las Camas de Amelia), y hoy una especie de flexo solar en la comunidad. Me cuentan que la casa tiene vida propia; que es vieja como una puta, pero que ha sabido dar la cara todos estos años. Antes llevaba otros colores, pero una vez dejó de respirar -me dicen- y un moho gigantesco comenzó a invadirla, así que hubo que pintarla de amarillo chillón, para que el sol se adueñara de ella.

Jorge Blandón (2017), a propósito de cumplirse 30 años de su fundación, me recuerda:

El barrio donde crecen y aún hoy permanecen los fundadores de la Corporación se consolidó por medio de invasiones que sucedieron en la ciudad entre 1940, cuando se tomaron las tierras para hacer la invasión Moscú, y 1983, cuando se configuró el último sector de invasión dentro del barrio llamado Las Malvinas, nombre evocativo de la guerra que en 1982 tuvieron Inglaterra y Argentina. En una franja del barrio funcionó una zona de tolerancia llamada Las Camelias, o como, jugando con las palabras, la gente la llamaba: Las camas de Amelia. Un símbolo cultural bien complejo porque todos iban de paso, y esto generaba un tejido social del desarraigo, del nomadismo, tejido que impidió durante muchos años generar esa cultura de barrio donde no solamente se duerme, sino que se construye vida, historia. Así, los burdeles eran los referentes reales del barrio: Folibar, El Bataclán, Puerto Nuevo, El Tetero, Tango Bar, Copinol y otros que marcaban esta zona. Cuando se destruyeron, también destruyeron la memoria de la infancia del barrio, infancia de la que solo quedó Copinol, la actual sede de Nuestra Gente.

Y continúa apuntando:

Rilke⁸³ dice que la infancia es la patria del hombre. La infancia de este barrio, caracterizada por la existencia de burdeles, de putas, de camajanes y de guapos, que derivó posteriormente en una adolescencia ya no de burdeles y putas sino de “pistolocos”, “bandolas” en vez de galladas, y muertos, muchos muertos. Ellos, compañeros de viajes infantiles y juveniles, con otras opciones distintas, nos invitaban a vivir a lo camaján, robando, drogándonos, sin importar a quién se le iba hacer daño. Su invitación era seductora porque se obtenía dinero, respeto infundado por el temor, bienestar; era la vida, otra vez, del desarraigo del delincuente, del bienestar báquico, del “comamos y bebamos que mañana moriremos”; y morían. En este barrio habitan los fundadores de la Corporación desde la década de los setenta, tiempos donde el Cocol y el Alhelí (bebidas alcohólicas caseras) corrían de día y de noche. Los tangos y la Sonora Matancera eran sinónimos de gusto e identidad, y un cuchillo Incametal era “el ángel de la guarda” de los “guapos” de la época.

Accedí al salón principal, donde ya Jorge y Diana me esperaban junto a los padres y al resto de los niños. Reconocí en el rojo vivo de los ladrillos de la sala, las arrugas de la vieja casa, lenguaje pétreo, mezcla furcia de gemidos nocturnos con estampas de Medea, Sancho, Domitilo, Marion Cheeve, Mariana y muchos, muchos aplausos⁸⁴. “Solo los giles

mueren de amor”, diría César Brie en mi lugar, y constataría, junto a Ademar Bianchi, que en Nuestra Gente han sabido reivindicar su propia existencia gracias a su **alegre rebeldía**.



Fig. 14. La Casa Amarilla. Sede de la Corporación Cultural Nuestra Gente. Santa Cruz, Medellín, Colombia

Inscrito en las paredes como graffiti antioqueño, como tatuaje paisa, ese concepto de **alegre rebeldía** ha sido una recuperación permanente del sentido de **celebrar la vida**, en un lugar donde la pulsión de la muerte está todos los días presentes. Ese sería el impulso inicial de aquellos jóvenes que, a finales de los años ochenta inspirados en la teología de la liberación, la educación popular y el teatro de grupo, encararon la profunda crisis social que vivía esa región, agudizada por la presencia de bandas y combos del narcotráfico y milicias urbanas de la guerrilla. Romper las barreras del miedo implicó asumir el arte, y en particular el teatro, con un sentido de lo público, de lo comunitario. Cuando la vida, lo humano, lo barrial se tornan fuentes de la creación escénica, entonces estamos en presencia de un **teatro hecho en comunidad**.

“El día en que la mierda tenga algún valor, los pobres nacerán sin culo”, continuaba pensando en los juegos de palabras de García Márquez y en las intensidades vividas por sus personajes, muchas veces cargadas por los vicios del poder, mientras percibía el alcance de un abrazo colectivo entre niños, niñas y adultos de esta comunidad humilde, dando inicio al taller de teatro. Una fuerza circular nos sobrepasaba e inundaba de vida nuestros cuerpos. El **afecto** se imponía como un principio pedagógico. ¿Seré yo más lo que pienso que soy o, por acaso, seré más las cosas que me afectan? *Namui Misak*⁸⁵, ancestralidad, gente nuestra.

Como solía suceder, me cuentan, se hacía un profundo silencio, preámbulo de una intensa algarabía de lo que sería después una propuesta lúdica con niños cuya finalidad no era otra que formar **artistas para la vida, artistas que construyen ciudadanía** (ROJAS, M; AGUDELO, J, 2017). El encuentro teatral era un motivo para vivir la vida. El teatro era el lenguaje que sustentaba todo un proceso de **acción cultural** (TEIXEIRA COELHO, J, 1988). De ahí que el énfasis del aprendizaje estaba puesto en el procesamiento práctico (el hacer) y vivencial (el sentir) de cuestiones relacionadas con las culturas infantiles y las problemáticas de los niños. Este rasgo hacía de esa sesión, un ejercicio sumamente interesante, donde el nivel existencial, afectivo, espiritual y simbólico de los niños, aparecía imbricado con el aspecto cognitivo del aprendizaje. Parafraseando a Pavlovski (1994), aquí “el saber pasaba por el cuerpo” en una relación continua: sentir-pensar-hacer-sentir-pensar-hacer. Y en esos instantes, ellos nos mostraban “el olvido que seremos” (ABAD, 2007).

Jorge había comenzado el diálogo con una interrogación muy puntual: “¿Qué saben ustedes de Cuba?”. La pregunta me sorprendió al ver que los niños conocían que yo era cubano y asociaban esa isla del Caribe con la imagen de un cocodrilo. Caimán barbudo, sitio de predilección, tierra de nostalgias bañada de mar e historia, lugar del encuentro, huellas de lo que fuera un día El viaje del colibrí (GARCIA, L, 2010), fueron mis palabras ante ellos.

Seguidamente el Tío Mario se apropió del espacio. Reminiscencia traída por Jorge con canciones de ese personaje, con quien recorriera este barrio durante treinta años. Ahora las retoma con estos niños, pero realmente son los padres quienes las cantan.

“ (...) Para curar los males de los animales,

Agua de nevera, para las panteras,
Y unos chupetines, para los delfines,
Y el arroz gigante, para el elefante,
El ladrón de arroz, para el lobo feroz,
Unas inyecciones, para los leones
¿y para las gallinas? (...)”

En una inusitada transición, la ronda incorpora a ritmo de cumbia un pasillito que me hizo sentir una especie de gringo, de pez fuera del agua (<https://www.youtube.com/watch?v=o-nnaNF7Am0>).

“Para la gallina, el maíz; pa’ los pollos, el arroz; para la gallina, el maíz; pa’ los pollos, el arroz; para las viejas, los viejos; para las muchachas, yo; para las viejas, los viejos; para las muchachas, yo”.

Algunos rasgos comienzan a ser perceptibles en ese encuentro de colombianas y colombianos:

- el afecto como un principio político pedagógico para la transformación social
- lo lúdico como base formativa de todo el proceso artístico
- intensidad/potencia
- variedad de ritmos
- transformación/resignificación del espacio
- construcción de mundos que transitan entre lo real y lo ficcional
- lo teatral y lo pedagógico planteado en relación con un contexto extra artístico
- uso de dispositivos escénicos para resignificar relaciones de poder

Concluidas dos horas de taller, ciertas consideraciones preliminares sobre el trabajo con los niños me parecen ineludibles:

- aquel era un espacio en el que lo más importante no eran los juegos en sí, muchos de ellos conocidos en la tradición pedagógica del teatro, sino las conexiones generadas en los niños a partir de una situación concreta: “estar juntos”. Lo interpreto como una lucha contra los agenciamientos y dispositivos del mercado y la violencia que capitalizan los afectos de las personas. Los dispositivos escénicos (elementos que se usaban durante el proceso del taller: paños, instrumentos musicales, objetos, juegos, canciones, etc) adquirirían la condición de contra dispositivos en una circulación de afectos llenos de vida.

- El taller poseía una lógica de acciones que transitaba, por un lado, entre progresiones, clímax, aquietamientos y, por otro, entre discontinuidades, rupturas, reflexiones, intervenciones.

- La dinámica del taller posibilitaba no solo una exteriorización de “lo sensible” (gustos, ansiedades, sueños) de los padres y los niños. Planteaba también una visibilidad del contexto escénico, o sea, la propia vida de los participantes que rodeaba todo el trabajo pedagógico realizado allí con niños, resaltando un tipo de situación lúdica performativa cuyo disparador era la necesidad del encuentro.

- Los roles entre quien hacía y quien miraba se fueron mezclando en la medida en que el espacio escénico -y de formación-, se fue convirtiendo en una ampliación de las gradas en las que estaban los padres y por momentos niños que salían del juego. La mirada de ellos, en cuanto dimensión de la experiencia vivida en aquel acontecimiento pedagógico, se convirtió también en una situación básica de todo el proceso (CORNAGO, 2016).

- La experiencia, como conjunto, estaba preñada de mucha alegría. Una sensación que se materializaba como un campo inmanente y de consistencia del deseo, ajena a cualquier carencialidad material y capaz de distribuir, durante esos instantes, las suficientes intensidades capaces de impedir que las relaciones entre los niños y los adultos fuesen penetradas de angustias, dolor, resentimiento, vergüenza, culpa (DELEUZE; GUATTARI, 2002).

- En ese sentido, aquel ejercicio de “estar juntos” a través del teatro contribuía a retirar o resignificar el conjunto de significantes y subjetivaciones que conformaban el imaginario y las subjetividades de cada uno de los presentes, delante de un contexto social y cultural tan agresivo.

Salgo de la sala y un pícnic comunitario me espera al borde de la calle. Niños y padres se reúnen a las sombras del Shakespeare, árbol plantado y bautizado por todos en la comunidad, para hacer una recuperación del taller junto a Diana. “No se busca, pensé, se encuentra”, al ver cómo se abría paso toda una reflexión con la que se iría a concluir la sesión de hoy.



Fig. 15. Picnic comunitario y conclusión del taller teatral infantil del Semillero del Grupo Nuestra Gente

4.2.1. Entre la acción y la representación, la opción es el juego

Todos dispuestos en forma de círculo. El ritmo de la cumbia ha calentado el ambiente. Diana propone acciones. Padres y niños las repiten. Luego el grupo se divide en dos bandos, uno frente a otro: el de los niños y el de los adultos. Los chicos dan unos pasos adelante imitando un ave y dicen: *¡Cuando la gallina grita! ¡Cuando la gallina grita!* Los adultos los observan y luego intentan imitarlos, pero están desencajados. Sus cuerpos no alcanzan la gracia de los niños, y estos se divierten al verlos. Otros animales surgen y mayores son los desafíos para los padres. Sin embargo, ellos no desisten. Quieren vivir esa experiencia de ver y hacer junto a sus hijos.

Al final del ejercicio, se percibe que han ido in-corporando secuencias vivas de acciones que ayudan a superar las resistencias adjudicadas al cuerpo. Realizan, con su presencia, un acto de complicidad mutua. Producen un cuadro lúdico de sus instintos más humanos. Para los niños, es una representación de su propio yo. Para los padres, es una acción que los supera, que los envuelve, que --aunque por momentos les permita distanciarse y tomar conciencia del entorno en que se encuentran--, los sumerge luego en ella como un torrente, dejándolos sin posibilidades de control alguno (CORNAGO, 2016). Para todos, es un juego.

“El día en que la mierda tenga algún valor, los pobres nacerán sin culo”. Repetición infinita de un tiempo que se devora a sí mismo. Inmortalidad de vicios. Delirios que desestructuran el mundo cartesiano. Paradojas que varían el númen kantiano. Redimensionamiento del espacio y del tiempo. La otredad como condición de mi existencia. El otro y yo existimos en la medida en que nos relacionamos en convivio. ¿Serían esas las máximas de esta acción lúdica performativa?

Tres parejas de niños. Unos frente a otros. Densa interrelación visual. Silencio absoluto. Un chico repetirá los movimientos del otro. Transcurrido un tiempo, las parejas cambian de rol. Flexión del cuerpo, expresiones faciales exageradas, brazos abiertos, piernas estiradas como bailarines, desplazamientos lentos, gestos que transparentan una realidad de violencia social. El juego va experimentando variaciones y las parejas se convierten en titiriteros y marionetas fluctuantes.

El resto de los participantes observa. La atención del público se condensa cuando los niños actúan se concentran en sus movimientos. El empeño de ellos provoca aclamación en los espectadores, y dicen: ¡Aplausos!

¿Será que la presencia concentrada del niño en escena estimula la expectación de los pequeños espectadores?

Galería de espejos. Corriente de partículas, cual inquietante caleidoscopio que juega con las identidades de esos niños. Espejos que danzan en una recombinação de imágenes directas, invertidas, fragmentadas, fijas, íntimas, superficiales de ellos mismos. Conjugaciones de flujos que constituyen eso que el niño comienza a vivir y a conocer como su “yo”. Un ejercicio que los asoma, en cuanto grupo, a su íntima y esencial pluralidad comunitaria.

5, 4, 3, 2, 1, 0, velocidades que condicionarán a partir de ahora la energía y el movimiento de los cuerpos de los niños. Primero comienzan los varones, luego le siguen las hembras. Los desplazamientos por el espacio implican una contención de la energía por parte de ellos. No se deben escuchar los pasos. En la velocidad 5, los cuerpos se muestran ágiles como un atleta. En la 3, llevan un peso horrible en las espaldas. En la 2, se mueven como un adulto yendo muy preocupado para el trabajo. [Ahí sus miradas se pierden en el

vacío y me evocan imágenes de Joaquín Robledo y Jerónimo Sambrano en “Guadalupe años sin cuenta”] En la velocidad 0, todos vuelan. STOP.



Fig. 16. Juego de las velocidades. Taller teatral infantil del Semillero del Grupo Nuestra Gente

Una decena de ejercicios análogos a los descritos anteriormente tienen lugar durante todo el acto de convivencia lúdica de esta sesión. ¿Cuáles son los elementos comunes a esos estados de comportamiento?

Recordé citas de varios autores para responder mi pregunta, y mi cuerpo comenzó a levitar. Me sentí girando, y dando vueltas *a la rueda rueda de pan y canela, y dame un besito y vete pa' la escuela*⁸⁶. ¿Por qué no me hallaba como *Antón Pirulero o Aserrín*

Aserrán en los Muros de San Juan? Me creía ficcionando junto a la Féral al pensar en la interacción de los lenguajes escénicos, del juego y la performance mientras ella me conducía “*Além dos limites do teatro*”(2015). ¿Por qué no me sentía como la Fischer-Lichte ya que no era un Especialista de todos los días en el Rimini Protokoll? Es que en Europa *las ranas no cantan Cu cú, Cu cú, debajo del agua*. Eso solo pasa aquí, donde la Diéguez (2014) aparece como *una muñeca vestida de azul*, cual *Mama Cora* argentina resurgida de las exequias de Tadeusz Kantor, teatralizando los excesos mortíferos de Elsa Blair (2004) y tarareando: *2 y 2 son 4, 4 y 2 son 6, 6 y 2 son 8 y 8, 16. Ronda que te ronda, gira que te gira, vaivén de una hamaca que me mece bajo las brisas de una quebrada, los aromas de los mangos, la papaya, la guanábana, el maracuyá...hijueputa, el maracuyá. Girando cada vez más alto. Profundo azul en el cielo, verde de una maravilla, rojos intensos en el ladrillo. Cada vez más alto. Sonoridad que la escucho desde el firmamento puesta en el tango y la música vieja. Cada vez más alto. Mezcla de cumbia, salsa y cantos de pechirrojos, pechiazules, azulejos, loros y garzas que me llevan a un reino luminoso repleto de ideas y conceptos. Mientras abajo, allá a lo lejos, queda mi silueta ontológica reposando sin saber cuál es la respuesta.*

Un delicioso olor a patacón pisa’o me abre los caminos. Me remite a un plato de arroz con chícharos que, en su acogedor apartamento del Vedado en La Habana, me ofreciera Magaly Muguercia varios años atrás en nuestros intercambios sobre performance y educación popular (MUGUERCIA, 2007). Allí me presentó al teórico norteamericano Erwin Goffman (1959) y su concepto sobre performance:

“Toda la actividad de un individuo que ocurra durante un período de tiempo marcado por su presencia continua frente a un conjunto particular de observadores.”

En otro texto, Goffman especifica:

“Algo creativo, realizado, acabado y que trascienda el curso ordinario de los acontecimientos”

Se trataría, entonces, más que de una conducta, de una acción que colocaría a los participantes, especialmente a los niños, en una condición de **actor social** que, al interactuar unos con otros a través de diferentes dispositivos escénicos, en este caso

fundamentalmente a partir de los juegos teatrales, propiciaría una intensificación de la presencia infantil en la **escena social**. Eso, lo performativo, sería el elemento común en esos estados de comportamiento.

La dimensión de la representación en estos acontecimientos lúdicos, por tanto, se revela a partir de una densidad o mayor énfasis en la presencia del niño. Los materiales estéticos son los componentes libidinales que configuran su yo, o sea, se trata de una restauración de aquellos flujos sociales que atraviesan su cuerpo y establecen sus comportamientos los que, al ser colocados en un contexto escénico, se vuelven nuevamente restaurados.

Esa cualidad performativa de dichos acontecimientos lúdicos, sin embargo, está matizada por dos elementos importantes: primero, por su carácter no monosémico (LOTMAN, 2000); segundo, por la construcción de una presencia transdimensional, donde el cuerpo del niño es visto como un proceso de intercesión somática que participa de la co-emergencia del afecto pero que no es su locación final (LARA, A e DOMÍNGUEZ, G, 2013, apud CLOUGH, P, 2007).

Al abordar el carácter no monosémico de esos acontecimientos lúdicos debemos tener en cuenta que el juego presupone la realización simultánea de una acción práctica y una acción convencional (súgnica). Los niños que están jugando allí recuerdan que no están exactamente en la realidad, sino en un mundo lúdico convencional que les permite simultáneamente, y con total autenticidad, experimentar las emociones correspondientes a las circunstancias imaginadas y propuestas por los juegos teatrales. La esencia de esa dimensión performativa del juego consiste en saber y no saber al mismo tiempo, en recordar y olvidar que la situación es ficticia pero objetivamente real.

La segunda cuestión es que la cualidad performativa de esos procesos lúdicos no puede verse distante de la manera en que Nuestra Gente encara la pulsión de muerte y violencia que los asecha todos los días. La lucha por celebrar la vida ha ido configurando en ellos una manera de encarar el arte, y particularmente el teatro y sus procesos de enseñanza, que los acerca más a una idea de **mediación biológica de lo político** que a un **arte como organismo**, como obra hecha y acabada para ser mostrada. Para ellos es esencial que lo estético posibilite la construcción de redes de afectos en comunidad. Es por eso que sus procesos artísticos adquieren la dimensión de los huesos, células, tendones, músculos,

fluidos que en lo cotidiano son frecuentemente vilipendiados por la violencia y por la muerte, pero que aquí son reconfigurados como un espacio en el que diversos flujos cargados de vida, participan en la co-emergencia del afecto.

De ahí, entonces, que los niveles de presencia en esos acontecimientos lúdicos performativos traspasen la dimensionalidad del cuerpo del niño. Aquí **sus cuerpos ganan relevancia, pero solo a través de perder la centralidad y colocarse en una situación ciudadana de creación comunitaria, donde los afectos introducen una dinámica relacional que desafía los procesos de subjetivación marcados por la violencia, la pobreza y la muerte.** ¿Será que acaso pudiéramos interpretar ese segundo elemento que matiza la cualidad performativa de esos acontecimientos lúdicos como un presagio del olvido del cuerpo en la escena?

En resumidas, estamos frente a un proceso que podría definirse como una especie de cultura en acción, cuya materia prima les permite a los participantes (niños y adultos) elaborar modelos simbólicos de sí mismos a través de redes de afectos gestadas por medio del teatro (y sus juegos) que atraviesan sus cuerpos e interfieren en los procesos de subjetivación ligados a la violencia y a la muerte. Cuando, bajo el soporte de algún tejido lúdico representacional compartido, el grupo de niños inscribe su presencia viva sobre el espacio comunitario, entrelazando rítmicamente voz, cuerpo, imágenes, deseos, para procesar simbólicamente sus saberes infantiles, sus sueños, sus tensiones, estamos entonces en el dominio de lo performativo (MUGUERCIA, 2007). Una cultura en acción que genera una serie de flujos que atraviesan el cuerpo infantil y establecen interferencias liminares con otros flujos sociales magnetizándose intensamente uno a los otros, generando conexiones no previstas, produciendo microtransformaciones en el infante que pueden cuestionar el sistema de valores axiomáticos que desintensifican la vida del niño.

Ese alcance del juego en el teatro, esa subjetivación subversiva de lo performativo se debe precisamente porque son procesos que amplifican la esfera de la presencia del ser infantil (COELHO, 1988), propiciando líneas de fugas, reterritorializaciones que reconfiguran los efectos micropolíticos que intentan habitar el cuerpo del niño y pautar sus relaciones con el mundo.



Fig. 17. Juego El círculo del afecto. Taller teatral infantil del Semillero del Grupo Nuestra Gente

Todo este acompañamiento teatral termina de pronto cuando *siento unos gallinazos metiéndose por los balcones de una antigua casa próxima a Nuestra Gente, destrozando a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removiendo con sus alas, el tiempo estancado de su interior*. Se trataba de un caserón tan, o más antiguo, que el último burdel de las Camelias. Pero a diferencia de éste que se abrió para el barrio, aquel se había mantenido con un velo de misterio que le helaba la sangre hasta los más empedernidos borrachos perdidos en la madrugada. *En aquel recinto, aparentemente prohibido, muy pocas gentes de privilegio habían logrado entrar. Los vecinos de alrededor, en vez de espantar a las aves invasoras, parecían despertarse de un letargo de siglos, sin ganas de entender lo que ocurría. Sin embargo, el olor de carnaza de los gallinazos y el viento de putrefacción de sus aletazos hizo que los vecinos finalmente entrasen a la casa. El mal olor los condujo a la sala de audiencias, donde hallaron los cascarones agusanados de unas vacas, y un poquito más al frente, lo encontraron a él,*

con un uniforme de lienzo sin insignias, las polainas, la espuela de oro en el talón izquierdo, más viejo que todos los hombres y todos los animales más viejos de toda la tierra, durmiendo como había dormido noche tras noche durante todas las noches de su larguísima vida de déspota solitario.

Todos recordaron y comenzaron a balbucear aquella sentencia suya que le valió reconocimiento entre los vecinos: “*El día en que la mierda tenga algún valor, los pobres nacerán sin culo*”. Estupefacto me quedé al escucharlos repetir la frase que me había perseguido todo este tiempo. Solo ahora, viendo aquella asombrosa escena, muestra irreal de un cotidiano que me traspasaba, conseguí comprenderla en su plenitud. La presencia de El Patriarca, como todos lo llamaban, ya no era importante en Santa Cruz, pues él se había convertido en una matriz, un arquetipo, un modelo a partir del cual todos se encuadraban, especialmente los niños. *La gente ya no necesitaba verlo, como ocurrió en una época, porque ya él era parte de cada uno de ellos.*

Cada vez más vecinos se fueron acercando. Los niños y padres que hasta ahora participaban del taller y disfrutaban del picnic a las sombras del Shakespeare, corrieron en dirección a la casona. Una multitud colorida con tambores y zancos comenzó a atravesar de una punta a la otra junto a muchedumbres frenéticas que se echaban a las calles cantando los himnos de júbilo de la noticia jubilosa de la muerte del Patriarca; músicas de liberación y cohetes de gozo y campanas de gloria que anunciaban al mundo la buena nueva de que el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado (GARCIA MÁRQUEZ, G, 1975).

⁶⁸ Fragmento del texto. *Micropolítica. Cartografía del deseo* (2005), de Félix Guattari.

⁶⁹ Esta conversación entre Juanito y Julián está inspirada en fragmentos del filme *Los colores de la montaña*, de Carlos César Arbeláez, la cual aborda, desde la mirada infantil, el conflicto armado colombiano. La historia de la película se centra en la amistad entre Manuel, el niño protagonista, y Julián, su mejor amigo y compañero de escuela. Un día, mientras juegan un partido de fútbol, pierden el balón que va a parar a un campo minado. Junto a Poca Luz, tratarán por todos los medios, de rescatar este preciado objeto, imprescindible para sus sueños y vidas cotidianas. De esta misma manera la dura realidad que se irá imponiendo poco a poco a sus juegos. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=TEHQ9177OWs>

⁷⁰ Los niños sicarios son una realidad alarmante en Colombia. Para más información acceder a: <https://www.youtube.com/watch?v=gBTXHofmup4&t=12s>

⁷¹ La alcaldía de Medellín, en un intento de educar a sus habitantes, y frente al aumento de actos de violencia, lanzó la campaña educativa Pórtate Bien, la cual fue recibida con innúmeras críticas por los sectores sociales y movimiento cultural y educativo de la región. Para más información acceder a: <https://www.medellin.gov.co/irj/porta/medellin?NavigationTarget=navurl://3c3092487d6a9ab5522a091106130533>

⁷² Fragmento del libro *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez.

⁷³ Me apropio del nombre del personaje protagonista de *Las brujas de Salem* de Arthur Miller

⁷⁴ Me inspiro en los acontecimientos históricos que hicieron notables a Antonio López de Santa Anna (1795 - 1877), político y militar mexicano, presidente de ese país durante once ocasiones, quien, en 1838 durante un combate contra el ejército francés, perdiera su pierna izquierda y ordenara posteriormente que la extremidad recibiera cristiana sepultura con honores militares.

⁷⁵ Los mensajes subliminales presentes en la publicidad de los cigarrillos *Camel*, usualmente han sido asociados a la sensualidad y virilidad masculina, afirmando algunos estudiosos de que es posible percibir en una de las patas delanteras del camello a un hombre de pie con su miembro viril erecto.

⁷⁶ Me apropio de expresiones de los personajes Sada y Kichizo Ishida del filme *El imperio de los sentidos*, de Nagisa Ōshima, para abordar no apenas un instante de pasión entre Margarita e Ignacio, sino también para enunciar las complejas relaciones de poder, marcadas por la pasión y el odio, por el deseo de vida y la pulsión de muerte presentes todo el tiempo, al igual que en el filme japonés, en la violenta realidad colombiana.

⁷⁷ Fragmento del texto musical *Óleo de una mujer con sombrero* de Silvio Rodríguez. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=PSkGdy3gI9A>

⁷⁸ Me inspiro en los párrafos finales de la novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985) del escritor colombiano Gabriel García Márquez

⁷⁹ Según la Alcaldía de Medellín (2015) la *Comuna n.º 2 Santa Cruz* es una de las 16 comunas de la ciudad de Medellín, capital del departamento de Antioquia, Colombia. Está localizada en la zona nororiental de la ciudad; limita por el norte con el Municipio de Bello; por el oriente con la Comuna n.º 1 Popular, por el sur con la Comuna n.º 4 Aranjuez y por el occidente con el Río Medellín. Está constituida por 11 barrios, distribuidos en tres franjas, resultado de los procesos de construcción de identidad cultural y social del territorio y de los procesos organizativos que se desarrollan en ella. En la franja 1 están La Isla, El Playón de Los Comuneros, Pablo VI y La Frontera. En la franja 2 están La Francia, Andalucía, Villa del Socorro y Villa Niza. En la franja número 3 están Moscú n.º 1, Santa Cruz -barrio donde se localiza la sede de Nuestra Gente- y La Rosa. La *Comuna n.º 2 Santa Cruz* tiene una extensión de 21.952 Km² y es considerada la más densamente poblada de la ciudad. Posee una densidad de 505 personas por hectárea, con 110.858 habitantes. Se ha caracterizado por ser un territorio afectado por múltiples vulnerabilidades, traducidas en condiciones de pobreza y pobreza extrema de la población, la exclusión social y económica a la que se ha visto sometida y la ausencia de gobernabilidad efectiva y activa, lo cual se evidencia en la falta de control de los grupos al margen de la ley, los desplazamientos forzados de la cual es receptora y la debilidad de la institucionalidad que tiene presencia en la comuna, para ejercer la autoridad del Estado y proteger y hacer prevalecer los derechos sociales, económicos y culturales de la población. La construcción espontánea de los asentamientos humanos en la comuna, desde los años 50 y hasta hoy, donde siguen apareciendo nuevas viviendas en zonas de riesgo y al borde de las quebradas, la configura como un territorio hacinado y en estado de riesgo permanente.

⁸⁰ *Llegaypón* es una expresión del habla popular cubana que se refiere a asentamientos ilegales levantados bajo improvisadas y pésimas condiciones constructivas por personas del interior del país que

buscan mejorar sus vidas al trasladarse para el centro de las ciudades. Ellos “llegan y ponen” sus casas donde pueden.

⁸¹ *Elegguá* es uno de los siete dioses fundamentales del Panteón Yoruba en Cuba. Por su gran importancia es el primero en ser llamado en todo acto religioso o festividad y el último en despedirse. Los adoradores lo consideran el inicio y el fin de todos los caminos, el nacimiento y la muerte, el bien y el mal. Dentro de las funciones más importantes que tiene esta deidad es la de ser mensajero de los dioses, si él lo quiere, nada de lo que se le ofrenda a estos les llega. En la santería sincretiza con el Santo Niño de Atocha, San Martín de Porres o con san Antonio de Padua.

⁸² Entre 1996 y 2016 los procesos de acción cultural y formación artística desarrollados por Nuestra Gente dieron pie a disímiles colectivos teatrales integrados por niños, adolescentes, jóvenes y adultos en general de la comunidad, cuyos trabajos artísticos fueron presentados a los pobladores en largas jornadas de programación cultural. Ellos son: Teatro El Peldaño, Semillero Nuestra Gente, Jocrar, Jóvenes Creadores de Arte, Teatro El Puente, Teatro Espantapájaros, Colectivo Teatral Pablo Neruda, Laboratorio Teatral Navis Amarela, Proyecto Escuela sin Paredes, Semillero de Extensión Nuestra Gente, Gama Teatro, Semillerito de Teatro, Hito Teatro, Grupo de Teatro Pandora, JARCA Jóvenes Artistas de la Casa Amarilla, Semillero de Teatro Ruisenior, PACCA Padres Comprometidos con la Casa Amarilla, Grupo de Teatro “Azúcar” El Sabor de la Vida y Manchita de Arte.

⁸³ Se refiere al poeta checo Rainer María Rilke (1875-1926) quien afirma que la infancia es un estado que muchas veces se pierde. Siguiendo esa idea, Jorge Blandón afirma, en una entrevista realizada por el autor de este estudio, que *la patria de lo humano es la infancia, o sea, se trata de un lugar/estado de donde se gesta un acervo cultural e histórico ligado a los afectos que van caracterizando lo humano. Es un momento de sublimidad humana preñado de los grandes binomios de la vida: la pulsión inicial y la pulsión final, el cielo y la tierra, el arriba y el abajo, la patria y la patria. De ahí que entender ese lugar/estado es comprender el rumbo de los principios y del sistema de valores.*

⁸⁴ Algunos de esos personajes son muestra del basto trabajo teatral desarrollado por este colectivo durante más de tres décadas y el reconocimiento cultural adquirido por su labor comunitaria. Espectáculos como *La autopsia*, de Enrique Buenaventura; *Las muñecas que hace Juana no tienen ojos*, dirigida por Carlos Gabriel Arango y Jorge Blandón; *El zapato indómito*, de Leo Mashlia; *Ventana al cielo*, de B. Brecht; y reconocimientos como el *Premio Nacional de Solidaridad*, otorgado por la Fundación Alejandro Ángel Escobar; la *Distinción por ser una de las 100 experiencias más relevantes de Innovación Social de América Latina y el Caribe*, otorgado por la CEPAL - Fundación W. H. Kellogg; y el reconocimiento a Jorge Blandón con el *Colombiano Ejemplar en la Cultura*, son un ejemplo de ello.

⁸⁵ Jorge Blandón afirma en una entrevista ofrecida al autor de este estudio que los fundadores decidieron llamar al grupo Nuestra Gente tras vivir una experiencia en una comunidad autóctona de El Cauca llamada guambiana (o Misak). *Guan* significa gente, el pueblo de la gente; y cuando regresaron a la ciudad crearon un periódico llamado *Namui Misak*, que significa Gente Nuestra, del cual derivó el nombre del grupo. Para ellos, que venían apostando a la Teología de la Liberación y a la Educación Popular en un territorio absolutamente citadino, plagado del narcotráfico y de la violencia urbana, acudir a las comunidades ancestrales era darle un lugar y sentido a la gran riqueza musical y folclórica de estos pueblos, al trabajo colectivo, a la minga, al hacer juntos, y colocar ese valor como un tipo particular de inteligencia colectiva necesaria en la comunidad. Para los fundadores del grupo, señala Blandón, era necesario instaurar un signo, un símbolo de paz y de vida que se materializó cuando compraron el putero y comenzaron a hacer teatro.

⁸⁶ Los textos de este párrafo marcados en cursiva hacen referencia a una serie de músicas y rondas infantiles cantadas en Cuba y Colombia (*A la rueda rueda*, *Antón Pirulero*, *Aserrín Aserrán*, *Cucú cantaba la rana*, *Dos y dos son cuatro*) y a fragmentos de la entrevista realizada a Jorge Blandón en 2017.

Capítulo 5: La caja roja del ajayu (BOLIVIA)

CAPÍTULO 5: La caja roja del ajayu

5.1 El beso de la avispa o la queñoa copulada.



Fig. 18. La queñoa

I

Varios días después, *frente al Ande misterioso, rodeado de montañas en el día y de estrellas en la noche*⁸⁷, Iván, el *Llawlli*⁸⁸, había de recordar aquellas tardes remotas de su infancia que lo conectarían para siempre con mi hijo, como preludio del inicio de su viaje a *Korimarka*⁸⁹. Para ese entonces, mis pulmones ya se habían adaptado a las alturas y desde mi estrecha ventana de la altísima casa de Teatro Trono, conseguía disfrutar las cumbres nevadas del *Illimani*.



Fig. 19. Cumbres nevadas del *Illimani*

De allá era de dónde me imaginaba que venía la queñoa, esa especie botánica del altiplano boliviano que crecía a mayor altura en todo el mundo y tenía la capacidad de proveer oxígeno en lugares que superaban los cuatro mil metros de altura sobre el nivel del mar. A diferencia de un árbol que se yergue sobre un solo tronco, la queñoa se me parecía más a un matorral que se ramificaba desde la misma base. Su nombre científico, *Polylepis*, derivaba de dos palabras griegas, *poly* (muchas) y *letis* (láminas), las que se desprendían en delgadas capas e iban formando un fasciculado haz de fibras, al que se injertaban una multiplicidad inmediata de raíces secundarias que adquirirían un gran desarrollo, y juntas evolucionaban en un foliado flujo de conexión y heterogeneidad que alimentaba el suelo, regulaba el clima y evitaba la erosión de la tierra.

Era así como me las representaba desde mi estrecha ventana, raíces y fibras llenando y ocupando todas las dimensiones de esa montaña gigantesca, cuya nieve en las alturas se perdía en un prolongado beso con las nubes, dejando de ser lo Uno y lo Otro, para sustanciarse como una multiplicidad, como un fragmento de líneas dimensionales que cambiaban su naturaleza al conectarse entre ellas. Pero eso no quería decir que ese matorral no pudiera ser interrumpido en cualquier parte, al menos así yo lo pensaba, sin embargo, siempre podía recomenzar siguiendo las líneas de sus raíces y sus fibras. Quizás por eso haya sobrevivido a tantos desafíos climáticos; tal vez por ello, se deba su condición ancestral en las alturas; posiblemente por esto, Iván, el *Llawlli* resguardaba con tanto celo, y a escondida de todos, las más sagradas, valiosas y codiciadas semillas de la queñoa.

Y es que probablemente esta especie botánica haya sobrevivido gracias a los *movimientos de desterritorialización y a los procesos de reterritorialización* que ha padecido. No apenas con las raíces secundarias, sino también con la *helicoverpa quinoa*, aquel insecto masticador que me recordaba a una avispa, y que se aprovechaba de la planta en la misma medida en que contribuía con su polinización junto al viento.

La queñoa se desterritorializaba al proponer una imagen, un calco del insecto; pero este se reterritorializaba en esa imagen. No obstante, también el insecto se desterritorializaba, devenía una pieza del aparato de reproducción de la queñoa; pero reterritorializaba a la queñoa al transportar el polen.

El insecto y la queñoa hacían rizoma, en tanto que heterogéneos. Diríase que la queñoa imitaba al insecto, cuya imagen reproducía de forma significativa (mimesis, mimetismo, señuelo). Al mismo tiempo se trataba de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir insecto de la queñoa, devenir queñoa del insecto, asegurando cada uno de esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsaba la desterritorialización cada vez más lejos.

No había imitación ni semejanza, sino surgimiento a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no podía ser atribuido ni sometido a significante alguno⁹⁰.

Y fue así, como insectos, raíces y fibras de la queñoa conectándose, que me hijo e Iván, el *Llawlli*, se fueron conociendo.

Por esos días, el maldito sofoco que trajo el *sorojche* había dejado a mi pequeño Iván sin fuerzas para respirar, y la fragilidad que se apoderó de él durante el viaje a Colombia, se hizo más notable. La altitud y el frío le devolvieron el asma que había dejado en Cuba, por lo que se pasaba la mayor parte del tiempo acostado en su camita personal en aquel dormitorio colectivo. No podía entender por qué el internet era tan malo, creía que eso era cosa de Cuba, y se lamentaba de no poder usar el nuevo tablet que le compré tras regresar de Medellín y acceder a su isla de Icària. Así que mayormente ocupaba su tiempo leyendo canciones y poemas de autores desconocidos grabados en las paredes del cuarto, frases perdidas en un tiempo de la utopía que rememoraban una Cuba que apenas existía en el alma de aquellos soñadores que luchaban durante toda la vida... “*Matamos lo que amamos. Lo demás no ha estado vivo nunca*”... “*Sólo el amor engendra la maravilla*”... “*Entre mi amor y yo han de levantarse, trescientas noches como trescientas paredes, y el mar será una magia entre nosotros*” ... “*La era está pariendo un corazón, No puede más, se muere de dolor, Y hay que acudir corriendo pues se cae el porvenir*”... “*Créeme cuando te digo que el amor me espanta, que me derrumbo ante un te quiero dulce, que soy feliz abriendo una trinchera*” ... “*¡Hasta la Victoria, siempre!*”

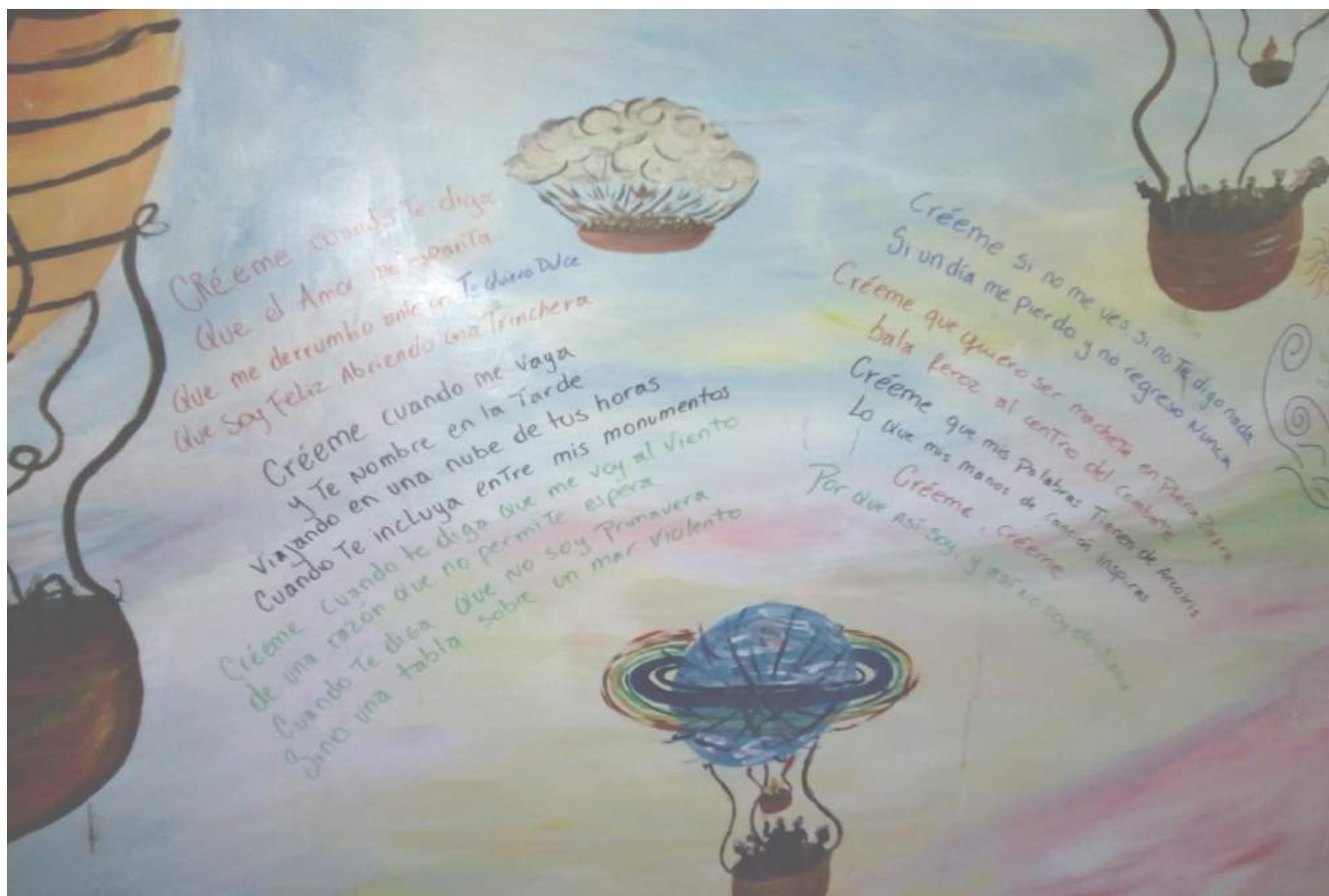


Fig. 20. Letra de la canción Créeme, del trovador cubano Vicente Feliú grabada en una de las paredes de la habitación de la Sede del Grupo COMPA Teatro Trono

Eran frases que hablaban de una historia de vida, de compromiso, de luchas ganadas y perdidas pero que para Iván eran simples palabras coloridas que lo sacaban del tedio gigantesco al que había sido confinado. Por eso, cuando Iván, el *Llawlli*, se sentaba a su lado a conversar con él, se sentía el ser más dichoso de la tierra.

II

A Claudio Indalecio la gente lo conocía por su liderazgo en los sindicatos mineros de La Paz y por su tierna sonrisa cuando hablaba de sus hijos, mientras ayudaba a los vecinos del barrio a arreglar alguna que otra cosa de la casa. Tenía un verbo encendido, decían,

por lo que las fuerzas de seguridad del ejército boliviano, sobre todo después de la muerte del Che, lo venían monitoreando hacía tiempo.

Desde aquella noche del 18 de julio de 1970 en que se despidió llorando de su mujer y sus dos hijos, dejó de vérselo en el barrio. Estaba yendo a encontrarse con un grupo de hombres -- arropados todos para combatir el invernial frío que sacudía por esos días las calles de La Paz -- hacia un destino que ignoraba, pero con el presentimiento de que podía ser la última vez que los viese, consciente de que estaba dando un paso sin retorno, tras el cual se vencía o moría.

*Muchos de los que ahí estaban nunca se habían visto. Otros, en cambio, se miraban y se reconfortaban, como diciendo: ¡Qué agradable sorpresa, tú también aquí!*⁹¹ Claudio Indalecio ya estaba de verde olivo, arreglando su mochila, las armas y municiones. Listo para partir. *La caravana saldría a las 08.30, tomando todos los cuidados para sortear sin problemas los controles militares. Tras una larga caminata, el grupo se detuvo unos momentos en el poblado de Caranavi, al norte de la ciudad de La Paz, sede del Batallón Román de Ingeniería; luego continuaría sin problemas hasta la localidad de Alcoche. Desde allí, a las doce de la noche, tras una tensa espera de cinco horas, seguiría hacia el norte, hacia su objetivo.*

*Corrían las dos de la mañana del 19 de julio, cuando el grueso de los guerrilleros, fuertemente armados, interrumpieron el sueño del poblado minero de Teoponte e iniciaban, con la operación "Ricardo Victoria", su insurrección armada*⁹².

III

Al no poder conectarse a internet y acceder a su isla de Icària, lo más que conseguía hacer Iván mientras yo acompañaba el trabajo con los niños del grupo Teatro Trono, era asomarse a la estrecha ventana de nuestro cuarto. Iván, el *Llawlli*, le había traído una infusión de coca recién preparada y unas hojas para masticar, luego de haber cuidado sigilosamente y con extrema atención, como cada mañana, su pequeña plantación de queñoa y admirado sus preciadas y sacrosantas semillas. Quería mostrarle a mi hijo aquello del *Akullico*⁹³, por lo que ambos, mirando hacia el vacío y, parados uno junto al otro, se permitieron entregar sus cuerpos a los efectos estimulantes de la planta, mientras la hirviente agua iba calentando sus gargantas.

- ¿Sabes que vivo aquí desde que tenía seis años?
- ¿En esta misma casa?, le preguntó mi hijo.
- Sí, desde que era así de chiquitico. Quizás de tu tamaño, pero con menos edad.
- En Cuba yo vivía en un cuartico pequeño, pero tenía unas ventanas de cristales muy grandes, que cuando las abría entraba una bocanada de aire que venía desde el mar y podía ver a mi papá cuando se iba y venía del trabajo.
- Si. El mundo cambia para los niños desde una ventana. ¿No es verdad? Desde esta misma vi partir a mi papá. ¿Ves aquella esquina? Desde allí se fue, y nunca más volvió.
- ¿Nunca más?, le preguntó sorprendido mi hijo.
- Nunca más...Pasé todos los días de mi vida mirando en esa dirección, para ver si lo encontraba, si volvía. Había veces que nos decían: *“¡está en Cuba, está en Chile!”* *“¡está vivo, está vivo, está vivo!”*, y fui creciendo, viendo cómo cambiaban los colores, las formas, los rostros de las gentes que llegaban y se iban... Recuerdo cuando jovencito, en una farra con los amigos, yo salía y le hablaba al viento, a la luna, pensando *“¡mi papá me está escuchando en algún lugar!”*. *He visto cómo ha ido cambiando Bolivia desde el lente de este rincón*, pero él nunca llegó.
- ¿Y la ventana? ¿Nunca cambió?, le preguntó Iván.
- La ventana no, pero mis ojos sí. *Me acuerdo que cuando niño quería ser otra cosa, y el espejo lamentablemente no me mostraba eso. Soñaba con aquellos nombres norteamericanos o ingleses, quería ser como Los Beatles, como Lennon, o como McCartney. Pero el espejo me mostraba que era otra cosa. Hasta que un día comencé a ver realmente mi rostro, mi cuerpo, y mi mirada cambió. Y así ocurrió con este barrio. De la profunda vergüenza que sentíamos, hemos pasado al profundo orgullo de ser indígenas.*
- Yo nunca viví tanto tiempo en una misma casa, dijo Iván corriendo hacia el espejo y mirándose a los ojos, con la certeza de que, en su afán de no crecer, los suyos no habían cambiado. Eso debe ser cosa de adultos, pensó aliviadamente.

Por alguna extraña razón, el comentario de mi hijo provocó que Iván, el *Llawlli*, tuviese de vuelta unos recuerdos perdidos de su infancia.

- Ahora que dices eso...si mal no recuerdo... ¡Sí! ¡Estoy rememorando ahora! Nunca más me había acordado. Antes de esta casa, viví en otra.
- ¿En otra?, preguntó Iván regresando a la ventana.
- Sí. En la Casa Vieja, en la casa de mi abuela. *Me acuerdo cuando llegué aquí, entre la Ceja y Satélite todo era campo, y mi abuela me agarraba siempre de la mano. Estaban construyendo las primeras casas del CONAVI⁹⁴, y me acuerdo cuando repartieron las casas y le otorgaron una a mi abuelo, cuando le dieron la llave por primera vez...Me estoy acordando del primer día que llegamos en un pequeño camioncito... Todos nuestros bártulos se salían del camión, todas las camas, artefactos, pequeñas chucherías. Y entramos corriendo a la pequeña casa, la pequeña vivienda vieja que ya no existe, y comenzamos a repartirnos y a pelearnos por los cuartos. Pero claro, era una familia como de trece personas, y había solo tres habitaciones. En realidad, ninguno iba a ser de nadie. Iban a ser cuartos colectivos.*

Iván, el Llawlli, quedó en silencio durante unos instantes y la larga pausa se convirtió en un profundo suspiro.

- *Todavía siento el olor a tierra muy fuerte porque, porque realmente era muy rural todo esto. Los primeros amigos... niños que como yo habían llegado también, y empezábamos a jugar a las cachinas, a las canicas, al trompo, a jugar al pesca-pesca, a manchar el cuerpo, a la pelota, aparece el futbol. Recuerdo el mercadito, que no era grande como el de ahora, era pequeñito, de calamina. El Regimiento Tres era una pequeña posta de cuatro policías. Me acuerdo del colegio Mejillones, cerquitica de aquí, en el que yo estudié después. Y las movilidades antiguas. A ver eran antiguas, pero en el momento seguramente eran modernas. Pero eran unos buses grandes, y cuando subía en ellos, me daba por jugar a ser de chofer. Eso era buenísimo.... Me sabía el número de todos. Estaba el 14, el 12, el 13. El 13 era rojo; el 8 entonces que pasó a ser 19, era azul; el 14 era verde. Y las otras movilidades, los rapiditos, salían de La Paz...*

Nuevamente los recuerdos agrandaron el pecho de Iván, el Llawlli, interrumpiendo las evocaciones traídas por mi hijo y que contaba con una particular felicidad, dejando ver la brillantez que se había adueñado de sus ojos. ¡Ahhh, tantas imágenes aquí adentro!

- ¿Y estas hojas hay que tragárselas?, le preguntó Iván con un cierto disgusto en el rostro al sentir que una amarga pasta jugosa ocupaba y anestesiaba ácidamente toda su boca.
- No. Solo el juguito. Ponle este poquito de cal con estas otras hojas y mantenlas masticando en el lado izquierdo de tu boca. Vas a ver cómo empiezas a mejorar.

IV

El Alto ha sido una ciudad que le *ha puesto la huella contemporánea a la historia de Bolivia*. Ha sido la capital de muchas cosas, la capital de los jóvenes, *la capital política e ideológica del gobierno de Evo, la capital de la rebeldía, la capital de la fiesta y la protesta, pero también la capital de la pobreza*. Y ha sido quizás, esa última condición, su mayor fortaleza. *Ella ha generado una cosa muy potente, la carencia como fuente de la riqueza más espectacular de las personas*. Se ha convertido en un don, el don de la precariedad. Y ha hecho de sus creadores, de alguna manera, artistas del hambre cuya *profunda creatividad política nace justamente de la ausencia, pues la ausencia, en realidad, es una potencia espectacular*. Y todo ello, le ha dado a este contexto, un *carácter barroco muy especial*.

Aquí, todo es un mercado, la manera como la gente habita las calles, como se relacionan. *Sobrevivir en este mundo es un acto creativo. La gente que vive del trabajo, que vive del día a día, están haciendo como una obra de arte de la sobrevivencia cotidiana*. La noción del tiempo es otra. *El mañana es hoy, y ver lo que se puede llevar a la panza. Eso obliga al cuerpo de la gente a tener una capacidad de improvisación permanentemente en la vida. Hay una memoria que los atraviesa, que tiene que ver con la creatividad, con la imaginación, de ese vínculo entre ellos, y sin querer los hace competitivos, pero al mismo tiempo también solitarios. Quieren solamente para su gente, pero al mismo tiempo también el otro está invitado para que juntos puedan compartir ciertas cosas*⁹⁵.

De todo ello veníamos hablando Iván, el *Llawlli*, y yo al salir del mercado tras conocer varias especies de semillas de queñoa que allí vendían y que Iván quería comprar. Estábamos atravesando el parque cuando una cholita le hizo señas a Iván y nos interrumpió el paso. Se trataba de *Mercedes*, una mujer mestiza, bien pequeñita, con sus

vestimentas tradicionales, quien era *la mamá de Jasmani*. Él era un niño que formaba parte del grupo de circo de Teatro Trono hacía algunos meses. A Iván lo recorrió una amarga sensación pensando que alguna travesura habría cometido el hijo de Mercedes y de la cual sería acusado y juzgado sin defensa ni réplica que valiera la pena emitir. Él no solía verla con frecuencia, pero esa era la primera impresión que se llevaba producto de otras historias de padres y madres en el vecindario. Nos acercamos, sus pies pensaron huir, pero su cuerpo obedece.

- Buenos días, doña Mercedes.
- Buen día, Iván. Quiero contarle algo sobre Jasmani.

Una ligera sonrisa ocupó el rostro de Iván, celebrando calladamente su clarividencia.

- Es - dijo pausadamente Mercedes- es que él hace tiempo ha cambiado mucho, y ¿sabe? poco a poco nos está cambiando a todos en la familia, usted sabe Iván como somos de piedras en el altiplano, nunca nos tocamos, no nos acercamos. No sé qué hacen ustedes en su teatro, ahí en su circo, sé que hacen ejercicios raros, pero el Jasmani vino a abrazarnos de golpe, y pooooco a poco en la familia nos abrazamos hartito ahora ... solo quería agradecerle Iván porque usted, ustedes, nos han regalado tantos abrazos.

Las palabras de Mercedes entraron como una daga cortándole la respiración a Iván, a la vez que me dejó a mí sin palabras. Sus ojos se volvieron dos náufragos en el rostro. Si eso hemos hecho como dice ella, ha valido la pena tantos años abrazándonos, pensó él calladamente.

- Gracias doña Mercedes por contármelo. Regáleme entonces un abrazo, le dijo.

Y ambos nos marchamos en silencio pensando, cada uno, en el valor de aquel episodio.

V

Transcurrieron pocas semanas y ya la tropa de guerrilleros había sido diezmada por el ejército boliviano. De los pocos sobrevivientes, algunos habían desistido, y otros, se habían perdido entre la espesura del monte. Ese había sido la suerte de Claudio Indalecio, quien después de varios días caminando a solas fue a parar próximo a un extraño lago, quizás el Titicaca, pensaba él, pero luego se contradecía al recordar que el gran lago

estaba más próximo de La Paz que de Teoponte. Así lo iba escribiendo día a día en una extensa carta que le dirigía a su mujer. Cada noche que pasaba, al tiempo que aumentaba el frío, el hambre, la soledad, Claudio Indalecio más pensaba en sus hijos, sabiendo que a cualquier momento le llegaría su hora. Se aferraba a cada instante, a cada sonrisa, a cada llanto, a cada abrazo, a cada gesto que los unía y que llevaba guardado en su memoria, queriendo traer sus recuerdos a la fuerza, para ganarle tiempo al tiempo, para estar, al menos así, junto a ellos, obligando a su memoria a hacer presente su efímero pasado familiar.

Estaba cayendo la noche y el frío helaba sus huesos. Este era el quinto día que se alimentaba a penas de lo que encontraba en el monte, y la fatiga lo había obligado a dejar su armamento atrás. Hoy sólo había conseguido comer algunas pocas hierbas y su cabeza le dolía como nunca, así que decidió encender una pequeña fogata próximo a la orilla del lago, y se tiró en el suelo para calentarse un poco.

Aún no había conciliado el sueño, cuando fue sorprendido por una escuadra de siete soldados, quienes lo venían siguiendo desde el mismo día en que perdió al grupo de guerrilleros.

- ¡Así te queríamos coger, comunista de mierda!, le dijo un sargento al que llamaban Maximiliano.
- ¡Te vamos a arrancar la cabeza y mandársela a Castro de regalo!, le gritó riéndose a carcajadas un soldado cuya complexión física recordaba más a un jabalí que a un ser humano.
- Te llegó la hora...dijo el más callado y frío de los soldados, lanzando un escupitajo de medio lado como señal de que sería él, y no otro, quien celebraría para la historia el reconocimiento de su captura.

El cuerpo de Claudio Indalecio apenas tenía fuerzas para reaccionar a la fiereza de aquellos hombres, esbirros sedientos de sangre, cual perros de presa excitadamente salivados segundos antes de consumir el aliento de sus víctimas.

- ¡Vamos, levántate!, le gritó el sargento al que llamaban Maximiliano dándole un fuerte culatazo en las costillas que lo dejó sin respirar unos instantes. ¡¡¡Que te levantes, carajo!!!

Claudio Indalecio sacó fuerzas de donde no tenía, consiguiendo exiguamente incorporarse sobre sus rodillas, bien a la vera del lago. Ya para ese momento, el más callado y frío de los soldados le estaba apuntando a la cabeza.

- Mi nombre es Claudio Indalecio..., dijo con una voz seca, apagada.

Un lúgubre silencio se hizo entre todos los soldados cuando el guerrillero, de rodillas y con los brazos abiertos, encaró con la vista a su victimario y comenzó a llorar como un niño. Sus lágrimas no eran señal del miedo ante la eminencia de la muerte, y eso los militares lo sabían muy bien, sino por el dolor de la pérdida.

- *Quiero dejarle un encargo. Entréguele esa carta a mi mujer y díglele a mis hijos, que los quiero mucho*⁹⁶.

La ráfaga de disparos que acalló sus últimas palabras fue tan potente que lo lanzó de cuajo hacia las oscuras profundidades del lago, produciendo una multitud de ondas y un sórdido chillido entre los animales del monte. El más callado y frío de los soldados soltó otro escupitajo, ahora más ácido y más espeso, como señal de que había cumplido su ignominiosa misión y entrado para la sangrienta historia del ejército boliviano. Claudio Indalecio comenzaba así, su largo viaje a *Korimarka*.

VI

A cada día que pasaba, se le iban sumando nuevas preguntas en las largas, y cada vez más habituales, conversaciones entre los ivanes. Hoy fue un día muy especial pues ambos descubrieron que cada uno construía la tierra de sus sueños.

- ¿Entonces estás construyendo una isla llamada Icària?, le preguntó a mi hijo Iván, el *Llawlli*.

- Mi padre ya le fue con el chisme, ¿verdad?, le respondió atrevidamente Iván con una extraña sonrisa entre los labios.

- Aquí en El Alto solemos tener más ojos y oídos que las demás personas, le contestó el *Llawlli*, mientras se perdía registrando entre la infinidad de objetos, artesanías, piedras, tapetes, libros, acumulados y polvorientos recuerdos de toda una vida y que hacían de su casa una especie de reino tumultuado de gnomos. ¡Lo hallé!, celebró con un grito

triunfal al sacar desde el fondo de un baúl de madera y cuero, un viejo pergamino enrollado que atrajo rápidamente la atención de mi hijo.

- ¿Qué es eso? ¿El mapa de un tesoro?, le preguntó Iván.
- Esta es mi isla. La Tierra de los Creadores⁹⁷.
- ¿De creadores?, preguntó curioso mi hijo. ¿Y eso es posible? ¿Es un juego online?
- Es una tierra real. Un lugar bien hermoso. Le respondió a mi hijo con una tierna sonrisa, mientras lo invitaba a ver de cerca el mapa.
- Es aquí, mira, bien cerquita de este lago. Hace algunos años, salimos buscando tierra caliente pues queríamos escapar del altiplano, estábamos hartos de tanta altura y tanto frío, le explicó.
- ¿Y por qué le llaman de creadores?, insistió Iván. ¡Ah, debe ser porque está lleno de artistas! – se dijo intentando encontrar una respuesta.
- ¿Sabes qué pasó? Un día estábamos trabajando con los chicos, y de momento nos dimos cuenta de que cuando ellos venían aquí se irradiaba una felicidad que contagiaba a todos. Ellos percibían que existía otra atmósfera, se respiraba otro aire, y se construían los vínculos de otra manera. Solo que era por muy poquitico tiempo. Así que dijimos, ¿y por qué no vivimos esa felicidad todo el tiempo?
- Pero nadie es feliz todo el tiempo, lo interrumpió mi hijo.
- Claro, es difícil salirnos de la idea que nos venden de felicidad. Es casi imposible. Está todo muy bien diseñado. O eres feliz con lo que te venden, o trabajas para que otros sean felices en el futuro.

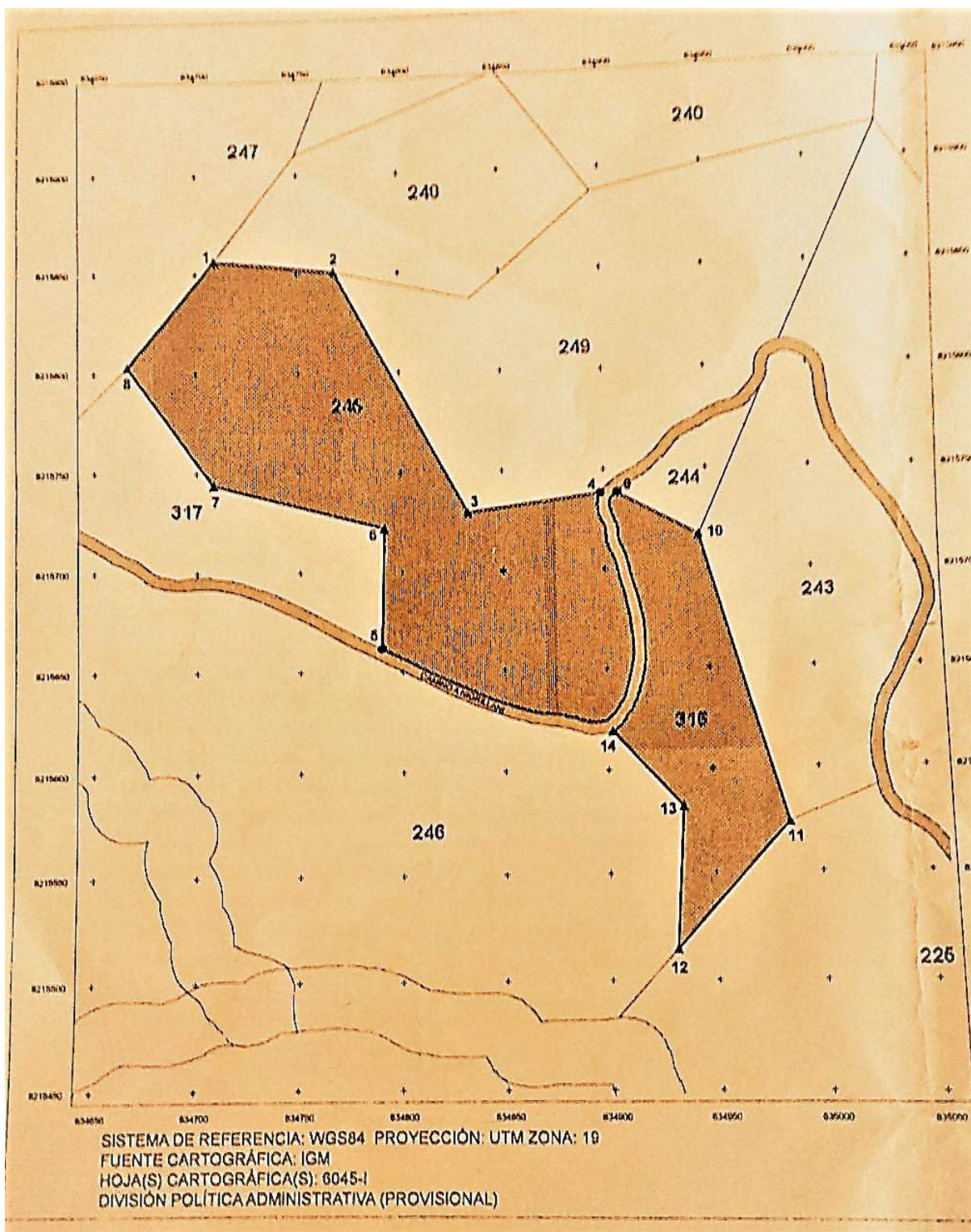


Fig. 21. Mapa del Pueblo de Creadores, Bolivia

- Exactamente. Por eso en mi isla, la felicidad de los avatares no tiene nada que ver con este mundo. La felicidad no es como la alegría. Es un estado de armonía que se manifiesta como un bienestar permanente del jugador, dijo Iván con voz engolada, en una sabionda actitud que no pasó desapercibida por su tocayo.
- ¿Y por qué el nombre de *Icària*?
- Al principio le preguntaba a mi papá si no era posible juntar las cosas buenas de Cuba y de Brasil, lo que me gustaba del socialismo y del capitalismo. Pero eso para los adultos parecía ser un sueño irrealizable, como juntar el aceite y el vinagre. Siempre terminaba riéndose, diciéndome que cada vez me parecía más a él. Ahí conocí esa plataforma interactiva llamada *Second Life*, que no era lo mismo, pero, para mí era igual: construir una vida paralela, donde podría materializar mis sueños. Una cosa buena que tiene Cuba es que es una isla. Tiene playas por todas partes y un azul del cielo que jamás vi en otro lugar. Decidí entonces que mi segunda vida la viviría en una isla imaginaria, con un cielo como ese, y comencé a buscar en internet y supe de las historias de aquel filósofo francés que decían que estaba medio loco...
- ¿Étienne Cabet?
- ¡Ese mismo! Ahí decidí entonces que mi isla se llamaría *Icària*.
- ¿Sabes que mi Tierra de Creadores tiene un rey?, le dijo a mi hijo, Iván, el *Llawlli*.
- ¡¿Un rey?! , expresó sorprendido Iván hallando que su colega estaba más chiflado de lo que realmente creía.
- Sí, un rey. Ven. Siéntate aquí que te voy a contar la historia.

Iván no dudó en sentarse más próximo del *Llawlli* y, aprovechando un paquetico de hojas de coca de su amigo, comenzó a *akullicar* mientras lo escuchaba.

- *En las minas de Potosí, los colonizadores trajeron esclavos africanos imaginando que estos serían más fuertes y que obtendrían más riquezas en la explotación de la plata en las minas. Ilusión que se hizo añicos en pocos meses pues los morenos diezmaban aceleradamente por la altura, el frío, o simplemente por nostalgia de la tierra. Los españoles, entonces, buscaron y los llevaron a un lugar cálido antes que desaparecieran del todo, para no perder la inversión que habían hecho. Así, Yungas se convirtió en la nueva África y, poco a poco, ellos se transformaron en cocaleros,*

productores de una hoja sagrada ajena a su cultura, pero que la adoptaron como suya.

Pero resulta que los morenos, sigilosamente y con celosa religiosidad, ocultaron a un soberano que se escondía entre ellos. Un Rey había sido capturado y hecho esclavo. Los negros se aferraron a su rey como símbolo de resistencia, de tener clandestinamente una estirpe que algún día retornaría a las selvas cálidas africanas. Nunca retornaron, pero el Rey oculto, era uno de día y otro en las noches al son de los tambores. Cuidado por sus fieles, se perdió en los tiempos de la colonia. Después los años se juntaron en asamblea y lo levantaron de los escombros polvorientos de la memoria colectiva y, vivito y coleando, se encontraba el rey. Bonifacio I se transformó en varios otros morenos trabajadores, hasta ser hoy Julio Pinedo, el soberano más soberano de todo cuanto soberano uno pueda imaginarse. Un verdadero monarca en el siglo XXI que es, sencillamente, el pueblo.

*Así que hoy estamos construyendo nuestra propia **Tierra de Creadores**, donde encontramos un rey, pero ahora **un rey con Trono**.*

Y sin creer mucho en esa historia, porque ya sabía desde pequeño del mal que nos atañe a los teatristas, que solemos inventar cuentos de donde no hay, Iván fue pensando que los sueños no son solo emanaciones que se evaporan, sino viajes de nuestro cuerpo por otras dimensiones, y preguntándose al mismo tiempo, si realmente nuestro cuerpo era solo anatomía, pura realidad, o si también sería sueños que se transformaban.



Fig. 22. Julio Pinedo y niños habitantes del Pueblo de Creadores, Bolivia

VII

A la mujer de Claudio Indalecio le había cogido bien tarde limpiando los platos y los calderos de la cocina. Ella estaba sentada en la misma piedrecita que durante años había estado en el centro del patio de la casa y que le serviría siempre como banquito para hacer sus domésticos quehaceres. A pesar de sus manos estar prietas por las cenizas que les untaba, que era la mejor forma de dejarlos limpios y brillantes como la plata, no descuidaba ni un poco su tradicional vestimenta, evitando manchar cualquier parte de su ropa. Llevaba su chaquetilla de bordado, su pollera, su sombrerito de bombín negro y su aguayo preferido; aquel que tejó con tanta entrega durante nueve meses para recibir a su hijo, y que luego tanto la ayudó a cuidarlo del frío en sus espaldas; aquel que llevaba tres franjas simbolizando el *Hanan Pacha*, el *Kay Pacha* y el *Uku Pacha* y que cuando se volteaba, no se sabía qué era arriba y qué era abajo.

Ya faltaba a penas un último plato de metal, cuando unas ondas aparecieron inesperadamente en el agua del jarrón de barro y se propagaron como presagio de la fatídica noticia que estaba esperando desde hacía tiempo.

- ¡Ayy, taítito, le dije que no se fuera!

VIII

La noticia de la muerte de Claudio Indalecio no demoró en llegar a la comunidad y en apenas pocos días, varios hombres consiguieron recuperar el cuerpo de las profundidades del lago. Cuentan que fueron los *alkamaris*⁹⁸ quienes dieron la señal de aviso, que estaba muy hinchado, cubierto de algas, con la piel oscura y la cara destrozada, pero aún con posibilidades de ser reconocido. Casi le desprendieron las manos intentándolo arrastrar en dirección a la orilla, hasta que finalmente consiguieron dejarlo listo, limpio y bien cubierto como correspondía, a los pies del líder de la comunidad.

- ¡*Madre Tierra! ¡Madre Lago! ¡Hagan que el alma de esta persona se libere y vaya al cielo!*⁹⁹, dijo aquel anciano con una voz pausada, vestido con su grandísima manta roja de lana y su *lluch'us*¹⁰⁰ también rojo, elevando con ambas manos una fuente metálica que expiraba un blanquísimo humo con aroma a hoja de coca.

- *¡Dondequiera que esté, déjenla ir!*, continuó implorando mientras era observado calladamente por todos en la comunidad.

No había aún terminado el anciano sus plegarias, y en el mismo lago donde unos días antes fuera asesinado el ahora muerto guerrillero, comenzaron a propagarse unas ondas circulares que cada vez más fueron expandiéndose en el agua. Era como si las plegarias del anciano hicieran brotar, desde el fondo del lago, una fuerza extraordinariamente sobrenatural que atravesaba los tres mundos: el mundo de abajo, la raíz unida subterráneamente al seno de la tierra, el inframundo o mundo de los muertos; el mundo de aquí, el de esta vida, transitorio, que ocupa el tiempo desde el nacimiento hasta la muerte, mundo material, donde todo se materializa; y el mundo de arriba, donde viven los dioses tutelares y conviven como seres animados, los cerros, ríos y piedras junto a árboles y fenómenos naturales. Una fuerza que manaba desde las profundidades del agua y traía de vuelta a Claudio Indalecio, de esta vez, inmaculado, límpido, sin recuerdos de violencia, apenas desorientado y con un largo trayecto por andar.

- *¿Compadre Indalecio, cómo pudiste dejar a tu mujer y a tus tres hijos solos?*, dijo uno de los mejores amigos de Claudio Indalecio al concluir las plegarias del anciano, aferrándose al cuerpo cubierto por una manta negra. *¿Qué pasó compadre Indalecio? ¿Acaso nos querías decir algo con tu partida?*
- *¡Los hijos hay que cuidarlos! ¡Tú tienes la culpa! ¡Por tu culpa morirán de hambre!*, le dijo otro mientras le colocaba unas hojas de coca entre los dientes.
- *¡Te lo dije! ¡So' desgraciado! ¡So' flojo, que no te metieras en política!*, reclamó llorando e indignada su mujer mientras lo sacudía por el pecho.
- *¡Andate, andate! Él tiene que irse.* Intercedió otro de los amigos de Claudio Indalecio apartando bruscamente a la desconsolada viuda y ayudando a los otros hombres a colocar el cuerpo en un cajón de madera.
- *Compadre Indalecio, andate, andate a donde tengas que ir. Llévate esta regadera para que puedas regar las plantas, esta azadilla te va a ayudar a sembrar la tierra*, dijo uno de sus mejores amigos, colocándole encima del féretro unas pequeñas miniaturas de las herramientas agrícolas e iniciando la despedida individual de la comunidad.

- *Alma Indalecio, límpiame de culpa. Perdóname de culpa si te he ofendido. Llévate esto para comer en el camino*, expresó un joven robusto mientras le colocaba unas flores y unas papas hervidas.
- *Alma Indalecio, te he perdonado. Llévale esta carta a mi hermano*, expresó rápidamente una señora introduciendo un sobre en una hendidura del sarcófago.
- *Alma Indalecio, llévale esta botella de alcohol a mi padre. Le gustaba mucho beber*, se despidió un tercer vecino.
- *Alma Indalecio, tu mamá te manda esta coca para que no te canses en el camino*, dijo igualmente rápido otra señora.

Y así fueron despidiéndose todos y cada uno de los vecinos, dejando sus cositas, sus plegarias, hasta que la Madre Tierra abrazó el cuerpo del guerrillero, y las sacudidas de las mantas prietas de los hombres, fue la mejor celebración de una partida. Mientras tanto, una vieja anciana que nunca había muerto, cantaba una canción en su lengua aymara:

*Gloria a los ángeles
A los ángeles del cielo
Si alguien te pregunta quién es tu padre,
Si alguien te pregunta quién es tu madre,
El Santo José, vas a responder,
La Virgen María, vas a responder
¿De dónde vienes?, te van a preguntar.
Del Centro del Mundo, vas a responder
He pasado por tres calvarios,
Vas a decir, angelito
Del Centro del Mundo,
Sembrando gloria,
Barriendo gloria,
Así vas a decir, angelito¹⁰¹.*

IX

Cuando se está entre las montañas andinas, la noción del tiempo y del espacio es otra. Aquí no funcionan del todo las leyes de la perspectiva, sino más bien el mundo está pautado por las dualidades y reciprocidades indesligables entre la tierra, el hombre y el tiempo. Es una dualidad que se necesita para el equilibrio de la vida, de ahí que nada en el espacio sea menos importante que lo otro, nada se excluye.

Entender el tiempo es algo más complejo. El pasado, por ejemplo, no queda atrás como se suele representar habitualmente. Es como si hubiera dos tipos de tiempo concurrentes: uno que acaece y otro que acontece, uno que se diluye en la cotidianidad, y otro que se convierte en memoria colectiva. Es tan polifacético, que llega un punto en que el espacio se convierte en tiempo, éste es la distancia entre una persona y otra, pero a la vez es el rostro de cada una de ellas.

Y esa era una clave esencial para comprender a los niños con los que trabajaba Teatro Trono en sus procesos de descolonización corporal, el sentido del espacio y del tiempo para ellos, y percibir las memorias que configuraban esos cuerpos.

Todo tomaba un tiempo, cada cuerpo tenía el suyo y al mismo tiempo todo ocurría en un espacio determinado. Tiempo y espacio existían en cuerpos determinados. Tiempo, espacio y materia, trilogía de la existencia. Un espacio determinado era la condición inicial donde ocurriría la experimentación del encuentro de cuerpos¹⁰². Un encuentro que pasaba por ocho acciones y que concluía con el Ritual del Abrazo.

No había celebración del acuerdo creativo más importante que el abrazo. Este estrechaba, unía, compactaba los cuerpos. Con el abrazo colectivo en el cierre, se celebraba la revolución corporal cotidiana.

El abrazo era la acción-experiencia humana que encadenaba y democratizaba las pulsiones de ser uno mismo acogiendo al otro en el propio cuerpo. Era asir lo que no era tuyo por una instantánea, a que fuera parte de uno. Era fundir al otro en el propio cuerpo. Era extenderse en el otro, ser siendo nosotros. Era la explosión del nosotros, que hace del yo una necesaria etapa previa, hacia su expansión. Realización de la humanidad atrapando humanidad, de lo que supuestamente no era propio. Desarmarse y aceptar la introyección del otro en uno. Un flash que nos transportaba a épocas ancestrales donde el abrazo era la comunidad latente. Abrazo era comunión, era comunidad, era construcción comunitaria.

Mirada, sensación de la cercanía del otro enfrente, extender los brazos para acoger en el cuerpo a ese otro espejo que hacía lo mismo, un viaje de miles de años hacia el pasado y hacia el futuro, que provocaba la restauración de la comunidad latente de nuestros cuerpos. Era el arma mejor modelada que proviene del cuerpo, de los brazos que se insinuaban al otro para tomarlo, tenerlo, aceptarlo. El abrazo ante la ausencia de lazos,

ante la desidia, el egoísmo, la galopante expansión de la individualidad, era el acto más sencillo y por lo mismo, mejor diseño subversivo ante cualquier orden que planteaba en los hechos cotidianos, la negación del otro para ser uno mismo.

Todo ritual ancestral, y los que inventábamos, eran provocaciones de abrazos. El ritual era un abrazo perenne. O el abrazo era un ritual eterno. Todo acto simbólico de acercar a la comunidad a renovar votos de confianza y reafirmación de ser comunidad, era un abrazo sencillo y profundo. La cadena de certezas construidas colectivamente, eran abrazos enlazados en códigos sellados en nuestros cuerpos. Y estos cuerpos decodificaban su necesidad de acercarse unos a otros mediante el ritual de los abrazos de diversas maneras. Era el alimento imprescindible y necesario de subsistencia. Sin abrazos, la muerte acechaba.

Ejercicio – ejemplo- juntábamos todas las cabezas, o enlazábamos las piernas, o brazos, o...

Viajamos a la semilla de la semilla que era la descolonización de nuestro cuerpo, produciendo un arte de abrazos.

X

Claudio Indalecio había caminado todo el día y su ruta a *Korimarka* lo conduciría al interior de una oscura caverna. Era tan oscura que no había alma que pudiese andar a simple vista, así que frente a tamaño desafío, decidió recostarse a una gigantesca roca para dejar pasar el tiempo y retomar el aliento. No había aún conseguido acomodarse cuando comenzó a escuchar unas voces entrecruzadas que le hablaban, y que parecían venir desde el otro mundo, mezclándose con el canto de una vieja anciana.

- *Alma Indalecio, límpiame de culpa... Llévate esto para comer...*

- *Alma Indalecio, llévale esta carta a mi hermano...*

Claudio Indalecio se incorporó rápidamente. Su respiración, agitadamente entrecortada hasta hace unos segundos, se detuvo de manera súbita para permitirse escuchar quienes les hablaban.

- *Si alguien te pregunta quién es tu padre, Si alguien te pregunta quién es tu madre, El Santo José, vas a responder...*

- *Alma Indalecio, llévale esta botella de alcohol a mi padre...*
- *Compadre Indalecio, ándate, ándate a donde tengas que ir. Llévate esta...*

Asustado, incrédulo, sin conseguir ubicar el origen de aquellas voces que reverberaban en aquel oscuro lugar, Claudio Indalecio dejó arrastrar suavemente su mano en la lobreguez del suelo *engrabillado*, reconociendo el frío húmedo de la tierra e intentando descubrir algo que no sabía muy bien lo que era. Su sorpresa fue mayor al percibir que a su lado lo aguardaba un prominente bulto con todas y cada una de las encomiendas que las voces le habían dicho. Era como si hubiesen sido enviadas desde el otro mundo, aquel que apenas recordaba, aquel que había dejado atrás para iniciar su viaje.

Rápidamente Claudio Indalecio se incorporó y, con la ayuda de una vara, fue desplazándose poco a poco hasta conseguir salir de aquella lúgubre caverna.

La luz del sol le trajo nuevamente la sensación de esperanza y, siguiendo el camino zigzagueado de un extenso y cristalino río, llegó a un espeso bosque tras el cual se veía una sólida escalera de piedras megalíticas que conducía a una explanada central sin muros y luego a un montículo de terrazas igualmente de piedras, donde ya algunos lo esperaban. Era la confirmación de que estaba en *Korimarka*. Apenas se sentó a los pies de un árbol de *wayrurus*¹⁰³, y una voz ronca, apagada, interrumpió su descanso. Era un hombre vestido de negro, con un gorro de lana sin curar cuyas orejeras le rozaban su copiosa barba y bigote negro y a quien le faltaba el ojo izquierdo.

- ¿Claudio Indalecio, quién es tu padre, quién es tu madre?
- El Santo José y la Virgen María, respondió.
- ¿De dónde vienes?, preguntó desconfiado aquel hombre que parecía un guardián.
- Del Centro del Mundo, afirmó el ya muerto guerrillero, e intentándose incorporar para continuar camino.
- Aquellos allí, llevan días esperándote, le dijo el hombre vestido de negro interrumpiéndole su paso, a la vez que le indicaba con la cabeza hacia un grupo de seis personas y abrió su ojo derecho como jamás había visto Claudio Indalecio.
- ¡Indalecio! ¡Indalecio! ¡Indalecio! Has demorado más de lo común y aguardamos por nuestras ofrendas familiares, dijo el más viejo miembro del grupo.

Escasamente Claudio Indalecio había dado unos pasos del *wayrurus*, cuando fue rodeado por aquellos que esperaban. Sin demorarse, y percibiendo que eran los destinatarios, abrió

el prominente bulto que cargaba desde la caverna y fue entregando a cada uno, sus respectivas encomiendas.

- *Para ti esta carta. Te la manda tu hermano*, le dijo a un joven moreno quien usaba una extensa manta roja.
- *Para ti esta bolsita. Te la manda tu tía*, le dijo a otro.
- *Y este alcohol es para ti. Dice tu hijo que te gusta beber mucho.*
- ¡Gracias, Indalecio!, expresó el más viejo miembro del grupo con una callada felicidad que le inundaba el rostro.

Casi no había concluido la entrega de sus encomiendas, cuando escuchó su nombre desde la gigantesca escalera de piedras megalíticas. Impresionado, Claudio Indalecio dejó al grupo y, rápidamente, fue al encuentro de aquel anciano con barba blanca a quien veneró desde el primer instante.

- *¡Achachila¹⁰⁴, estoy feliz de verte!*, le dijo admirado Claudio Indalecio.
- *Yo también estoy feliz de verte* Claudio Indalecio.
- *Achachila, aquí te traigo esta coca para que akulliques*, le ofreció en un acto de reverencia.
- *Está bien...*
- *Ahora*, Claudio Indalecio, - le dijo el *Achachila* mientras lo convidaba a subir junto a él la extensa escalera de piedra- *aquí vas a trabajar la tierra para otras almas. Así vas a aprender. Has muerto muy joven sin haber cumplido tus obligaciones en tu comunidad. Por eso, en un tiempo más... ¡vas a tener que volver!*
- *Comprendo, Achachila.*
- Y te tengo una grata noticia. Tu hijo, el *Llawlli*, acaba de comenzar su viaje a *Korimarka*.

XI

Iván nunca había conocido las penumbras del fondo de la tierra. Apenas su hermano lo había enterrado un par de veces en la arena de la playa en Cuba para caminarle por encima, así que no sabía con exactitud de qué se trataba aquello. Sin embargo, estando aquí en Bolivia, había escuchado historias aterradoras de las minas. Eran relatos de niños

trabajando en las profundidades de Cerro Rico, en la ciudad de Potosí, que morían de tanto polvo petrificado en sus pulmones. Él había oído anécdotas de piedras en los riñones y en la vejiga, como aquel seboruco de tres centímetros que le sacaron a su abuelo cuando lo operaron de la próstata, y que guardaba con cariño como si fuese una medalla de combatiente, y se lo mostraba como un trofeo cada vez que lo visitaba, pero pulmones petrificados nunca había escuchado, por lo que le parecía desconcertantemente aterrador en su condición de asmático.

Andaba pensando en todo eso, y lamentándose de estar casi medio mes sin jugar con su tablet y acceder a su isla Icària, cuando Iván, el *Llawlli*, entró a nuestro cuarto e interrumpió sus devaneos.

- Llegó el día de mostrarte un secreto.
- ¿Un secreto?, preguntó mi hijo asombrado.

Como ya casi era la hora del taller con los niños, y estábamos en las sesiones finales, yo me había adelantado un poco hoy, dejando solo a Iván para que fuera más tarde. Él se había recuperado bastante de su falta de aire después que comenzó a masticar la hoja de coca. A pesar de que aún no estaba del todo bien, su semblante había mejorado significativamente, y las violáceas ojeras fruto de la malvada cianosis que le provocaba la falta de aire, habían desaparecido de su rostro.

Por alguna extraña razón del destino, mi hijo e Iván, el *Llawlli* se habían aproximado uno del otro con gran cariño. En estos quince días, sus pláticas habían ido por caminos inimaginables, despertando una curiosidad y un apetito por el conocimiento entre ambos que algunas veces provocaban callados impulsos de celos en mi alma. Parecía que Iván, el *Llawlli* restauraba su infancia con mi hijo, con sus sueños, con sus utopías; a la vez, que mi pequeño Iván se expandía en la inusual condición de adulto de su colega. Sus conversaciones se habían convertido en una circulación de intensidades, en un potente flujo heterogéneo que los hacía cambiar su propia naturaleza.

- Sí. Vamos a ir al fondo de la tierra, le respondió entusiasmado. Quiero que veas de dónde nace la fuerza explosiva de nuestro arte.

Y sin más preguntas ni rodeos, y olvidándose que lo encontraría en el taller con los niños, mi hijo dio un salto de la cama y siguió a Iván, el *Llawlli* hasta los cimientos de la sede de

Teatro Trono, en cuyas profundidades se modelaban sesenta metros cuadrados de una réplica de las minas bolivianas.

Como todos sabían, las minas de Teatro Trono se hallaban bajo el escenario principal. Podía llegarse a ellas por una salita, especie de zaguán, inmediata a la puerta principal de entrada, bien al frente del pequeño retrete, o atravesando los telones de fondo del teatro, abriendo una pequeña reja de hierro y bajando unos nueve peldaños.

Pero lo que no todos sabían era de la existencia de una segunda entrada que daba para unas galerías deshabilitadas y que inicialmente fue prevista como salida de emergencia, y ante la necesidad de construir el diminuto retrete para el público, fue prácticamente inviabilizada y olvidada por todos. Quiero decir, por todos, menos por Iván, el *Llawlli*.

Él había aprovechado ese local, donde casualmente batía más el sol por el costado exterior de la casa, y construido una huerta subterránea para resguardar y cuidar sus sagradas, valiosas y codiciadas semillas de queñoa, las que había recibido un día de manos de un *amawt'a*¹⁰⁵ en un valle a los pies del *Illimani*, con la misión de protegerlas y cultivarlas, pues ellas les abrirían las puertas para su viaje a *Korimarka*. En el fondo, fondo, él nunca comprendió esa conexión de la queñoa con su muerte, pero para eso estaban los sabios en el mundo -pensaba-, para ver en el tiempo lo que sus ojos nunca podrían. Así que, desde hacía varios meses, cuidaba de ellas como la niña de sus ojos.

Fue por eso por lo que construyó un *walipini*¹⁰⁶ en las profundidades del teatro. De alguna forma, en ese lugar, ellas simbolizarían el origen y el fin de su vida. En aymara, *walipini* significa lugar bueno, lugar cálido, y era eso precisamente lo que necesitaban las semillas de queñoa para brotar. Algunas vigas empotradas entre el techo y el piso de tierra conferían una buena estructura al lado del respiradero y de las conexiones hidráulicas del baño para el cultivo del semillero. Iván había preparado el terreno con fibras de la propia queñoa, haciendo pequeños conjuntos de la planta y buscando producir su germinación en las mejores condiciones posibles hasta que la plántula creciera. En una esquina, casi como en un altar, conservaba un puñado de más de doscientas semillas que eran las más puras y veneradas por él.

Por razones puramente simbólicas, las escaleras siempre le traían un marcante recuerdo a Iván. Así pues, cuando el *Llawlli* lo convidó a entrar al retrete y bajar los nueve peldaños, respiró profundo y en ese momento hubiera querido quedarse tranquilamente acostado en

su cama. El cambio de temperatura fue rápidamente notado por él, al sentir que la humedad y el olor a tierra le invadía todo el pecho, y no pudo evitar pensar si ese sería el inicio de la petrificación de sus pulmones.

Ya para ese instante Iván, el *Llawlli* había encendido las luces que dejarían ver todo el semillero, y mi hijo echó una mirada a través de la cámara de su tablet y hubo de maravillarse de la chisporroteante energía que emanaba de aquellas plantas y que daban muestra de su predestinado poder en la vida de su colega.

Medio disparatado, como un niño que confiesa un antiguo secreto para sus padres, estaba Iván, el *Llawlli* plantado en medio de aquel *walipini* agarrándose los tirantes del pantalón y exteriorizando con gran entusiasmo por primera vez, lo que significaba para él cuidar de esas semillas. Un enardecido frenesí se había apoderado de su cuerpo haciéndolo hablar y moverse por aquel húmedo espacio sin parar, explicando los detalles de los detalles de los mismísimos detalles de cómo había conseguido salvaguardar aquella botánica especie. Realmente mi hijo no entendía muy bien por qué tanto secreto, si, al fin y al cabo, eran unas simples semillas que le recordaban los odiados chícharos del almuerzo de la escuela en Cuba, por lo que poco a poco fue dejándolo de escuchar y comenzó a filmar con su tablet, todas las paredes del *walipini*.

Comoquiera que Iván enfocaba su cámara, un abultado cono sobresalía entre las paredes rocosas que daban para el orificio que se conectaba con el respiradero del pequeño retrete de encima, y que también ventilaba el semillero. De buena gana se hubiera subido próximo a aquel boquete para registrar los detalles de aquella prolongación de la pared que tanto le había llamado la atención. Pero Iván, que no podía cambiar tan súbitamente y dejar de atender el secreto revelado del *Llawlli*, comenzó a buscar con qué aguijonear aquella protuberancia de color amarillento tierra, sobre todo después de confirmar que había unos bichitos de color amarillo y negro que entraban y salían, o cuando mínimo dejaban ver la puntica de la cabecita para que no los reconociesen.

¿Qué importancia podría revestir un pequeño toquecito?, pensó mi hijo cogiendo una fina estaca que estaba en el suelo sin ser percibido por el *Llawlli*, quien recién se había arrodillado frente al puñado de las doscientas semillas de queñoa, y puesto a susurrar unas frases en aymara que Iván no entendía.

Como le resultaba difícil filmar con el tablet y agarrar la estaca con una sola mano, Iván desistió de la idea de continuar gravando y, por vías de la explicación, se dijo: como es evidente la presencia de unos bichitos amarillos y negros que pueden atentar contra el semillero del *Llawlli*, y teniendo en cuenta el tamañaso de esa protuberancia, que por lo visto solo yo lo he percibido, lo más lógico es que sea rápidamente destruido.

Podrá decirse ahora que no debió haberlo hecho, como tantas otras veces ya se dijo sobre él. Pero también podría decirse que Iván, el *Llawlli*, no tenía por qué haber sido tan excesivamente radical en su resguardo de las semillas.

Pero lo cierto es que Iván dio un salto, como nunca antes lo había dado, y de un solo fuetazo desbarató con la finísima estaca que tenía en su mano, aquel enjambre de bichos, que solo ahora percibió, era un conjunto de insectos plagas de la queñoa, quienes a su vez venían siendo invadidos por avispas.

El golpe seco que aquel nido de tierra dio contra el piso interrumpió intempestivamente el susurrar de Iván, el *Llawlli*, quien, al virarse de frente y percibir la invasión de todos esos bichos, el terror fue subiéndole de a punto. En cuanto a Iván, ahora con sus manos libres, no quiso ser testigo de lo que el *Llawlli* haría con sus doscientas sagradas semillas, que rápidamente se volvieron objeto de codicia entre los insectos. Un poco avergonzado por la situación creada, Iván se disponía a recoger su tablet e intentar salir con su colega de aquel lugar, cuando percibió que éste hizo un rápido movimiento con su mano, lo que le hacía decir después, ya que no alcanzaba a recordar los detalles de lo que pensó entonces: hubiera sido más sensato guardar tranquilamente aquellas semillas en el bolsillo del pantalón y salir corriendo del *walipini*.

Pero él quería evitar a toda costa que los bichos atacasen sus semillas. Sería deshonroso ante el *amawt'a* no haber cumplido su misión y, a pesar de su reconocida capacidad creativa como teatrista, no se le ocurrió más escondrijo que el de su cavidad bucal.

Un simplísimo movimiento. De la mano a la boca. Eso bastó para que aquel ejército de *helicoverpas quenoa* y de *himenóptera venenosas*, que hasta ese momento parecían enemigas, se aliasen y quisieran entrar en compacto bloque por la mismísima cavidad en la que rebeldemente se le atragantaban las doscientas sagradas semillas de queñoa.

¡Si por lo menos se las hubiese tragado poco a poco! *Se ponía rojo, los ojos se le hinchaban, tosía, lloraba y reía a un tiempo y, con tantas excitaciones simultáneas, ya no*

podía mantener el control de tantas picadas y bichos entrando por todos sus orificios. Ya no podía atender a sus órganos respiratorios, y ni siquiera conseguía toser debidamente¹⁰⁷, sino que empezó a moverse desesperado por todo aquel reducido espacio, como si bailase una diablada¹⁰⁸, destruyendo toda la plantación y el semillero, destrozando todas las fibras conque había cultivado sus planticas, pero asegurando las semillas atragantadas hasta que la benefactora muerte le llegó junto a la viga, evitando que acabara por ahogarse de tanto bichos y semillas juntos.

XII

La terrible noticia de la muerte de Iván, el *Llawlli* no demoró en llegar a las altas esferas del gobierno y el duelo no se hizo esperar en todo el altiplano. Iván ya no volvió a ver más a su colega porque entre tanto sofoco y tanto bicho, acabó desmayándose justo en el momento en que la viga hizo su trabajo divino. En las más de doce horas que demoró para recuperarse, su piel nuevamente comenzó a perder el color, y cuando vino a dar en sí, ya Iván, el *Llawlli* estaba yendo a ser enterrado.

El cortejo fúnebre fue algo impresionante¹⁰⁹ (<https://www.youtube.com/watch?v=OpgrL1NoWl4>). Vino gente de todos los cantos del país. Se contaba que desde el cielo aún podía verse el enjambre de insectos que acompañaban desde las alturas el cuerpo del *Llawlli* sin desistir de su ávida codicia. Cientos de miles de coronas de flores fueron compradas. Como apenas había un transporte funerario en la ciudad, fue mejor dejarlo para las flores, y el sarcófago fue trasladado, de mano en mano, por la gente del barrio. Las lágrimas de los actores le daban otro color a la batucada que acompañaba el cuerpo. El pueblo lloraba, aplaudía, gritaba, lanzaba hojas de coca sobre la caravana, y los autos detenían su marcha y bocinaban como despedida honrosa para aquel que tanto hizo por la gente.

Allí estábamos nosotros también, caminando de manos dadas, Iván con su tablet, estremecido por estar una vez más al borde de la muerte, y yo, sin creer lo que estaba viviendo, con un extraño peso en la consciencia por todo, con una sensación de culpa que venía de no sé dónde, y que me llevaba a preguntarme una y otra vez, si valió la pena salir de Cuba y exponer a mi hijo a tantas cosas. Próximos de nosotros también estaban

Yasmani y su mamá Mercedes. A diferencia de su madre que iba con la cabeza erguida, mascando hoja de coca, él andaba apartado, arisco, hecho una piedra, pateando todo lo que encontrase en su camino.

Cuando el cortejo fúnebre llegó, ya los sepultureros habían excavado casi dos metros de profundidad. Los chicos que cargaban en sus hombros la caja en que descansaba el cuerpo del *Llawlli* hicieron una pausa, se apoyaron jadeante en el suelo y rompieron a llorar otra vez. La batucada fue cediendo paso a un silencio sepulcral y poco a poco la gente se fue acomodando en espera del acto final. Jasmani, en cambio, se había distanciado unos metros y comenzó a lanzarle piedras a los santicos que adornaban las lápidas del resto del cementerio; mientras que Doña Mercedes, que hasta ese momento se había mantenido firme y sin llorar, no consiguió soportar aquella escena y se quebró de tanto llanto que le trajo una canción aymara sobre la muerte. Iván, que desde dos cuadras antes se había separado de mi mano y aproximado al sarcófago, ahora estaba justo al frente de la fosa, distantes uno del otro por casi quinientas personas. Allí estaba él, con su tablet en mano, de pie, ocioso, medio fragilizado, desconcertado por todo lo vivido, entre el viejo granito, envuelto en los olores dulces de las flores y de la hoja de coca, entre los familiares más próximos que lloraban desconsoladamente y los *tic, tic, tic* de las piedras de Jasmani que no dejaban descansar en paz a los pobres difuntos.

¿Debo o no debo? Tienes ya once años, Iván. ¿Debes o no debes? Eres casi un huérfano. Deberías finalmente. Desde que dejaste a tu mamá en Cuba, eres medio huérfano. Realmente desde que dejaste de ser lo que tú eras. Has vivido tantas cosas todo este tiempo..., reflexionaba calladamente mi hijo en la medida en que veía cómo los sepultureros colocaban cuidadosamente el ataúd dentro de la tierra y un extraño impulso alimentaba un vértigo en su cuerpo.

¿Debo o no debo? Ahora están enterrando en un hoyo a Iván, el Llawlli, el único adulto con quien realmente hice una amistad, y que se convirtió casi en un segundo padre. Que yo sepa no suele haber más padres postizos. ¿Por qué debería seguir andando en esta vida? ¿Debo o no debo? ¿A quién más podría preguntarle? ¿A las semillas de queñoa que tantas dudas tienen ellas mismas?

En eso Iván halló una vieja moneda que resolvería su incertidumbre, con adornos enmohecidos y letras medio encostradas, —¿debo o no debo?— tal vez de algún anterior

sepulcro —no debo— Era de un metal herrumbroso y deleznable —debo— que debía representar probablemente —no debo— alguna época antigua del difunto, o de un tiempo que no era el de Icària. —no— La sopesó en la mano, apuntó al cielo —debo— y la lanzó unos cincuenta centímetros de altura —no debo—.

Nací envuelto en las ráfagas de un huracán y he ido muriendo prematuramente. Sin llegar a la adolescencia, me he negado a crecer, —¿debo o no debo?— porque es mejor morir que vivir esta vida enceguecido por las luces. —¿debo o no debo?— Nadie quiere vislumbrar las sombras, incluso ni en Icària, pensó. ¿Cara o cruz? Debo. La cara estaba muy manchada, la cruz era mejor. No sé si debo. Era ya el sexto tiro, pensó que en el séptimo conseguiría la cruz. ¿Debo? Preguntó a Doña Mercedes que tarareaba a su lado en puro llanto aquella música aymara. Sí, dijo ella sin responder, lo que fue confirmado cuando la cruz calló bocarriba. Debo. Debo. Debo. Debo.

Los sepultureros comenzaron a echar tierra con la pala cuando Iván se arrodilló en el borde de la fosa, sostenía fuertemente su tablet, sudaba a pesar del frío que hacía, y, sin decir ya “¿debo o no debo?”, sino “¡quiero!”, se dispuso a lanzarse junto a su amigo el Llaulli, allí donde había ya suficiente tierra sobre el cajón de cedro lustrado. Tratábase de un simple acto de desterritorialización, aliviábase en pensar de que no sería una gran cosa, a pesar de que no consiguió dejar de estremecerse cuando una paletada bien cargada de tierra le cayó encima al ataúd, y sonó. Y a la segunda paletada, volvió a sonar todavía. Pero a la tercera, ya no respondió, y sólo seguía mostrando algo de la madera barnizada y unas esquinas de las manillas plateadas, hasta que la tierra vino también a taparlos con tierra. Acumulábase la tierra e Iván sentía cada vez más ese extraño impulso, amontonábase, crecía, y su deseo de estar junto al Llaulli aumentaba—y algunos tuvieron la impresión de que Iván se mecía en una lenta oscilación para adelante y para atrás movido por el viento- hasta que una durísima piedra lanzada por Jasmani, le quebró la frente y lo lanzó de cuajo junto al Llaulli¹⁰.

Fue Doña Mercedes quien, entre el espanto de tanta gente espantada, se lanzó rápidamente sobre el sarcófago para socorrer a mi hijo, y, desafiando las fuerzas del ajayu de Iván, el Llaulli, que querían que ambos siguieran juntos en su viaje a Korimarka, comenzó a cantarle en voz alta al ahora muerto soñador, aquella música aymara que tanto la había hecho llorar, en su larga y nunca acabada vida:

*Gloria a los ángeles
A los ángeles del cielo
Si alguien te pregunta quién es tu padre,
Si alguien te pregunta quién es tu madre,
El Santo José, vas a responder,
La Virgen María, vas a responder
¿De dónde vienes?, te van a preguntar.
Del Centro del Mundo, vas a responder
He pasado por tres calvarios,
Vas a decir, angelito
Del Centro del Mundo,
Sembrando gloria,
Barriendo gloria,
Así vas a decir, angelito*

Capítulo 5: La Caja roja del ajayu

5.2. *Somos hijos de la Mina*. La descolonización del cuerpo o el arte que se hace abrazo.

5.2.1. Teatro Trono. Procesos artísticos y de acción cultural asociados a la descolonización corporal.

El grupo Teatro Trono fue fundado en el año 1989 en la región de El Alto¹¹¹, en la ciudad de La Paz, Bolivia, por el director teatral y gestor cultural Iván Nogales. La creación de Teatro Trono fue el resultado del trabajo de formación teatral desarrollado por Nogales con niños y adolescentes de la calle, recluidos en el Centro de Diagnóstico y Terapia de Varones de La Paz, por haber cometido diferentes delitos. El reformatorio infantil era identificado por los niños como “El Trono” en referencia a que ese era el lugar en donde la policía los *tronaba*¹¹², pero también era una especie de reino en donde eran alimentados y protegidos del frío (NOGALES, 1998).

Fue la idea del “reino” la que inspiró a los niños a nombrar al grupo. Para ellos el teatro era eso: el momento en que se alimentaban y cuidaban unos a otros. Para ellos el teatro era un trono, ya no como una ironía sino como una experiencia de dignidad humana. Transcurrido algunos años, crearon la Comunidad de Productores en Arte (COMPA), una organización social que va más allá del teatro como expresión artística y que considera el arte desde su dimensión transformadora en el ámbito sociocultural¹¹³.





Fig. 23. Acción artística con los niños. Grupo COMPA Teatro Trono

Posteriormente construyeron en la ciudad de El Alto espacios importantes de intervención artística e interacción social como fueron La Calle de las Culturas, el Teatro Camión, las Casas de Cultura y el Centro Multicultural CompaTrono.

En tres décadas de trabajo en comunidad, CompaTrono ha llevado a escena no solo en Bolivia, sino también en varios países de América Latina, Europa y EE. UU., varias decenas de obras¹¹⁴, ha publicado importantes textos de reflexión teórica, ha recibido diversos reconocimientos y ha desarrollado un extenso trabajo de acción cultural con niños, adolescentes, jóvenes y adultos, que lo han vuelto una importante referencia en el contexto latinoamericano.



Fig. 24. Teatro Camión. Grupo COMPA Teatro Trono

Para comprender ampliamente las peculiaridades de este colectivo, es necesario acudir de manera previa a tres matrices de pensamiento presentes en la vida de Iván Nogales desde sus primeros años de infancia¹¹⁵, las cuales han nutrido durante décadas, la actual concepción artística-pedagógica y de acción cultural del grupo en su trabajo en general, y particularmente con los niños.

La primera matriz, que hemos denominado **el don de la precariedad del barroco alteño**, está asociada a una resignificación de la carencia y la pobreza presente en el contexto de la ciudad de El Alto, y que ha sido convertida en una fuente de riqueza creativa para las personas. Teniendo un origen indígena y campesino, viviendo en condiciones extremas de pobreza, en un ambiente familiar donde se comía apenas lo que se conseguía en el día a día, para Iván Nogales sobrevivir se convirtió en un acto creativo. Según él, la precariedad obliga al cuerpo de la gente a tener una capacidad creativa y de improvisación permanentemente en la vida. Muchas veces las personas lanzan mano a lo extravagante, a la ornamentación excesiva, a la necesidad de producir una sensación y llamar la atención en el otro a través de lo decorativo, configurando el contexto citadino como algo desordenado, confuso, barroco. De esa ausencia nace, entonces, una profunda creatividad política y una potencia espectacular inigualable en las personas. Ese universo barroco, ese tejido de formas híbridas de existencias andinas configuradas desde la precariedad son resignificadas en la concepción artística-pedagógica y de acción cultural de Iván Nogales al valorizar la dimensión de lo popular, especialmente el cuerpo periférico, mestizo, minero, indígena, como una línea contra-hegemónica

La segunda matriz, que identificamos como **el lugar sin lugar que es Teoponte**, está asociada a una persistente recuperación e interpretación del legado histórico de su padre, Indalecio Nogales, combatiente de la Guerrilla de Teoponte, asesinado y desaparecido en 1970 por el régimen militar de entonces, en una prolongación metafórica de lo que representa cultural, artística y políticamente hoy Teatro Trono. La guerrilla de Teoponte representa un lugar configurado desde un intersticio entre la nostalgia, el luto y los sueños de Iván Nogales y la realidad que lo circunda. Para él, la acción guerrillera que envolvió a su padre en un acto de dar la vida por sus ideales es un acontecimiento que representa un lugar imposible de ser limitado a un mapa de vida, que se rebela contra la condena de ser colocado en el lugar del fracaso, pues se trata de un impulso utópico, de una pulsión vital, de un sueño a alcanzarse en aras de un mundo más justo. Es en esa medida, que ese ideal utópico de guerrilla es asumido como una actitud de vida ante el teatro. Es en esa calidad también, que ese ideal atraviesa la dimensión política de sus prácticas artísticas-pedagógicas y de acción cultural en cuanto pulsión contra-hegemónica,

generadora de espacios donde se hacen y “construyen clics, o sea, actos de despertar que van más allá de una toma de consciencia”¹¹⁶.

Si Teoponte es “el lugar sin lugar” de donde se genera la fuente utópica que configura la dimensión política y contra-hegemónica de su trabajo artístico, la Caja Roja representa, entonces, la utopía alcanzada, significa su heterotopía. Esa tercera matriz de pensamiento, que distinguimos como **la heterotopía de la Caja Roja**, adquiere relevancia en la medida en que Iván Nogales le otorga un nuevo valor a la caja roja de herramientas del padre, asociándola a la sede de Teatro Trono, casa de siete pisos construida con material reciclado, y sus implicancias como un **contra-espacio** en sus procesos creativos (FOUCAULT, 2008).

Según cuenta este director boliviano, cuando niño, la caja roja era el medio de subsistencia del padre quien, al ser un perseguido político y no contar con un trabajo fijo, tenía que encarar múltiples oficios para sobrevivir. Con la salida del padre hacia la guerrilla, la caja roja se convirtió en el medio de subsistencia de la madre quien, para sobrevivir, vendía las herramientas del marido. Fue también en esa época en que Iván Nogales comenzó a hacer suya la caja roja, tornándola su “principal escondite”, su principal lugar fuera de todo lugar, su burbuja en aquel cuarto de tres por cuatro donde vivía toda la familia, el espacio privilegiado y de supervivencia infantil donde escondía sus piedritas, sus cositas recogidas de las calles con las que construía universos de fantasías.

Actualmente, la sede de Teatro Trono, y los procesos artísticos engendrados en ella, mantienen la misma carga de sentido que tuvo en un momento de la vida de Iván Nogales la caja roja de herramientas del padre guerrillero. O sea, hoy la casa de Teatro Trono se configura como un **contra-espacio de subsistencia** (ahora artística y política), un lugar de refugio (que ahora acoge aquellos individuos cuyos comportamientos representan una desviación en relación a la norma social exigida), un entorno que yuxtapone objetos y espacios incompatibles, ligados a heterocronías diversas; y un ámbito donde se crean universos de fantasías infinitas, al hacer impugnaciones de lo real, denunciando los modos de vida colonizados y creando una fuente de imaginario colectivo capaz de incidir en el contexto social y comunitario.



Fig. 25. Sede central del Grupo COMPA Teatro Tono en la ciudad de El Alto, Bolivia

En ese sentido, son esas tres matrices de pensamiento (**el don de la precariedad del barroco alteño, el lugar sin lugar que es Teoponte y la heterotopía de la Caja Roja**) las que conforman un universo subjetivo en Iván Nogales que condicionan las prácticas artísticas y de acción cultural desarrolladas con niños por Teatro Trono.

Es de ahí, entonces, que podemos decir que los procesos artísticos de este colectivo, y las formulaciones pedagógicas asociadas a ello, estén ligados a un profundo sentimiento de emancipación y a un trabajo colectivo en comunidad. Esa condición emancipadora, como principio creativo, ha hallado un terreno fértil en lo popular, en la medida en que la dimensión estética de dichos procesos no se define apenas por abordar tópicos relacionados con las tradiciones, las costumbres e historias locales o la personalidad espiritual de una comunidad, sino sobre todo por concebirse como un campo expresivo contra-hegemónico, enriquecido por un sistema de hibridación cultural que resignifica el valor del cuerpo periférico, andino, mestizo, minero, indígena, delante de las condiciones homogeneizadoras, monopólicas y autoritarias en que se organiza la cultura por los núcleos de poder en aras de mantener la asimetría social.

Ese sentimiento de emancipación se complementa con el trabajo colectivo en comunidad. El sentido colectivista de esta visión artística no es fruto solamente de las influencias de la tradición teatral latinoamericana de creación colectiva, del teatro de grupo o del teatro colaborativo sino, sobre todo, de las formas solidarias de diálogo, de ritualidad, de fiesta, de protesta, de compartir lo común, propias, en gran medida, de las culturas autóctonas de la región de El Alto boliviano. Si el cuerpo, a través de la educación, de la arquitectura, de los diseños sociales, del consumo, acaba siendo el lugar donde las memorias, las historias, las opresiones, las felicidades y las angustias se concentran, entonces es en ese mismo cuerpo periférico alteño en su accionar en comunidad, donde radican las principales fuentes de riquezas dentro de ese campo expresivo contra hegemónico que sería la acción artística y, particularmente, el teatro. El cuerpo se vuelve el foco principal de esa concepción y el lenguaje adquiere la connotación de un laboratorio crítico creativo de la condición humana y de redimensionamiento de los imaginarios que sustentan la realidad social.

Si esas tres matrices de pensamiento expuestas inicialmente configuran el accionar artístico pedagógico del grupo como un campo de emancipación y de trabajo colectivo en comunidad, ellas también determinan el enfoque de los procesos de acción cultural emprendidos por este colectivo. A pesar de que, desde el punto de vista práctico, no es posible separar acción artística y acción cultural, pues una alimenta a la otra, si es factible para este análisis encarar cada una desde sus particularidades más significativas.

En ese sentido, esas tres matrices de pensamiento que han configurado el universo subjetivo de Iván Nogales se sintetizan en lo que ha venido a llamarse **descolonización corporal**, principal enfoque de las modalidades de acción cultural de este grupo boliviano, y cuya “construcción, si bien aborda aspectos éticos, estéticos, políticos, filosóficos, educativos, es, fundamentalmente, una experiencia de artistas comunitarios, de creadores de cuerpos, que buscan experimentar y construir metodologías alternativas para extirpar, exorcizar, la colonización incrustada en los cuerpos” (NOGALES, 2017), tomando la acción artística, y particularmente el teatro, como una práctica articuladora de dicha construcción.

La acción cultural estaría vinculada, por tanto, a la generación de procesos en los que los adultos -quienes según Iván Nogales cuentan con más experiencias acumuladas y una

mayor sujeción a los códigos sistémicos, controladores y ordenadores de la conducta humana-; y los niños -quienes supuestamente tienen menos experiencias pero al mismo tiempo menos sujeción a esos códigos sistémicos-, puedan establecer un **diálogo en comunidad** para construir colectivamente sus propias dramaturgias de vida, a través de un cruce de narrativas. O sea, la acción cultural desde esta perspectiva de la descolonización corporal se resumiría, según Iván Nogales, en una propuesta política cultural para el bien común.



Fig. 26. Procesos de acción cultural con niños y mujeres aymaras. Grupo COMPA Teatro Trono

Dicha propuesta, desde sus diversas modalidades (talleres infantiles, articulación de redes de unidades educativas de El Alto contra la violencia, espacios de formación conjunta entre profesores, familia y alumnos, escuelas de arte comunitario para la promoción del protagonismo infantil en la construcción democrática de la sociedad, entre otras) contiene seis elementos esenciales que la caracterizan, sintetizados por Iván Nogales (2017) (2013), y que citamos a continuación.

1. **Ajayu** (La televisión cuando informa sobre catástrofes siempre muestra las consecuencias del desastre, rostros y cuerpos desolados, destrozados, por un tsunami, una bomba o un terremoto. ¿Cómo imaginar nuestros cuerpos después de más de quinientos años de hecatombe colonial? Nuestro cuerpo refleja exactamente toda esa huella, como un tatuaje con toda esa memoria. En el mundo andino se cree que cuando te asustas, se va tu esencia, tu espíritu, y necesitas hacer el ritual del llamado de tu *Ajayu*, tu espíritu debe retornar, para que tu cuerpo esté íntegro nuevamente. La colonia nos ha dejado miedo, estamos atormentados, por eso debemos trabajar para restaurar nuestro *Ajayu* y descolonizarnos)
2. **Búsqueda y encuentro con el otro** (Vivimos en sociedades hedonistas, nos maneja el consumo, el ego, el placer, el individualismo. En el teatro, primero es el otro, la mirada, cómo nos reflejamos en la mirada del compañero. Los abrazos, ese importante contacto con los demás. Lo colectivo rompe el orden sistémico, el otro te reafirma. Y no se trata solo de los “otros” de afuera, sino también los “otros” que llevamos dentro. En el teatro reconocemos que internamente somos una multitud y, en la relación con los otros y del reconocimiento con los otros, vamos encontrando una diversidad muy potente)
3. **Migrar al centro** (En La Paz, todo gira en torno a la Plaza Murillo, esa visión colonial y republicana es una herencia según la cual todo circunda en torno al poder central. Todos quieren migrar al centro, a lo que consideran su centro, para algunos es La Paz, para otros, Buenos Aires o Nueva York, como centro del mundo. Nosotros también migramos al centro, a un centro que construimos, porque hay muchos centros posibles y hace años estamos trabajando con otro teatro posible, otra cultura posible, otras artes posibles, en otros centros posibles)
4. **Retorno a la integralidad** (Tenemos un culto excesivo a la cabeza, la ciencia, la academia, como lugar sagrado del conocimiento, racionalizamos todo, sin embargo, existen otras formas de conocer. Ancestralmente fuimos comunidad y, cuando nació la diferencia, se impuso una jerarquía estándar faraónica, o sea el triángulo, la pirámide. Así se explica la historia de la humanidad. Esto se refleja en nuestro físico donde la cabeza es el faraón y el cuerpo, la masa que obedece. Debemos llamar a la cabeza a retornar a la comunidad, al cuerpo)
5. **Descampamentizar – desfronterizar** (Creemos que nuestro país es un campamento, los espacios en que se vive son prácticamente un correlato de la colonización y explotación. Es necesario borrar estas fronteras, especialmente la del cuerpo-cabeza)
6. **Espacios de bienestar colectivo** (El concepto de buen vivir lo venimos aplicando hace tiempo en nuestras prácticas. En el grupo de teatro, en los talleres, los chicos realizan actividades que les permiten ser, construyendo un espacio de bienestar. Ya no importa mucho las precisiones de teóricos cuando se trata de definir el teatro. El criterio común es que este es un ENCUENTRO y un lugar donde nos sentimos BIEN. Es un espacio físico temporal de bienestar colectivo. Es la restauración del cuerpo como centro del universo, del cosmos. Este pedazo, mi vivencia, es la totalidad sintética. Y desde este espacio proponemos mirar el espacio mayor que es el entorno, el barrio, la ciudad, el país, como espacios donde debemos restaurar un bienestar comunitario junto a otras comunidades que están buscando, desde sus propias experiencias, lo mismo. Rechazamos los espacios que no nos permiten ser, buscamos aprovechar los lugares, como las marchas, la protesta, las fiestas, espacios de encuentro, que nos permitan abrazarnos, espacios que puedan convertirse en lugares de bienestar colectivo. Así, concebimos nuestro grupo de teatro como protesta y fiesta permanente. Los personajes hoy somos nosotros, nuestro cuerpo es la geografía donde nacen los nuevos sentidos del siglo XXI, cada cuerpo es una nueva narrativa de transformación)



Fig. 27. Talleres de teatro con niños bajo los principios de la descolonización corporal. Grupo COMPA Teatro Trono

Esos seis elementos que caracterizan la acción cultural como descolonización corporal también se vuelven principios pedagógicos no apenas para la elaboración de diversas metodologías de trabajo en grupo, en contextos particulares y características singulares desarrollada por Teatro Trono y COMPA, sino también para la propia formación teatral infantil que este colectivo despliega con los niños. De esa forma, esos seis elementos pueden ser encontrados en un taller sobre derechos sexuales y reproductivos con adolescentes – como en el taller *Sed de cuerpo, sed de alma* (CABEZAS, 2012)-, en un proceso de formación comunitaria – como en el taller sobre *Participación, prevención y protección de la niñez en el ámbito comunitario* (BUSTILLO, 2018)-, o en un proceso de investigación y montaje de un espectáculo – como en la obra *Somos hijos de la mina*-. Ellos no funcionan apenas como pilares para cada uno de los proyectos de incidencia social y artística que el grupo desarrolla en el contexto comunitario, sino también que establecen las condiciones esenciales para la configuración e implementación de una determinada práctica de formación teatral infantil, estableciendo ciertos criterios (estéticos, de contenido, metodológicos, evaluativos) que orientan el proceso de enseñanza y aprendizaje del teatro junto a los niños, planteando a su vez, un ámbito de

incidencia en la subjetividad infantil que se vuelve de interés para la pedagogía del teatro en el contexto latinoamericano en su relación con los niños.

5.2.2. Somos hijos de la Mina. Un arte que se hace abrazo.

Diversas influencias han caracterizado el devenir del grupo Teatro Trono en sus tres décadas de fundado. Partiendo de aquella “verdadera locura poética”¹¹⁷ de crear las bases de un teatro popular independiente, y con ello romper el infortunado destino del teatro boliviano de no contar con una tradición de ese tipo, este colectivo se sumerge posteriormente en una fase de teatralización de las memorias colectivas, permitiéndose así, búsquedas en torno a las memorias de culturas, comunidades, colectivos y personas de la ciudad de El Alto¹¹⁸. Fue una especie de teatro documental que le posibilitó a sus creadores reconocerse en la memoria local, en los fragmentos de un cotidiano antes no visible como fuente de creación. De esa forma, comienzan a enaltecer seres reales, historias concretas susceptibles de ser narradas, expuestas como epopeyas reconfiguradas desde la mirada de los vencidos. Eso hace que la escena comience a cambiar y el grupo empiece a retroalimentarse con los jóvenes del barrio. Los paradigmas de elaboración de propuestas teatrales se enriquecen con el propio material de vida de sus nuevos integrantes. Esas miradas, gestadas “en comunidad”, los conducen entonces a pensar y hacer su práctica artística como un “teatro comunitario” en su doble acepción: la comunidad desde la práctica grupal y la comunidad como parte del barrio, como parte de una construcción colectiva por el bien común.

Así pues, los nuevos miembros del grupo comienzan a asumir un tiempo de vivir lo barrial desde el teatro, desde el arte. Son chicos que se forman para ser actores. Los nudos, amarros corporales, se explicitan en los entrenamientos. Son procesos que delatan sus huellas atávicas, tatuajes, queloides de la memoria que se abren durante los ensayos. Se inicia así, la última fase, y bajo la cual desarrollaron el proceso de la obra *Somos hijos de la Mina*, de búsquedas y experimentaciones artísticas de este grupo: la descolonización del cuerpo a través del teatro y las artes.

Esta última fase, con una gran conexión conceptual con los propósitos de la acción cultural como abordamos anteriormente, encara un tejido de dimensiones del cuerpo colonizado. Iván Nogales (2013) cuenta que Domitila Chungara, mujer minera dirigente, decía que el

peor enemigo de los pobres no era ni el ejército, ni el imperialismo, ni la oligarquía, sino el miedo. Se refería claramente al miedo como constitutivo de las conductas corporales, el miedo que tiene cuerpo, cuerpos atrapados por el miedo. Es de ahí que estos creadores acudan a una tradición andina, recuperar el *ajayu*, para abrirse paso frente a ese miedo estructural y desarrollar sus procesos creativos a partir de la descolonización corporal. Sabiendo que los cuerpos espantados, con miedo, sin *ajayu* son la gran inversión del capital, se plantean entonces procesos de creación y formación que incentiven espacios autónomos de expresividad corporal como destellos de una vida digna. Ese miedo, asociado a una estrategia política de individualización de los cuerpos, es encarado, seguidamente, por una búsqueda y encuentro con el otro. Se trata de una prolongación de sí, de una comprensión de que para existir dependemos de la mirada del otro. Son, por lo tanto, esos *otros ajenos* los que tejen una red de cuerpos productores de discursos que hacen del *yo* un *nosotros*.

Y ese estímulo al acercamiento de lo diferente, con cuidado, respeto, aceptación, en un contexto como El Alto, valoriza la creación de *otros centros del mundo*. La comunidad, el lugar donde viven los pobladores y artistas, se constituye como un centro receptor de expectativas simbólicas hasta ese momento invisibilizadas. No se trata de un asistencialismo social ni de un trabajo político para liberar a las masas de sus carencias. Sino del profundo convencimiento colectivo de la fuente inagotable de la condición humana en la creatividad. De ahí la importancia, en ese proceso de descolonización corporal, de abrazar y valorizar junto con la comunidad el hecho de ser un grupo teatral ubicado en los márgenes urbanos y en medio de la marginalidad social.

Ese reconocimiento del espacio, del centro, del lugar común, implica según estos creadores, la comprensión de que existe una parcelación de la actividad humana, de sus espacios y de su imaginario por los centros de poder, que produce en los cuerpos una manera de actuar y de pensar asociada a una historia oficial, a un discurso que se introyecta como memoria corporal. Proponen, ante eso, la necesidad de tener una mirada paleontológica de la memoria y de la historia, viendo en los cuerpos, como huellas, como mapas, las otras escrituras posibles del testimonio de lo que los sistemas han hecho con la especie humana.

Se trata de un proceso en el que los cuerpos se des-fronterizan, se descolonizan y reescriben en conjunto y a través del arte, una memoria colectiva.

Teniendo en cuenta todo ello, Teatro Trono ha concebido un proceso de acción cultural cuyo foco han sido las historias de colonización de los mineros bolivianos, del cual resultó la obra *Somos hijos de la Mina*. Dicho proceso fue diseñado desde dos dimensiones. Por un lado, encara con los niños, adolescentes y jóvenes de la comunidad, un trabajo de descolonización corporal, de recuperación de memorias familiares sobre las luchas mineras y de reescrita de una historia olvidada; y, por otro lado, al concebir el espectáculo como un acontecimiento interactivo, donde el público es convidado a participar de la acción escénica, proponen procesos vivenciales en que los espectadores dialogan con la historia local desde una perspectiva corporal. De ahí el énfasis en los intercambios con escuelas, núcleos sindicales, organizaciones barriales en aras de ampliar esas reflexiones a la mayor cantidad de sectores poblacionales.

Somos hijos de la Mina cuenta con actores del grupo Teatro Trono y 16 niños, adolescentes y jóvenes participantes de los talleres de formación teatral (Grupo Trono Pupusa), cuya procedencia familiar es de origen minera. Esta obra, dirigida por Iván Nogales, aborda la historia de la colonización minera en Bolivia desde la llegada de los españoles, trayendo como hecho relevante del siglo XX, la tesis de Pulacayo¹¹⁹ durante el Congreso de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia en 1946, así como las ideas más progresistas de la Central Obrera Boliviana, que estaban en consonancia con los presupuestos trotskistas del movimiento obrero de la época. Con ello se intenta mirar la historia boliviana a partir de una propuesta teatral, trabajando estructuras dramáticas en un registro mítico y dando cuerpo escénico a personajes del mundo minero boliviano y de sus luchas sociales. Es una propuesta que plantea una ampliación del territorio teatral y del concepto de escritura escénica en las tradicionales relaciones entre los niños y la escena, al sustentar toda la obra en una especie de dramaturgia, guion o partitura inicial, abierta a las modificaciones del trabajo con los espectadores en situación y a los riesgos derivados de ello. De ahí que los referentes de la vida se mezclen con los del arte; la inmersión en zonas de ficción a partir de las memorias mineras en un contexto de ludicidad y dramatización, generan una suspensión metafórica, un espacio de ambigüedades entre lo poético y lo real que des-estructuran las memorias corporales de los espectadores.

“El espectáculo comienza y ya los actores y las actrices esperan en las catacumbas de la sede de Teatro Trono, cuyo sótano es una réplica de la esclavitud minera. Son 60 metros de galerías, en cuyos espacios ocurrirá cada una de las escenas de la obra. Las minas recibirán a los visitantes dentro de poco en un espectáculo interactivo de descolonización.

Llegan los escolares a la sala de teatro. Un actor los recibe y les da algunas pautas. Pasan posteriormente a un salón donde las paredes les rebotan sus imágenes, esos espejos hacen reír tímidamente a los espectadores-actores un instante.

En las paredes están colgados rostros de personajes fácilmente identificables, son íconos de la modernidad vía televisión. Y una pregunta se coloca: ¿cómo quién te gustaría ser? Al menos el 90 % escogen a Michael Jackson, Madonna, Shakira. Pero ahí están los otros rostros, los parecidos a ellos, pero no los ven, no existen. Son rostros de cholas, de indios, líderes mineros, de personajes míticos de luchas populares, pero nada, no son nada, y nada más.

Un chasqui los invita a pasar ahora a la sala central del teatro, y en aymara los convida a ser parte de un ritual incitándolos a ponerse la ropa adecuada: ponchos coloridos altiplánicos. Los cuerpos obedecen. Sonríen, juegan, es divertido.

Un personaje vestido de español colonial irrumpe en la sala y con sable en la mano, hace un discurso de apropiación del espacio. Mostrándoles fotos de sus progenitores blancos, le pregunta a los niños por qué tienen apellidos como en su tierra pero con rostro de aborígenes. Se impone el juego teatral. Inmediatamente todos son esclavizados apoyados por otros actores. Los vuelven mineros, los obligan a bajar a las galerías mineras donde se encuentran el resto de los actores, son organizados en mitas, cuadrillas, maneras de explotación típica en la mina tradicional.

Mientras todos trabajan, se simula un derrumbe fruto de un accidente. Los espectadores-actores buscan maneras de reclamar, no pueden hacerlo. Espontáneamente se organizan en sindicatos, hacen peticiones, comunicados, negocian con el gerente cuando les paga. Cosas interesantes ocurren con los espectadores-actores: golpes fuertes a los actores que hacen de déspotas, robos del supuesto mineral que está incrustado en las paredes de las galerías de las minas, llantos en las situaciones expuestas, catarsis colectivas a pesar de saber que se trata de un juego teatral. Finalmente se organiza una fiesta de celebración por la victoria de lucha, fiesta andina donde todos bailan, se acercan, se abrazan, se miran.

Al marcharse pasan por la misma sala del inicio del juego. Los actores repiten nuevamente la pregunta inicial: ¿cómo quién te gustaría ser? La magia ha ocurrido por un instante, un clic ha despertado un cuerpo adormecido. Casi la totalidad ha elegido a Juan Minero, Tupac Katari, Bartolina Sisa, dirigentes míticos de las luchas populares. Salen riendo, comentando las hazañas que hicieron juntos.” (NOGALES, 2013:88)

Es importante resaltar que, a pesar de la concepción interactiva del espectáculo y de colocar en discusión toda una serie de saberes comunitarios, con este trabajo estamos frente a una práctica que no pretende reemplazar la “ignorancia” por el “saber”. No se quiere simplemente transmitir al espectador un determinado conocimiento sobre

cuestiones históricas o un punto de vista de un director teatral. No se trata tampoco de una distribución *a priori* de lo sensible en donde se busca volver “activo” al espectador y por ese medio concientizarlo. De lo que se trata más bien es de un proceso colectivo de aprendizajes y des-aprendizajes que comprende que las propias relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen a una estructura de dominación y colonización corporal. De ahí que el espectador aprenda algo que el mismo equipo de creadores no sabía en su inicio del trabajo creativo. De ahí también que el proceso de descolonización en el público no esté asociado a una determinada forma de interactividad sino en el poder que cada espectador adquiere en su trabajo poético de traducir a su manera aquello que percibe durante el acontecimiento teatral (o sea, aquella memoria colectiva de los mineros que inicialmente el equipo de creadores tampoco conocía) y de ligarla a una aventura intelectual singular que le permita traducir y contra-traducir el mundo, y sus historias de dominación (RANCIÈRE, 2010).

En términos generales, observamos en este proceso del grupo Teatro Trono una indagación profunda sobre las cuestiones del cuerpo y la corporalidad, como estrategia de descolonización cultural a través del teatro. Sus búsquedas nos revelan una estrecha relación entre la acción cultural y la acción artística, insertas en el tejido político y social en que los niños viven. Igualmente nos devela su alcance como proceso de subjetivación al generar micro-transformaciones entre los niños y los adultos. Si el arte, y en particular el teatro, por su naturaleza perturbadora y movilizadora, puede ser el espejo que nos trae de vuelta la condición ontológica del ser; el cuerpo, como espacio sagrado, puede ser el universo que condensa la colonia y las luchas libertarias. Cuando el cuerpo de los (niños) actores y los (niños) espectadores se entremezclan, entonces el arte se hace abrazo.

5.2.3. El teatro con niños como campo de subjetivación infantil

Una comprensión amplia de las prácticas artísticas y de acción cultural desarrolladas por este grupo, en particular del proceso de *Somos hijos de la mina*, podría aportar luces sobre sus implicaciones en la subjetividad infantil, trayendo contribuciones sustanciosas para la reflexión pedagógica en torno al teatro con niños desarrollado en contextos culturales y sociales vulnerables de América Latina.

En ese sentido, la primera reflexión que se coloca es el reconocimiento de estas acciones artísticas como un ámbito posible de subjetivación infantil, delante de ese campo de tensiones existente alrededor de los niños donde los discursos, los saberes, las prácticas, las instituciones han entablado una lucha intensa por apropiarse de la legitimación de la realidad social y de los procesos de subjetivación en ellos. Son agenciamientos que intentan descubrir nuevas maneras de habitar el cuerpo de los niños y, a través de eso, pautar su relación con el contexto social y comunitario en que ellos viven, a los que el teatro les podría producir una interferencia.

Y pensamos esa “interferencia” no en una “perspectiva milagrosa del teatro” (“el teatro cambió mi vida” / “el teatro salvó a mi hijo de la cárcel”), sino en la potencia micro transformadora que tiene la experiencia poética en el universo infantil. Ella actúa como las ondas que interfieren entre un celular y las bocinas de un computador cuando ambos quedan próximos uno del otro. Podríamos imaginárnosla como pulsos energéticos que se propagan por el espacio de forma periódica y que al superponerse dos o más de ellos en una misma región espacial, acaece una interferencia que resulta en otra onda con una intensidad diferente. Esa onda resultante puede ser constructiva, en la medida en que las ondas superpuestas tienen una misma fase y se refuerzan una a la otra generando una onda mayor que las que le dieron origen; o puede ser destructiva, en la medida en que las ondas superpuestas tienen fases diferentes y una aniquila a la otra. Sin embargo, una cierta inmanencia se percibe en todo ese proceso de interferencia. Tanto en las ondas de una misma fase como en las de fases diferentes se generan importantes conexiones de devenires que no existen en el nivel inicial de cada una de ellas. O sea, cada una de las ondas le atribuye a sus contrarias una intensidad que en sus estados naturales individuales no puede ser representado.

Proceso similar ocurre con el teatro y la subjetividad del niño en el proceso que abordamos anteriormente. Entre los cruzamientos de flujos generados por el teatro (ej: conciencia corporal, actitud creativa y colaborativa, otras nociones del tiempo y del espacio, etc) y los otros flujos sociales (ej: actitudes machistas y actitudes solidarias, marginalidad y cordialidad, vergüenza y autoexclusión, etc) que atraviesan el cuerpo del niño se pueden establecer interferencias liminares que se magnetizan intensamente unas a las otras, generando conexiones no previstas, produciendo micro transformaciones que pueden

cuestionar los valores sociales axiomatizados así como los agenciamientos de poder que des intensifican la vida del niño.

Ese alcance, esa subjetivación subversiva del teatro se debe precisamente porque al revitalizar la esfera de lo sensible, de lo común, del convivio, este potencializa el ser infantil. El teatro se vuelve, entonces, una especie de delirio que desestructura el mundo cartesiano en el que vive el niño. Hace visible paradojas que cuestionan el numen kantiano. Establece un redimensionamiento del espacio y del tiempo en el que la otredad se coloca como condición de su existencia. (Su “yo” existe en la medida en que se relaciona en convivio con el “otro”). De esa forma, el alcance del teatro le permite al niño ver lo invisible, oír lo inaudible, decir lo indecible, pensar lo impensable y hacer lo imposible. Esa resonancia, esa interferencia del teatro en la subjetividad del niño lo ayuda a retirar o resignificar el conjunto de significaciones y subjetivaciones que pueblan su cuerpo, preñando esa experiencia de una particular alegría, de una potencia que se muestra como campo inmanente y de consistencia del deseo, ajeno a cualquier instancia exterior o de carencialidad material.

Ese es un proceso, entonces, que coloca al teatro en una perspectiva de transformación cultural delante del cuerpo del niño y de su infancia. Frente al cuerpo, se sitúa como un campo que socava los códigos y el sistema de convenciones culturales que sustentan las referencias axiomáticas. Frente a la infancia, se coloca como un reino que va más allá del lenguaje.

Ese proceso en los chicos pasa, primeramente, por una comprensión de que sus “cuerpos hablan”. Hablan con la lengua, pero también con las otras lenguas que, como las huellas digitales, las plantas de los pies, las orejas, los ojos, condensan historias de dominación y configuran ese movedizo territorio del yo infantil.

Con respecto a eso, Nogales (2013) nos ilustra:

Un gurú latinoamericano está haciendo sentar personas sobre una fotocopidora, les escanea el ano, y puede leerles los pliegues, grietas, huellas de memoria que contiene este fragmento de humanidad, así como lo tienen las palmas de nuestras manos, pues nadie dudará que estas dicen montones de cosas de cada historia corporal. Los rincones más inesperados dicen, hablan. (NOGALES, 2013: 49)

Y continúa señalando:

El cuerpo es pasado, presente y futuro al mismo tiempo(...). Cada cuerpo nuestro es una biblioteca de esta época(...). Los mundos que contenemos y del que somos parte son explicados, nacen y mueren en el cuerpo. Es desde acá, desde este mapa, geografía, libro, enciclopedia, de donde brota todo. (NOGALES, 2013:49)

Y concluye:

La negación del cuerpo es el negocio más rentable (en la contemporaneidad). Matar es la práctica más común de negación. Muerte física y muerte simbólica(...). Armamento para sofisticar la eliminación física y maquillaje para reconstruir cuerpos vacíos de cordura obsesionados en cuerpos ideales(...). (NOGALES, 2013:52)

De ahí que esta experiencia teatral, como práctica artística con una dimensión transformadora, se establezca como un espacio de afirmación, de vida y no de muerte, de florecimiento de gestos corporales ante cuerpos cerrados, con miedo, manipulados por el consumo, anquilosados, muertos por la rutina y falsamente idealizados. Ella atraviesa las diferentes capas que componen el cuerpo del niño (organizaciones dominantes mayoritarias, trascendentes y jerarquizadas) así como remueve los estratos que lo amarran (el organismo, la significación y la subjetivación). *“Usted será organizado, será un organismo, articulará su cuerpo, de lo contrario será un depravado. Usted será significativo y significado, intérprete e interpretado, de lo contrario será un desviado. Usted será sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado, de lo contrario sólo será un vagabundo”* (DELEUZE; GUATTARI, 2002:164). A ese conjunto de estratos, el proceso teatral de *Somos hijos de la Mina* se opone abriendo el cuerpo del niño a conexiones que implican una distribución de intensidades. Igualmente los contrarresta, exponiendo el cuerpo infantil a la experimentación permanente, despegándolo así de los puntos de subjetivación que lo fijan a una realidad dominante, colonizadora y propiciando que su inconsciente se distancie de los modelos de significación social y se convierta en un verdadero y creativo productor.

Ese proceso transformador está relacionado también con que dicha práctica, de cara a la infancia, se coloca como un universo que va más allá del lenguaje. Aquí la infancia es entendida como “una dimensión fundante del cuerpo de la humanidad de todos nosotros y de todo acto colectivo de cualquier cultura¹²⁰”. Es concebida no apenas como un ciclo etario de la vida de los niños ni como el entendimiento de los adultos sobre la construcción simbólica infantil, sino también como una etapa descontaminada de los códigos modernos,

del lenguaje (in-fale), de las lógicas mentalizadas y discursos adultocéntricos que domestican los cuerpos de los niños. Se plantea como una recuperación de los modos fundantes de los seres humanos, a partir de una relación del cuidado de sí y del otro y de acercamiento, respeto y armonía con la naturaleza.

En ese sentido, la relevancia de esta propuesta artística no recae en los aspectos léxicos, pudiéramos decir, de la puesta en escena (MACHADO, 2014). No son sólo los temas ni los contenidos abordados en esta obra, los que importan a la luz de la infancia. Lo que realmente es relevante son los efectos sintácticos de dicho acontecimiento escénico. O sea, es el conjunto de relaciones y experiencias generadas a partir del acto convivial entre los niños y adultos, en su diálogo con los diversos dispositivos escénicos, lo que se vuelve verdaderamente significativo en un proceso de ese tipo, al tratarse de una apertura subjetiva para la comprensión de sí y de lo humano (MORIN, 1999).

Al no recaer, por tanto, el valor de esa práctica artística en el signo, en el significado, en el lenguaje, sino sobre todo en las intensidades generadas en aquellos actos de presencias vivas que potencializan la existencia del niño, dicha experiencia se vuelve una especie de acontecimiento que hace delirar su cuerpo, que lo saca de los ejes del lenguaje, del sistema dominante y del patrón de la normalidad moderna. El niño en su rol de actor/jugador/performer deja de ser por esos instantes una criatura particular domesticada, colonizada y se vuelve una criatura original singularizada, deja de ser un modelo de porvenir para convertirse en una figura del devenir. Al respecto, citamos un comentario de una de las adolescentes participantes en la experiencia de *Somos hijos de la mina*.

“...Tenemos una deuda moral con nuestro pasado. No hay nada más hermoso que aprender de nuestra cultura. Es interesante cómo tu propio ser te enseña y te inspira a hablar, te inspira a aprender, a querer saber más, y te ayuda a identificarte como persona, como mujer. A mí me ha dado mucha fuerza saber de dónde vengo, y la obra ha sido algo que me ha ayudado a hacer esa transición de una manera más libre, con un aprendizaje más libre.”¹²¹

De ahí que los chicos, durante esos procesos, consigan escaparse de un modo de ser niño, preestablecido colonialmente por los modelos sociales y por las formas que el lenguaje moderno y la sociedad boliviana han pre-diseñado, para establecer una relación molecular con las intensidades infantiles que potencializan sus cuerpos. Consiguen captar lo que el niño, como potencia minoritaria, tiene en dicho contexto.

Son esos efectos sintácticos, finalmente, los que llevan el lenguaje a sus límites, conduciéndolo al umbral de la intensidad, interrumpiendo sus subordinaciones al sistema de subjetivación dominante, colonial, axiomático, mayoritario y posibilitando en el niño una experimentación de la vida a partir de las intensidades. Dicha experimentación acontece en la medida en que el niño, durante el acontecimiento teatral, vive de otros modos los espacios y los tiempos. O sea, él, en cuanto ser minoritario, se desterritorializa de su lugar común, de su modo de ser niño e intensifica su potencia. Él vive, durante esos instantes, una despersonalización del modelo niño, una micro transformación, una variación en su subjetividad que lo fortalece delante del miedo, de cambios, rupturas, resignificaciones de los modelos axiomáticos. De ahí la relevancia en este contexto de El Alto boliviano, de prácticas artísticas con niños asociadas a procesos de acción cultural como campo de subjetivación infantil y transformación cultural. Ellas abren perspectivas fecundas para la enseñanza del teatro a los niños al recolocar diferentes nociones de la escena y la pedagogía. Encarar ese debate, desde las potencialidades del arte y la educación, es un desafío para abrazar en el contexto latinoamericano.





Fig. 28. Presentación del espectáculo *Somos hijos de la Mina*. Grupo COMPA Teatro Trono



Fig. 29. Espectadores de la obra *Somos hijos de la Mina*. Grupo COMPA Teatro Trono

⁸⁷ Hace referencia textual al cuento *El Aventurero*, del destacado poeta, novelista y cuentista boliviano Fernando Díez de Medina.

⁸⁸ Iván Nogales, fundador y director del grupo Teatro Trono, afirma en una entrevista al autor de esta tesis que su abuela lo llamaba cuando pequeño *Llawlli*, expresión aymara que significa charlatán.

⁸⁹ El cielo Aymara.

⁹⁰ Fragmento del texto de Deleuze *Rizoma: Introducción*; marzo, 1977. Disponible en: <http://www.fen-om.com/spanishtheory/theory104.pdf>

⁹¹ Indalecio Nogales Cáceres, padre de Iván Nogales, se incorporó a la Guerrilla de Teoponte en el año 1970 donde recibió el seudónimo de Claudio. Esta guerrilla, planteada como una continuación de la guerrilla del Che, estaba compuesta por jóvenes provenientes de Bolivia, Argentina y Chile, con un pequeño grupo adiestrado militarmente en Cuba y con una conexión con la guerrilla guevariana. Concebida para durar diez años, fue aniquilada en poco más de cien días por el ejército boliviano. Un balance del Ejército de Liberación Nacional (ELN) atribuía el catastrófico desempeño a una subvaluación del aprendizaje del Ejército boliviano luego de la confrontación con las fuerzas del Che, a los errores tácticos cometidos por la inexperiencia del mando y al deficiente reclutamiento entre jóvenes estudiantes. De los 67 guerrilleros, 58 de ellos fueron asesinados y muchos de estos dados por desaparecidos durante más de treinta años. En el caso de Indalecio Nogales Cáceres solo se obtuvo la confirmación verbal de su muerte en el año 2006, tras concluirse una extensa y minuciosa investigación histórica conducida por Gustavo Rodríguez Ostria, quien consiguió llegar al soldado que lo ejecutó. Para ampliar este asunto acudir a: *Teoponte: sin tiempo para las palabras; la otra guerrilla guevarista en Bolivia*. Cochabamba: Grupo Ed. Kipus, 2006.

⁹² Fragmento del artículo *Teoponte: la otra guerrilla guevarista en Bolivia* de Gustavo Rodríguez Ostria. Ver: <http://www.elortiba.org/old/inti.html>

⁹³ El *akullico* es una práctica social, ritual y medicinal practicada en Bolivia en la que un pequeño puñado de hojas de coca es colocado en la boca entre mejilla y mandíbula y se masca hasta hacer un bolo, evitando así, disminuir los efectos del mal de altura causado por la falta de oxígeno en la atmósfera a grandes altitudes, la fatiga, el hambre y la indigestión.

⁹⁴ El Consejo Nacional de Vivienda es una entidad boliviana que en aquel entonces promovía la construcción de viviendas a partir de modelos arquitectónicos y urbanísticos concebidos por el gobierno y ejecutados por los usufructuarios de la vivienda.

⁹⁵ En este pasaje son utilizados fragmentos de la entrevista que Iván Nogales le concediera al autor de esta tesis.

⁹⁶ Iván Nogales afirma en una entrevista al autor de esta tesis que, después de la publicación del libro sobre la guerrilla de Teoponte, en un reportaje televisivo fue revelado por el soldado que asesinó a su padre, esa frase textual dicha por él.

⁹⁷ Uno de los proyectos más importantes que viene desarrollando el grupo Teatro Trono, junto a la Fundación COMPA, es el *Pueblo de Creadores*. Con vistas a experimentar de forma permanente sus metodologías alternativas de arte y educación basadas en la descolonización corporal, COMPA TRONO viene construyendo en un terreno de tres hectáreas adquirido en la comunidad de Santa Gertrudis, en el distrito de Mururata, municipio de Coroico, en la provincia de Sud Yungas, del departamento de La Paz, un espacio intercultural donde la convivencia y diversidad se estimulan bajo una visión transversal del arte. Con una población afroboliviana y de cultura aymara preponderantemente, este colectivo teatral está generando espacios de diálogo, acercamiento y construcción de comunidad a través del arte, con talleres de teatro, música, radio, video y otras acciones para el rescate de la memoria y el fortalecimiento de los saberes locales. Para más información ver: <https://www.ciudadescreativas.org/2018/04/30/pueblo-de-creadores-una-experiencia-de-descolonizacion-corporal-ivan-nogales/>

⁹⁸ Ave de rapiña presente en las alturas de Bolivia.

⁹⁹ Utilizo fragmentos de la historia del filme *Ajayu*, de Francisco Ormachea, para el tejido ficcional que vengo abordando en este capítulo, a partir de su relación con uno de los conceptos básicos de los procesos de descolonización del grupo Teatro Trono: el *ajayu*, expresión aymara entendida como el espíritu, la esencia de lo humano, que necesita ser trabajado para que el cuerpo esté íntegro. Ver en: https://www.youtube.com/watch?v=rtNQeflOp_E

¹⁰⁰ Gorro o tocado, usualmente de lana, símbolo de la identidad cultural de los pueblos autóctonos de Bolivia.

¹⁰¹ Esa música cantada en lengua aymara podrá verse en un fragmento del filme *Ajayu*, de Francisco Ormachea, entre los min. 8:47 y 9:34. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=rtNQeflOp_E

¹⁰² Fragmento del texto *Pasos de la creación – Cuerpos que crean* en NOGALES (2013).

¹⁰³ *Wayrurus* o *Huayruro*, también conocida como “leguminosa de la muerte” o “semilla de la buena suerte”, es una semilla roja y negra, fruto de una planta papilionácea oriunda de Perú y extendida hacia Bolivia y todo el mundo andino. El árbol crece en áreas tropicales y húmedas.

¹⁰⁴ Espíritus tutelares de la cosmogonía andina que protegen a los pueblos y que encarnan la presencia de los antepasados. Habitan las montañas y los cerros, cerca de las comunidades; vigilando, compartiendo los sufrimientos y dando bendiciones.

¹⁰⁵ Dentro de la cultural aymara, el denominativo de *Amawt'a* es una especie de sacerdote o sabio y se les confiere a aquellas personas que poseen un gran conocimiento de diferentes aspectos de la vida. Generalmente son los abuelos. Ya que para llegar a ser un *Amawt'a*, la persona debe haberse iniciado en el conocimiento de la medicina natural (*Qulliri*), para posteriormente abarcar el campo de lo espiritual (*Yatiri*), estos procesos llevan mucho tiempo, y solo así, después de haber adquirido la suficiente experiencia de vida y madurez espiritual, se obtiene la SABIDURÍA, término que expresa de manera íntegra el significado de *Amawt'a*.

¹⁰⁶ A pesar de que este pasaje es pura ficción, si es cierto que en el altiplano boliviano, debido a los efectos sobre el suelo de la altura, la sequía, las bajas temperaturas en la noche y el extenso calor en el día, se ha generado en los habitantes un movimiento por la creación de huertas subterráneas que resistan al clima extremo, y al que han nombrado como *walipini*. Para más información ver: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-43541638>

¹⁰⁷ Han sido usados fragmentos de textos de la novela *El Tambor de Hojalata*, de Günter Grass, para escribir este pasaje.

¹⁰⁸ *La Diablada* es una de las danzas más vistosas y originales de Bolivia y símbolo del *Carnaval de Oruro*. Se originó en la colonia como una representación de la lucha entre el bien y el mal, que es la lucha entre el Arcángel San Miguel, acompañado por las Siete Virtudes, y Lucifer, respaldado por los Siete Pecados Capitales.

¹⁰⁹ El director teatral y gestor cultural Rudy Iván Nogales Bazán, director y fundador del grupo Teatro Trono y de la Fundación COMPA, falleció durante el transcurso de esta pesquisa el día 20 marzo 2019, acontecimiento que afectó totalmente el diseño original de la escrita.

¹¹⁰ Me he basado o he usado fragmentos textuales de la novela *El Tambor de Hojalata*, de Günter Grass, para escribir este pasaje.

¹¹¹ El Alto es una ciudad y municipio del Estado Plurinacional de Bolivia, ubicado en la Provincia Murillo del departamento de La Paz, al oeste del país en la meseta altiplánica, a una altitud de 4.150 m. Adquiere esa condición de capital de una sección municipal el 6 de marzo de 1985. En cuanto a población, El Alto es la ciudad más poblada del departamento y la segunda con mayor habitantes de Bolivia, con 922.598 personas (2018) y la primera ciudad más alta del mundo con más de 30 000 habitantes.

¹¹² Trono proviene de la palabra callejera **tronar**, que significa quebrarse la vida, arruinarse el destino. Los niños que viven en las calles dicen, troné, y son llevados a un centro de rehabilitación, derivando ese tronar en su trono. Y como saben que el Trono es la silla del rey, entonces a modo de humor *negro* dicen, que en esa casa son cuidados, protegidos por guardianes, policías, y entonces con comida y cuidado especial viven en su trono, como reyes.

¹¹³ Desde el año 1991, Iván Nogales y los niños fundadores de Teatro Trono discuten la posibilidad de crear una Comunidad de Menores Productores en Artes. Al pasar los años e instalarse en El Alto, esa idea comienza a materializarse y cambian el nombre para Comunidad de Productores en Artes, manteniendo la misma sigla COMPA. A partir de entonces, COMPA comienza a formalizar las búsquedas en torno al arte y la educación transformadora. En el año 2007, la Comunidad de Productores en Artes COMPA adquiere su personalidad jurídica como Fundación, estableciéndose una estructura conformada por un directorio (con presidente, vicepresidente y vocal) y diferentes áreas de trabajo: el área de planificación y gestión de proyectos (compuesta por psicólogos, educadores, trabajadores sociales, abogados y voluntarios, quienes coordinan la mayoría de los proyectos de extensión con las entidades educativas de la región, así como la cooperación internacional), el área de comunicación (integrada por especialistas en comunicaciones), el área administrativa-financiera (compuesta por técnicos y especialistas en economía, finanzas y administración) y el área artística (conformada por los actores de Teatro Trono).

¹¹⁴ Entre otras obras podemos destacar *Vida de Perros* (1989), *El Meón* (1991), *Las memorias del fuego* (1991-1995), *La Leyenda de la Coca* (1993), *Hoy se sirve* (2009), *¡Arriba El Alto!* (2013)

¹¹⁵ Esas tres matrices fueron establecidas a partir del análisis de la entrevista realizada a Iván Nogales por el autor de esta tesis. El conjunto de sentido que este director le ha otorgado a su pasado infantil con relación a su práctica artística y de acción cultural, la selección de olvidos y memorias que ha hecho, el lugar que le ha atribuido a esos recuerdos se muestra como procesos subjetivos anclados en marcas simbólicas y contextos, como expresión de las formas en que se relacionó con su presente infantil y las maneras que utiliza para la reconstrucción de ese pasado en un diálogo actualizado con la escena. Es muy probable que en sus declaraciones haya recuerdos que encubran contenidos y vivencias de lo pasado que correspondan a otros momentos de su existencia, en la medida en que sabemos que intensos poderes de nuestra vida posterior modelan la capacidad de recordar las vivencias infantiles. Sin embargo, acudir a todo ello, resulta en un proceso analítico fundamental para comprender la conformación tanto del tiempo presente de este director como las subjetividades que lo habitan y atraviesan las prácticas artísticas y de acción cultural desarrolladas por él y su grupo.

¹¹⁶ Cita de la entrevista realizada por el autor de esta tesis al director teatral Iván Nogales.

¹¹⁷ Así es como Nogales se refiere a los primeros siete años de sobrevivencia del grupo, cuando adoptó y comenzó a vivir con siete niños de la calle, algunos de ellos adictos al alcohol y al pegamento, y con quienes fundó el grupo. “Si no se actuaba en la calle o en una plaza, no se comía”, afirma en una entrevista concedida al autor de esta tesis.

¹¹⁸ La memoria minera es un componente muy importante de la vida en El Alto, así como la cultura aymara alteña y las luchas sociales. Se trata de una población de origen minero oriundo del norte de Potosí, de La Paz y de Oruro, fruto del éxodo de los años 1980, con una altísima politización, organización vecinal, agitación comunitaria y tradición de luchas sindicales. Ellos han convertido esta ciudad en menos de tres décadas en el centro urbano más grande e importante del mundo andino.

¹¹⁹ *La Tesis de Pulacayo* es un documento histórico que trazó un horizonte para los mineros bolivianos en torno a la toma del poder. Impregnó, además, al sindicalismo nacional y hasta al nacionalismo revolucionario. Significó que el movimiento minero miró más allá de los intereses de gremio para orientar su acción política hacia la toma del poder, dirigida a la construcción de la dictadura proletaria, su horizonte fue el socialismo. Trataba de articular la revolución democrático burguesa con la proletaria. El documento fue aprobado el 8 de noviembre de 1946. Su nombre es Tesis central de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, sancionado en el congreso de Pulacayo.

¹²⁰ Es así como Iván Nogales define el término infancia en una entrevista concedida al autor de esta tesis.

¹²¹ Comentario de la adolescente Daniela Alberto, una de las actrices participantes de la obra.

LA CONSUMACIÓN FINAL o Buscando lo que no se encuentra, se encuentra lo que no se busca

Corolario de un viaje

Cuando la vida le da por colocarnos frente a encrucijadas, las decisiones que se toman suelen tener un mayor significado, sean cualesquiera ellas. Adquieren esa relevancia porque nos confrontamos con el complejo acto de decidir.

Y fue eso lo que ocurrió conmigo todo este tiempo en que fui analizando cada una de las experiencias que acompañé desde que salí de Cuba y comencé este estudio. Un trayecto marcado por encrucijadas y encrucijadas y por decisiones tras decisiones Periplo que conseguí resumir solo luego de haber escrito los acontecimientos del cumpleaños doce de Iván. El tránsito por la ciudad de El Alto, con el acompañamiento del grupo Teatro Trono y la Fundación COMPA, fue el corolario de ese viaje, trayéndome los últimos elementos para este análisis, y permitiéndome, así, realizar un balance de toda esa trayectoria investigativa.

El primer capítulo, titulado *La Infancia de Iván*, comienza apuntando la existencia de unidades abstractas de rostros como modelos sistémicos a partir de los cuales se crean los rostros concretos de los niños latinoamericanos. Esas unidades abstractas de rostros (el rostro de la mujer, del hombre, del rico, del pobre, del revolucionario, del policía, del indígena, del bandido, del religioso, etc.) establecen diferentes enunciados a partir de los cuales se van configurando los rostros concretos de los niños. Ellos van capturando la sensibilidad del cuerpo y la potencia de vida de los niños y hacen conque estos introyecten, como parte de su construcción simbólica del mundo, esos enunciados los que deberán reproducir en todos los espacios. Ese proceso político de producción social de rostros, impulsado por los agenciamientos de poder, va a depender de las relaciones socioeconómicas culturales y políticas de cada país, o sea, de las formas --autoritarias o social democráticas-- en que el Estado organiza los flujos y los axiomas sociales, y de las estrategias de captura subjetiva a ello asociado.

La historia comienza con una nota informativa del Gobierno Revolucionario Cubano exigiéndole al gobierno golpista de Michel Temer una profunda investigación sobre la

“extraña disipación” del niño cubano Iván del Castillo Pérez a través de unos dispositivos computacionales de alto perfil, provenientes de consorcios transnacionales radicados en la ciudad de São Paulo. Iván, junto con su padre, habían viajado a Brasil desde el año 2013.

La historia regresa en el tiempo y continúa con el nacimiento de Iván, el 11 de septiembre de 2004, bajo los efectos de un terrible huracán del mismo nombre quien amenazaba con desaparecer la ciudad de La Habana. Esta narrativa es el motivo para abordar las unidades abstractas de rostro en la sociedad cubana y su impacto en los niños.

Lo que envuelve el séptimo aniversario de Iván, en el año 2011, y su participación en una Tribuna Abierta Antimperialista como un importante orador que representa a los niños forjadores del futuro y la continuidad del proyecto político de la Revolución Cubana, es la razón para aludir al proceso de producción social de rostros y su alcance en los niños en la sociedad cubana.

En *Adiós a Cuba o la maldita circunstancia de la luz por todas partes*, Ignacio e Iván abandonan la isla y viajan a Brasil, no sin antes vivir las formas autoritarias del sistema y su alcance subjetivo. Ignacio fue aprobado para realizar estudios de doctorado en São Paulo y realizar una investigación sobre cuatro grupos de teatro de América Latina (Brasil, Perú, Colombia y Bolivia) que trabajan con niños que viven en condiciones sociales desfavorables. La madre de Iván se ve imposibilitada a viajar con ellos pues Elliot, hijo mayor fruto de otro matrimonio, no fue autorizado por el padre para salir del país.

La primera reflexión de Ignacio lleva por título *Sobre una ética del placer en prácticas artísticas y de acción cultural con niños en América Latina: aproximaciones posibles como campo de subjetivación*. En ella discute el alcance, desde el punto de vista de la producción de una ética inmanente, de prácticas artísticas con niños asociadas a modalidades de acción cultural en el contexto latinoamericano.

El capítulo 2, titulado *De por qué tantas luces no dejan ver las estrellas y otros accidentes físicos*, continúa abordando los mecanismos de subjetivación en los niños, ahora con énfasis en aquellas formas de organización social democráticas cuya tendencia es, a diferencia de las formas autoritarias que se resisten a integrar los flujos sociales que atentan contra el sistema, a capturar esos flujos y a multiplicar los axiomas como estrategia de lucro y supervivencia sistémica y de configuración del deseo.

En ese sentido, los dos protagonistas de la historia ya están en Brasil en el año 2013 y rápidamente Ignacio comienza a estudiar el grupo de teatro brasileño. Iván, por su parte, se depara con las contradicciones entre un sistema socialista y otro capitalista, experimenta los impulsos del consumo, las posibilidades del internet, de los dispositivos computacionales, de los juegos online, y es a través de *Second Life* que sueña con crear un país virtual llamado *Icària* donde se junten lo mejor de los dos sistemas. Ya para entonces, Ignacio le había obsequiado un Tablet que poco a poco se fue convirtiendo en una extensión de sí. Contactando a jugadores brasileños para recuperar información de ellos sobre su país, es como Iván conoce y comienza a intercambiar con la niña Sofía Chmielewski da Silva, quien misteriosamente había recibido un Tablet de regalo en su casa y accedido al mismo juego.

Iván, desencantado por no poder continuar siendo un pionerito ejemplar como lo era en Cuba decide parar de crecer, negándose a convertirse en el modelo brasileño de adultos. Para justificar tal fenómeno, planifica un accidente lanzándose escaleras abajo.

Sofía, mientras tanto, descubre la existencia de un grupo de teatro – el mismo que estudia Ignacio –, al que comienza a frecuentar, sintiéndose acogida por el afecto y la potencia que significaba crear en grupo, por lo que se distancia del juego *Second Life* y de la isla de *Icària*.

La segunda reflexión de Ignacio lleva por título *Histórias que o vento traz: em busca de la experiencia perdida* y en ella analiza el proceso artístico y de acción cultural con niños desarrollados por la Compañía Paidéia de Teatro, el cual derivó en el espectáculo *Histórias que o vento traz*, trayendo las implicaciones de ese proceso creativo en la subjetividad infantil y sus contribuciones para la enseñanza del teatro.

El capítulo 3, titulado *Lo que cuesta un terremoto* aborda, a partir de los conceptos *máquina de guerra*, *nomadismo*, *espacio liso* y *espacio estriado*, las implicaciones subjetivas que tienen para los niños la organización de sus cuerpos en un espacio y tiempo determinado.

En el año 2014, Ignacio e Iván viajan a Lima, Perú, para acompañar la experiencia del grupo Vichama Teatro. Allí conocen al payasito Oscarito y a la niña Cuba de la Cruz, descendientes cubanos fruto de la crisis migratoria de *El Mariel* en Cuba en 1980, y todas las complejidades sociales en que viven. Durante ese período, *Icària*, la isla virtual de Iván

sufre un ataque y es ocupada por perfiles mercenarios. Siguiendo la estrategia del juego del *Go*, Iván consigue recuperar su añorado territorio, en la misma medida que vive un terremoto.

La tercera reflexión de Ignacio lleva por título *El teatro como laboratorio de transformación de lo humano y como pedagogía de la alteridad*, y trae a la luz las reflexiones del director teatral César Escuza en un análisis de las prácticas artísticas y de acción cultural del grupo Vichama Teatro, a partir de una pedagogía de la alteridad y un teatro en comunidad.

El capítulo 4, titulado *¡Pórtate bien!* se aproxima a la relación entre *macropolítica* y *micropolítica*, mostrando que existe una micropolítica pasiva del miedo, de la inseguridad que refuerza una macropolítica del armamentismo y de la muerte y que incide en la configuración del universo subjetivo de los niños.

Para expresar ello, en el año 2015 Ignacio e Iván viajan a la ciudad de Medellín, Colombia con el interés de acompañar el trabajo de la Corporación Cultural Nuestra Gente. Allí Iván conoce a Juanito, nariz de corazón, quien, por una tragedia de la vida, nació en la sede del grupo de teatro y establece una simpática relación con Iván. Ignacio, por su parte, conoce a Margarita, una atractiva actriz con la que tiene un caso tras dos largos años sin relacionarse con nadie. Justamente cuando ambos estaban romanceando, Iván y Juanito se ven envueltos en un tiroteo entre Julián, un niño sicario que respondía a las órdenes del Patriarca y a su Combo del Sinaí, y El Cuervo, un sanguinario líder de la Banda de los Trianas. El estrés de vivir aquella terrible escena al borde de la muerte, en la que se le rompe el tablet, provoca que Iván se desestabilice emocionalmente y comience a tener síntomas de transparencia en la piel.

Seguidamente, la cuarta reflexión de Ignacio lleva por título *Los niños en situación: motivos para celebrar la vida y para estar juntos en comunidad*, y recoge los detalles de un proceso de formación teatral infantil desarrollado por el grupo Nuestra Gente. Se trata de una labor en donde la lucha por celebrar la vida ha configurado una manera de encarar el trabajo de acción cultural como una mediación biológica de lo político; y el trabajo artístico, como un campo que posibilita la construcción de redes de afectos en comunidad.

El último capítulo, titulado *La Caja roja del ajayu*, intenta abordar los conceptos de *rizoma* y *devenir*, y junto con ello, los movimientos de territorialización y desterritorialización en los niños.

En esta parte, ambos personajes llegan a la ciudad de El Alto, en Bolivia, para acompañar la experiencia del grupo Teatro Trono. En poco tiempo sabemos que la altura indispona a Iván dejándolo en cama la mayor parte del tiempo, situación que lo aproxima a Iván, el *Llaulli*, director del grupo de teatro, y quien se dispone a enseñarlo a *akullicar* la hoja de coca para que mejore. Durante todo ese trayecto, ambos personajes establecen una fértil conversación sobre sus vidas que se alterna con pasajes de la vida del guerrillero Claudio Indalecio, padre Iván, el *Llaulli*. Al final, Iván, el *Llaulli* muere al intentar proteger unas valiosas semillas de queñoa, comenzando su viaje al cielo aymara.

La última reflexión de Ignacio se titula *Somos hijos de la Mina. La descolonización del cuerpo o el arte que se hace abrazo* y analiza el proceso de acción cultural --y sus implicaciones subjetivas-- desarrollado por el grupo Teatro Trono con niños, adolescentes y jóvenes, a partir de una recuperación de memorias familiares sobre las luchas mineras y mediante un proceso de descolonización corporal, resultando en la obra *Somos hijos de la Mina*.

Siguiendo las nociones de rizoma y de huracán, este estudio, como hemos comentado anteriormente, fue abordado a partir de un denso tejido discursivo entre una narrativa ficcional o autorreferencial y análisis puntuales de las experiencias artísticas de cada uno de los grupos citados. Este diseño fue consecuencia de repensar el lugar de la teoría en los estudios teatrales sobre las relaciones entre los niños y la escena latinoamericana, sobre todo cuando mediados por evidentes signos de precariedad, asimetría y riesgo social y por un alto compromiso ético por parte de los creadores. Se trata de una escrita que piensa la práctica teórica como producción de una mirada metafórica, buscando des-automatizar las maneras en que se puede encarar los actuales desafíos que la escena y el universo infantil latinoamericano, le imponen a los estudios teatrológicos.

Todo ese extenso material, vino a dar respuesta a la notable **carencia de estudios teatrales que examinasen prácticas escénicas latinoamericanas asociadas a modalidades de acción cultural con niños en contextos sociales desfavorecidos y su alcance pedagógico en el teatro con niños del continente**. Al depararme con esa

situación no pude evitar encarar ese desafío como un acto de compromiso con esta línea de estudios que vengo estimulando desde la teatrología hace varios años. Fue así, en un impulso de locura creativa, que me planteé acompañar las experiencias artísticas de la **Compañía Paidéia de Teatro, de Brasil** (Taller con el grupo de segundo grado de la EMEF Carlos de Andrade Rizzini y su derivación en el espectáculo *Histórias que o vento traz*), del **grupo Vichama Teatro, de Perú** (Taller permanente con niños de 6 a 7 años asociados al programa *Creciendo con Arte*), de la **Corporación Cultural Nuestra Gente, de Colombia** (Taller permanente con niños que forman parte del grupo *El Semillero* de la comunidad de Santa Cruz) y del **grupo Teatro Trono, de Bolivia** (Taller con niños de la ciudad de El Alto y su derivación en el espectáculo *Somos hijos de la Mina*). Con ello pretendía **analizar las implicaciones de esos procesos artísticos en la configuración de la subjetividad infantil, para intentar contribuir en las discusiones sobre la pedagogía teatral en el ámbito de procesos escénicos con niños en el contexto latinoamericano.**

A pesar de mi interés en profundizar en los diferentes aspectos que envolvían ese objetivo, no pude evitar generalizaciones resultantes de los grandes desafíos que cada uno de los grupos, con sus historias, estéticas y dimensiones creativas propias, íntimamente ligadas a sus complejidades socioculturales y políticas, me impusieron. Intento ver ese asunto no como un descuido investigativo, sino más bien como expresión de esa notable carencia de estudios que me motivó a realizar esta pesquisa y que planteaba un primer acercamiento, incluso aunque matizado por un velo panorámico, sobre el que se podrá continuar ahondando en futuras investigaciones.

De esa forma, me coloqué frente a una importante cuestión: ¿en qué medida las prácticas artísticas con niños asociadas a procesos de acción cultural en el contexto latinoamericano interferirían en la vampirización que el capital ejerce sobre el universo subjetivo de los niños? ¿en qué medida las prácticas de esos cuatro grupos podrían alcanzar un umbral de realizaciones conforme su poder, driblando las estrategias expansivas del capital en su intento de neutralizar (y hasta capturar) la potencia subjetiva y transformadora de ellas?

A pesar de la expansión entre los niños de procesos de subjetivación que establecen una ética del placer ligada al capital, las experiencias artísticas y de acción cultural que estos

colectivos han venido proponiendo urgen a construir --en los propios contextos en que trabajan, muchas veces marcados por la muerte, la violencia, la pobreza, la injusticia, el autoritarismo, y en la propia oquedad que el sistema ha producido-- un nuevo lugar a partir de sinergias, de potentes tejidos de afectos cargados de resiliencia y amor. Se trata de una propuesta que ha intentado configurar nuevas delimitaciones de lo humano, de la vida y particularmente de la condición de ser niño. Han sido experiencias que convidan a prolongar las líneas de fuerzas presentes en este mundo, sustentando un espacio de abertura y actualización permanente a partir de los cuales se construya, en un albo colectivo de experimentaciones, caminos diversos hacia el bien común.

De esa forma, se fueron configurando ante mi mirada, diversos **escenarios infantiles latinoamericanos cuya condición artística emergía de la acción cultural**. El primer escenario fue presentado por el grupo Paideia de Teatro. El trabajo de esta agrupación se ha caracterizado por *hacer de la acción cultural, una acción artística* en la medida en que sus integrantes consideran que *el arte se vuelve un antídoto frente a todas las fuerzas de destrucción de lo humano*. Bajo ese entendimiento, la acción cultural se potencializa a partir de una acción artística profundamente política. Y lo político, según estos creadores, no se configura solamente por las problemáticas y los temas que se aborden en un espectáculo, sino especialmente por las maneras diversas en que se construyen las relaciones con la vida (en este caso con la de los niños), con los otros, con la naturaleza, con el espacio público, la memoria, la cultura. Se trata de una acción en donde lo estético alcanza transversalmente a la cultura, al tocar zonas sensibles de lo político.

El próximo escenario me fue presentado por el grupo Vichama Teatro, quien se ha planteado una labor cultural que comprende la acción artística como un proceso que involucra la producción de una nueva subjetividad, capaz de crear nuevos sentidos, modificar lazos y relaciones entre las personas de la comunidad, manifestándose en nuevas actitudes, conductas, hábitos. No se traduce en un asistencialismo artístico comunitario del grupo hacia los pobladores, sino de un arriesgado y significativo proceso que incluye, afecta y transforma a todos. De esa forma, lo artístico, lo teatral termina haciéndose uno que se transforma junto y a través del otro, mediante una pedagogía de la alteridad. Se trata de un experimento que “*da*

forma a las percepciones y aspiraciones de la propia cultura por medio del poder de la imaginación". O sea, la acción artística se convierte en un acto de concienciar la cultura.

Un nuevo escenario pude conocer en Colombia. La acción cultural desarrollada por la Corporación Cultural Nuestra Gente, entretanto, ha venido encarando la pulsión de muerte y violencia que los asecha todos los días a partir de una **alegre rebeldía de celebrar la vida**. Esa lucha ha ido configurando en ellos una manera de abordar el arte, y particularmente el teatro y sus procesos de enseñanza, que los acerca más a una idea de **mediación biológica de lo político** que a un **arte como organismo**, como obra hecha y acabada para ser mostrada. Para ellos lo estético debe estimular diversos flujos cargados de vida que posibiliten la construcción de redes de afectos en comunidad. Igualmente, para este colectivo ha sido importante que la acción artística coloque a los niños en una situación ciudadana de creación comunitaria, donde los afectos introduzcan una dinámica relacional que desafíe los procesos de subjetivación marcados por la violencia, la pobreza y la muerte.

El último escenario tuve la oportunidad de conocerlo en la ciudad boliviana de El Alto. La labor del grupo Teatro Trono ha estado ligada a un profundo sentimiento de emancipación, fruto de la historia de vida de Iván Nogales, y a un trabajo colectivo en comunidad. Esa condición emancipadora, como principio creativo, ha hallado un terreno fértil en lo popular, en la medida en que la dimensión estética de dichos procesos no se define apenas por abordar tópicos relacionados con las tradiciones, las costumbres e historias locales o la personalidad espiritual de la comunidad, sino sobre todo por concebirse como un campo expresivo contra-hegemónico, enriquecido por un sistema de hibridación cultural que resignifica el valor del cuerpo periférico, andino, mestizo, minero, indígena, delante de las condiciones homogeneizadoras, monopólicas y autoritarias en que se organiza la cultura por los núcleos de poder en aras de mantener la asimetría social. Aquí no es posible separar acción artística y acción cultural, pues una alimenta a la otra y ambas se sustentan en la perspectiva de la **descolonización corporal**; resumiéndose en una propuesta política cultural para el bien común.

En medio de la diversidad que caracterizó a estos colectivos, algunos aspectos de sus procesos artísticos y de acción cultural merecen destacarse:

- ✓ Incluso con posiciones éticas y estéticas comunes, como la visión anti-capitalista que comparten o la importancia que le otorgan al arte en la transformación social de sus localidades, existen diferentes enfoques entre ellos con respecto a la acción cultural y la relación de la práctica artística con la comunidad. A modo de ejemplo de esas diferencias resalto, particularmente, la visión institucionalizada del teatro que el grupo Paideia mantiene en su relación con la comunidad, la cual no participa en las decisiones principales de la compañía, ni en la concepción de la práctica artística y pedagógica desarrollada por el colectivo; y la visión horizontal, dialógica, inclusiva, participativa que alimenta la Corporación Cultural Nuestra Gente con los pobladores de la comunidad Santa Cruz, los cuales deciden junto a los creadores, no solo la programación artística del barrio, sino los programas de desarrollo local, educativo, cultural, de prevención, etc. Son contextos y maneras diferentes de encarar esos procesos.
- ✓ En todos los casos, estas acciones tienen implicaciones pedagógicas para la enseñanza del teatro a los niños que pasan por la invención de procedimientos educativos destinados a expandir su universo simbólico.
- ✓ Del mismo modo, en los cuatro colectivos, las acciones culturales con niños tienen implicaciones directas en la forma en que los grupos ven los procesos de creación infantil.
- ✓ Estas acciones tienen como objetivo, a nivel macro-social, reducir las desigualdades sociales que afectan directamente a los niños, estableciendo espacios de reconocimiento cultural para ellos. A nivel micro-social, las acciones enfatizan la actitud creativa del niño, su potencia política como ser singular, pero también alimentan micro transformaciones que implican una despersonalización del modelo niño al experimentar otros tipos de relaciones con el espacio, con el tiempo, con el cuerpo, con el otro, con la comunidad, pudiendo usar el arte para expandir su universo en la construcción simbólica del mundo.

Las implicaciones en la configuración de la subjetividad infantil que esos procesos tuvieron se dio, entre otras cuestiones, sobre todo por el tipo de énfasis que cada grupo le concedió a la formación teatral de los niños. Ese énfasis se transparentó en principios pedagógicos que buscaban crear las condiciones esenciales para la implementación de

procesos creativos y de construcción de saberes junto a los niños, la permanente transformación y perfeccionamiento del ejercicio educativo por parte de los actores, y su incidencia transformadora en el tejido social de la comunidad.

En el caso del grupo Paideia:

- ✓ La acción artística era una propuesta para abordar las complejidades sociales y culturales que configuraban la vida de los niños y sus culturas, de ahí la condición mediadora de lo estético en ese diálogo con el ámbito social.
- ✓ Ello implicaba colocar al niño, y su proceso de aprendizaje, en el centro del proceso artístico-educativo, reconociéndolo como parte esencial y razón de ser de la práctica artística.
- ✓ Dicha acción artística, aunque proponía una interferencia en el tejido social a través del contacto del niño con el universo estético, no renunciaba a su condición formal en términos artísticos como obra en tanto resultado, interesándose en que el niño transitara por diferentes momentos del proceso creativo entre profesionales del teatro, incluido una presentación final al público.
- ✓ De ahí la importancia de generar ambientes de aprendizaje múltiples y diversos a partir del contacto de los niños con los lenguajes artísticos y a partir del ejercicio del criterio, en una perspectiva en la que la evaluación crítica era entendida también como campo para analizar y aprender.
- ✓ Ese proceso de aprendizaje se enriqueció en la medida en que consiguió potencializar el respeto a las diferencias (de género, de edad, raza, condición social, de necesidades especiales) para favorecer la inclusión y con ello atender a la diversidad del grupo.
- ✓ En ese sentido, los lenguajes artísticos mediaban no solo el aprendizaje que los niños iban adquiriendo sobre el universo escénico, sobre el otro y sobre sí, sino que también mediaban las relaciones de ellos con el ámbito social al estimularles sensaciones, percepciones, relaciones, afectos de nuevo tipo que podían (o no) abrir el campo subjetivo de estos, para nuevas reconfiguraciones de sentido en sus relaciones con el mundo.
- ✓ De ahí que los procesos de enseñanza-aprendizaje que envolvían esas acciones artísticas se sustentaban desde un trabajo colaborativo que valorizaba y colocaba

en diálogo todos los saberes --fueran académicos, frutos de un legado popular, de niños, de adultos, profesores, actores-- en función de un objetivo artístico, como parte de una construcción colectiva del conocimiento. Dichos procesos igualmente valorizaban la participación, en su entendimiento de **diferentes niveles** en los que los niños (y la comunidad en general) quisieran, supieran y pudieran acceder a las decisiones fundamentales del proceso artístico y su incidencia a nivel social.

En el caso del grupo Vichama Teatro, eran principios pedagógicos que se basaban en la solidaridad, reciprocidad, cooperación; y estaban englobados bajo los enfoques de democracia participativa, liderazgo comunitario y una cultura nutrida desde sus diferentes raíces. En ese sentido:

- ✓ La acción artística/educativa estaba atravesada por constructos humanizantes e inclusivos y por enfoques comprensivos edificadores en donde se estimulaba que tanto el educador como el educando se afirmasen como sujetos artísticos y de conocimiento, en la medida que se realizasen con y a través del otro, acogiendo y respetando su singularidad (ARBOLEDA, 2014) (ORTEGA, 2014).
- ✓ Dicha acción artística/educativa ponía énfasis más que en la búsqueda del preciosismo estético, en el desarrollo de las capacidades creativas y expresivas del niño (competencias como productor y consumidor artístico y formación en valores) por medio de una concepción dialéctica del conocimiento, en donde acción-reflexión-acción transformadora iban juntas, al mismo tiempo que intentaba *comprender transformando y transformar comprendiendo*.
- ✓ En ese sentido, los lenguajes artísticos mediaban no solo en el aprendizaje de los padres, proponiendo relaciones más afectivas y amorosas con los hijos, sino que también mediaban las relaciones de los niños con la comunidad, al posibilitarles que construyeran su sentido de la observación del entorno y reflexionaran sobre ello.
- ✓ De ahí que más que una educación bancaria, fragmentada, que desconsideraba las capacidades del niño y estableciera fronteras entre la familia, la escuela y la comunidad, se proponía crear sinergias entre esos diferentes ámbitos a partir de la integración de ellos en la acción artística-educativa mediante cuatro pilares: aprender a ser, aprender a convivir, aprender a aprender y aprender a transformar haciendo.
- ✓ Lo anterior buscaba resaltar la presencia infantil en el tejido comunitario,

visibilizando la relevancia de diferentes niveles de autonomía de las culturas infantiles como campo de desarrollo cultural, y a los niños como agentes de transformación social.

- ✓ A ello se debía la importancia de ocupar los espacios públicos por medio de estrategias que apostaban a la no violencia activa.

Para el equipo de la Corporación Cultural Nuestra Gente, el afecto se colocaba como un principio político pedagógico para la transformación social, en donde lo importante no era el resultado artístico de los implicados sino las conexiones generadas en los niños a partir de una situación concreta: “estar juntos”, contribuyendo así a retirar o resignificar el conjunto de significantes y subjetivaciones que conformaban el imaginario y las subjetividades de los niños delante de un contexto social y cultural tan agresivo. De ahí que el énfasis del aprendizaje fuese puesto en el procesamiento práctico (el hacer) y vivencial (el sentir) de cuestiones relacionadas con las culturas infantiles y las problemáticas de los niños, haciendo que el nivel existencial, afectivo, espiritual y simbólico de estos, apareciesen imbricados con el aspecto cognitivo del aprendizaje. “El saber debía pasar por el cuerpo” en una relación continua de sentir-pensar-hacer-sentir-pensar-hacer.

En el caso del grupo Teatro Trono, el énfasis de la formación teatral infantil estaba colocado en lo que vino a ser llamado por sus integrantes como **descolonización corporal**, sustentándose en seis pilares que eran la base no apenas de los procesos de educativos sino también de toda la labor cultural y artística del grupo. Ellos son:

- ✓ La restauración del *Ajayu*
- ✓ La búsqueda y encuentro con el otro
- ✓ Migrar al centro
- ✓ El retorno a la integralidad
- ✓ Descampamentizar – desfronterizar
- ✓ Creación de espacios de bienestar colectivo

La naturaleza de cada uno de esos principios pedagógicos en cada uno de los grupos fue condicionando metodológicamente dichos procesos creativos, así como los contenidos abordados y los enfoques evaluativos, trayendo a la luz de nuestro campo de estudio, importantes contribuciones.

Al concluir el corolario de este viaje he podido comprender que la configuración de la subjetividad de los niños en esta región no está sujeta a la totalización o centralización en el individuo. La configuración de la subjetividad infantil no implica una pose, sino una producción en permanente transformación que ocurre a partir del encuentro que los niños viven con lo/el otro, es decir, con aquello que produce efectos en sus cuerpos y en las formas de vida de cada uno de ellos.

En este sentido, a pesar de las diferencias contextuales entre los países estudiados, he notado la existencia de un hilo conductor en la configuración de las culturas infantiles en la región y en las formas históricas en que las relaciones de poder han determinado y colonizado los cuerpos de los niños. Se trata de un campo subjetivo, fruto de la conjunción de los diversos proyectos de modernidad que confluyeron en América Latina, a partir de los cuales se fue configurando en cada uno de los cuatro países, el régimen escópico a través del cual se ha mirado a los niños.

Frente a ese panorama pude percibir que la principal repercusión mostrada por las cuatro experiencias artísticas acompañadas fue que, ellas en sí, se constituyeron como un campo de subjetivación infantil, o sea, como una interferencia en los agenciamientos de poder que intentan apropiarse de los cuerpos de los niños y, a través de esto, regular su relación con el contexto social y comunitario donde viven, generando conexiones imprevistas, produciendo micro transformaciones que podrían cuestionar la experiencia del niño, los valores sociales, la relación con el cuerpo, la relación con los demás, entre otros temas.

Me resta señalar, apenas, algunos posibles caminos para futuros estudios.

- ✓ Continuar investigando los presupuestos teóricos que fundamentan las prácticas teatrales con niños en América Latina, poniéndolo en diálogo con los referentes del teatro contemporáneo e intentando producir modelos de análisis cada vez más próximos de las necesidades y realidades contextuales de estas prácticas artísticas.
- ✓ En ese sentido, estimular pesquisas transdisciplinares sobre los niños latinoamericanos y sus infancias que enriquezcan el abordaje teórico y metodológico, en el ámbito de la teatrología de América Latina, sobre el universo teatral infantil.
- ✓ De igual forma, sería útil establecer cruzamientos históricos entre los modelos de formación teatral infantil desarrollados en cada uno de los países abordados y las prácticas de enseñanza teatral de cada uno de los grupos.

- ✓ Al mismo tiempo, podría ser relevante sistematizar las producciones teóricas metodológicas que cada grupo ha realizado, a partir de sus experiencias de transformación social con niños, y establecer tejidos conceptuales que contribuyan a una visión regional de este campo de trabajo.
- ✓ Y finalmente, profundizar en las modalidades de red que cada uno de los grupos ha fomentado en sus territorios en tanto posibilidad educativa y de acción cultural con los niños.

Llego a estas líneas finales con el cansancio que todo ejercicio conclusivo exige, sin celebrar aún el aniversario doce de mi hijo, y sin poder a estas alturas, conseguir discernir las distancias que me unen o me separan de Ignacio. Ya no me importa. He querido correr ese riesgo, y he decidido. El resto, dependerá de los otros.

La disipación de Iván

I

São Paulo, 11 de septiembre de 2016.

La música clásica que venía escuchando desde hacía un tiempo para usar en un nuevo espacio de su isla *Icària* no paró de sonar en toda la noche y, sin embargo, Iván no tuvo la noción del momento en que se quedó dormido. Cuando despertó, cerca de las ocho, vio junto a la cama unos presentes que le había comprado y un mensajito deseándole felicidades y diciéndole: “el cake llega a media mañana”. La levedad del sueño, no obstante, no lo había liberado de la creciente desazón que lo acechaba durante toda la noche al saber que cuando amaneciese, ya tendría doce años.

Mientras remoloneaba en la cama acogido por los acordes para piano de *Ovchinnikov* resistiéndose a encarar el día, Iván sentía desde su cuarto el ya habitual olor a café colado mezclándose con el aroma de cáscara de naranja, señal de que yo estaba preparando ya el desayuno para ambos.

Si para Iván eso era una simple señal, para mi esa combinación de olores, por alguna extraña razón, se había convertido en un enorme placer todas las mañanas, sobretodo cuando me daba por escuchar bien bajito los sambas de *Martinho da Vila* con los sonos del *Trío Matamoros*. Sus ritmos contagiosos me trasladaban en el tiempo, me mostraban lo difícil que era tener una noción clara del momento en que vivimos, y me traspasaban mis minúsculas capacidades de comprensión del mundo, para solo después, mucho después, permitirme vislumbrar pequeñas cosas.

El año 2016 había tenido la peculiaridad de horadarme, de transbordarme, de dejarme a la deriva. En apenas doce meses, viví la separación con la madre de mi hijo tras casi cuatro años de distancia y sin ella nunca haber conseguido salir de Cuba, experimenté por primera vez en la vida --algo que apenas conocía por los libros de historia-- cómo era orquestado un golpe de estado a una presidenta electa, acompañé emocionado la firma de los Acuerdos de Paz en Colombia, supe de la visita de Obama a Cuba, viví las ocupaciones de los secundaristas, me sorprendí con la victoria de Donald Trump, y lamenté profundamente la muerte de Iván, el *Llaulli*. Todo eso, intentando terminar mi

doctorado y no sentirme culpable por tomar la difícil decisión de no regresar nunca más y encarar, a solas con mi hijo, un nuevo proyecto de vida en este país. Y cuando pensaba que ya había vivido lo invivable, que todo lo soportablemente humano había acabado, regreso en el tiempo y llego al día de hoy: el 11 de septiembre de 2016, día en que mi pequeño Iván cumpliría doce años.

En la numerología el 12 siempre ha estado muy relacionado con el tiempo o con la medición del mismo. Igualmente se ha utilizado para medir los cuerpos celestes y tiene una importante presencia en los pasajes bíblicos. También a los doce años fue que por primera vez mi cuerpo resistió noventa y cuatro minutos ante la pantalla de un cine, para disfrutar la extrañeza que me trajo el filme *La infancia de Iván*. Doce años también tendría el personaje de Tarkovski en esa historia, los mismos que hoy estaría cumpliendo mi hijo.

Desde que regresamos a Brasil tras nuestro viaje a Bolivia, Iván quedó extremadamente debilitado. Apenas se alimentaba, había perdido todos sus amigos y el cayo en la espalda le había crecido impresionantemente. Había noches en que me pegaba imaginando si a mi hijo no le pasaría como a Gregorio Samsa, que se despertó un día convertido en un monstruoso cucarachón. Pero me consolaba al pensar que él estaba entrando en la adolescencia, y que todos alguna vez fuimos un cucarachón en la vida, y que todo es un proceso, que *tudo ia dar certo*, al menos era así como decían los brasileños cuando todo estaba jodido.

Iván se mantuvo callado todo el tiempo, en una actitud introspectiva, como si llevara una pesada carga en su consciencia, conectado a aquel maldito tablet que no lo dejaba en paz y a aquella miserable isla que infernaba su vida. No valió de nada prepararle aquel babilónico desayuno de telenovela, que mezclaba los coloridos jugos de *La esclava Isaura*, con los exóticos dulces de *Doña Bella* y las deslumbrantes frutas de *Avenida Brasil*, aunque bien a estas alturas, hubiese preferido una *cena que incentivara a la expansión mental, al afloramiento de saberes congruentes o contrapuestos, a la fina complicidad, desde el mantel blanquísimo y bordado –reservado para las grandes ocasiones–, hasta la sopa de plátanos como entrante, la crema helada de frutas tropicales y los mariscos; sin olvidar la remolacha que deja su mancha roja, las conversaciones vertidas, y, por supuesto, el café y los puros, disfrutados en un portal que*

*mira hacia el Malecón habanero, hacia el mar infinito*¹²², pero, al fin y al cabo, estábamos en Brasil, y era eso lo que soñábamos precisamente estando en el Malecón días antes de partir de Cuba. Así que, tras un desayuno de telenovela, dejé a Iván solo en casa, y fui a buscar su cake de cumpleaños.

Había transcurrido unos cuantos minutos de mi salida al mercado, e Iván continuaba sentado a la mesa circular de la casa. Hastiado hasta del mismo hastío, y teniendo que encarar su realidad de incomprendido y su obstinada decisión de no crecer, miró hacia la ventana y vio que el cielo estaba nublado, lo que le hizo sentir una gran nostalgia por un cielo azul como el de Cuba. Era desgastante celebrar lo que no quería, sobre todo cuando veía un desayuno como aquel.

Una ligera picazón que sintió en la espalda lo hizo levantarse de la silla e ir rápidamente al baño de la cocina. Lentamente se subió el pulóver frente al espejo y vio que en el sitio donde le picaba, justamente donde tenía aquel gigantesco cayo, le habían salido unas extrañas manchas a través de las cuales se podía ver claramente partes de su interior. Se quedó mirando, asombrado, e intentó rascarse con la mano, pero no alcanzó bien, así que usó el tablet para ayudarse, mas el roce le producía escalofríos.

Estaba en ese ajeteo, cuando una finísima tela de araña sobre el espejo llamó su atención y, junto a la música clásica que aún escuchaba en su tablet, le trajo de un flechazo recuerdos con su madre perdidos en la memoria. Eran evocaciones del *campesito*, aquel bucólico pedazo de campo al que su madre siempre lo llevaba cuando visitaba a sus abuelos.

Fue tan potente y vivo aquello que estaba sintiendo, que Iván comenzó a experimentar un alivio del peso que traía en su cuerpo desde que despertó y, por unos segundos, no le importó más nada que querer estar allí, ni cumpleaños, ni tablet, ni *Icària*, ni nada. Solo quería estar allí, junto a su madre, caminando descalzo por la hierba, en *short* y sin camisa, sintiendo el fuerte olor a tierra húmeda y el ácido sudor que le dejaba el sol de Cuba. Era una sensación tan placentera que las palmas reales le parecían más hermosas que nunca, y él corría *desmollejado de la risa*¹²³ perseguido por los chivos, driblando los matorrales, y luego el viento lo llevaba a perseguir mariposas e intentar cazarlas con el único litro de leche que tenían en casa de sus abuelos, e Iván reía, reía, reía y corría con los brazos abiertos, con las mismas fuerzas conque su cuerpo se lanzaba al vacío desde

encima de una loma en una penca de guano, y ya no era apenas una, sino dos, tres, cuatro y hasta cinco *vuelatas de carnera*¹²⁴ que lo hacían llegar hasta el *charcojito*¹²⁵, bien próximos a la finca de los espiritistas, y fue allí, refrescándose entre las aguas de ese riachuelo que Iván escuchó el cúcú de un *tocororo*¹²⁶, y corrió a encontrarse con su madre quien traía un cubo de agua donde beber.

- Mamá, escucha el tocororo. Es como el reloj cucú de casa de abuela..., le dijo él bajando su rostro y humedeciendo sus labios junto al agua del balde de aluminio y esperando su respuesta afirmativa, cargada de todo el dulzor y toda la ternura con que siempre ella le hablaba. Pero al levantar la cabeza, Iván no encontró lo que esperaba, sino que halló su famélico rostro reflejado en aquel desdichado espejo, con una mirada perdida y un semblante apretado que se conjugaba con las oscuras ojeras que le llegaban hasta la mitad del rostro, mostrándole la imagen horrorosa de todo el horror en que él se había convertido.

- ¡¡¡Maamaaaaaá!!!, dio un grito cubierto de desespero y terror, en un llamado de socorro, como si hubiese despertado de una larga pesadilla.

Y ciertamente Iván había tenido un terrible despertar, odiando verse como estaba, maldiciendo una y mil veces la hora en que lo sacaron de Cuba sin contar con él, queriendo reencontrarse con su vida real, aquella que dejó en la isla para siempre y sin esperanzas de recuperar; por lo que su cuerpo comenzó a temblar descontroladamente, lloraba, sudaba por todas partes, su boca se secaba y en su garganta sentía que algo le raspaba, mientras aquella persistente picazón le avanzaba por toda la espalda.

Era tan fuerte y dictatorialmente repulsiva aquella tiñosa comezón que Iván no conseguía dominar ni sus más mínimos instintos, ni sostener apenas su tablet alcanzaba, por lo que no pudo evitar que su cuerpo comenzase a restregarse por las paredes del baño, destruyendo todos y cada uno de los adornos que allí estaban, en un intento desesperado por rascarse cada milímetro de su espalda.

Tal parecía que estaba poseído, sus dedos estaban rígidos y sus uñas habían adquirido un color violáceo mientras que fragmentos de su fragilizada piel de niño se podían ver descamadas como un pez.

Sin embargo, estaba decidido a reencontrarse consigo mismo. No tenía más sentido continuar alimentando la falsedad de una segunda vida. Era necesario acabar, de una vez

por todas, con aquella ilusoria realidad que lo había apartado del mundo. Fue así que decidió, justo en el momento que intentaba rascarse con los rodapiés del piso y que percibió nuevamente su tablet al lado del inodoro, destruir para siempre su isla de *Icària* y pulverizar aquel maldito dispositivo.

Sus manos temblorosas no habían terminado de *deletear* a su avatar Cubrasilba002, cuando las repulsivas manchas de la espalda comenzaron a expandirse por todo su cuerpo e Iván fue quedando cada vez más transparente. Sentía como si una extraña energía lo estuviese carcomiendo y convirtiéndolo en un desconcertante modo de sustancia servil. Era como si *Icària* hubiese adquirido su propia vida y se negase a ser destruida. Primero fue el pecho, luego los brazos y las piernas, hasta llegar a la cabeza.

Justo antes de quedar diluido, temiendo a no reencontrarse nunca más con su mamá, Iván sintió la necesidad de crecer para encarar al mundo y resolver este enigma de la vida (o de la muerte). Sus últimos impulsos lo llevaron a pensar en suprimir su cuenta de *Second Life*, pero ya era demasiado tarde. La picazón había desaparecido y, junto con ella, todas las fronteras de su cuerpo.

Comenzaba ahora, realmente, su Segunda Vida, conectado por la infinita infinidad de los tiempos infinitos, a la nueva existencia que se anunciaba para el mundo.

II

Después de su disipación, vinieron largas semanas de desespero, angustia, culpa y de un dolor y un sufrimiento que no ha pasado nunca, y que rápidamente fueron aprovechados por los medios de prensa brasileños para atacar al gobierno cubano que se oponía al golpe de estado contra Dilma, levantando una fuerte campaña contra la isla. Como nadie podía confirmar su muerte ni indicios de suicidio, la prensa amarillista comenzó a levantar la hipótesis de una secreta operación de inteligencia por parte del gobierno cubano, secuestrando a mi hijo en represalias para hacerme retornar a la isla. Después de tantas cosas vividas, para ese momento, no me atrevía ni a afirmar ni a negar tales hipótesis. Lo único que tenía claro era que quería recuperar a mi pequeño Iván. Anhele que, hasta el día de hoy en que la historia de Cuba ha cambiado para siempre, nunca ha pasado, y fue el impulso que me hizo escribir estas páginas en apenas dos meses y medio.

Comencé a escribirla el mismo día en que regresé con el cake de su cumpleaños y al llegar a casa me descubrí solo, sin poder celebrar su aniversario. La he estado escribiendo hasta hoy, en que la utopía le puso un traspies a los cubanos y todos hemos visto, lo que nunca esperábamos.

Mientras reflexionaba sobre los grupos teatrales de cada país e iba rememorando cada instante de la vida de mi hijo, sentía cómo el propio Iván salía de su piel y dejaba de ser un niño para convertirse en una entelequia de mi escrita. En su historia, mi hijo emerge como un ser condensado de su tiempo y a la vez diluido por la vida, como una figura por veces extremadamente arquetípica aunque con un indiscutible aliento de realidad¹²⁷. Porque el papel de Iván es el de representar a la singularidad en la multitud, a los condenados a hacer de sus vidas inmigrantes, el sustrato vital de todos los sistemas, y es *un personaje que funciona también como metáfora*, como deseo político de una generación, y *como prosaico resultado de un desastre histórico*.

Aunque traté de evitarlo, en la medida que escribía fui percibiendo cómo la soledad nos había acompañado todo este tiempo, a la vez que fui sintiendo una gran compasión por Iván. Pero solo por él. *Él se lo merecía, y mucha, como todas las singulares criaturas cuyos destinos están dirigidos por fuerzas superiores*, sean del lugar que fueren, que los desbordan y los manipulan hasta diluirlos como la mierda. Ese ha sido nuestro hado familiar..., ¡¡y al carajo con Deleuze!! y todas sus complicaciones subjetivas, y su obcecado fanatismo y su complejo histórico de desconstruirlo todo. Hoy percibo que es tan colonizador como los otros tantos europeos que él criticó. La vida no puede ser solamente cambios de etapas sociales y suprahumanos, pero tampoco puede ser solo discursos de discursos de los más *hiju'eputas* y miserables discursos. Tiene que existir algo más, algo que venga desde la simplicidad y el bien común, algo que se me vuelve innombrable, pero tan presente en estas tierras de América.

Trato de no pensar mucho porque podría arrepentirme, y ese sería el mayor y más terrible fracaso de mi vida. *Haré lo único que puedo hacer, si no quiero condenarme a arrastrar para siempre el infantil peso de una vida diluida en historias de opresión, manipulación y control; si no quiero sentirme culpable por haber obedecido y desobedecido la voluntad académica de mi destino*, al traerlo conmigo, y sin su madre, a

estas tierras. *Le devuelvo* su vida con estas páginas, escritas desde la mayor sinceridad y amor posible.

Acomodo todos mis apuntes en una pequeña caja de cartón. Comienzo a sellarla con una cinta adhesiva color acero, mientras escucho incrédulo la noticia de la que más se habla hoy en el mundo. En ella guardo los cruces del naufragio de nuestras vidas, los sueños acabados, las esperanzas diluidas y toda, toda la mierda teórica que me ha acompañado durante estos casi cuatro años. Ahí se van juntos todos ellos. En unas horas, cuando las contaminadas aguas del río Pinheiro se traguen esta caja, todas esas historias se irán al cielo o a la podredumbre materialista de este mundo. Quizás a un rincón donde todavía importen las verdades. Tal vez a un lugar donde la vida sea realmente la razón de la vida. Acaso a una dimensión donde Iván sepa qué hacer con esta historia, que no es su historia pero en realidad lo es, y también la mía, y la de tantísimos niños y gentes que no pedimos estar en ella, pero que no pudimos escapar: se irán tal vez a una utópica isla de Icària, esa, que desde hoy, nunca más estará en el Mar Caribe.

São Paulo, 25 de noviembre de 2016.

¹²² Hago referencia aquí a la más célebre cena expresada en la literatura cubana. Me refiero a la cena lezamiana, creación del escritor cubano José Lezama Lima y contenida en el capítulo VII de su célebre novela *Paradiso*. La cena lezamiana es, más que un plato en sí; la creación de una atmósfera. Es un pretexto para excitar el hedonismo a través de sabores y colores entremezclados; es un espíritu: el espíritu de la cultura cubana, entremezclada y refundida a través de los siglos y las geografías.

¹²³ Expresión popular que se refiere a una risa explosiva, incontenible, contagiosa.

¹²⁴ Voltereta que se da con el cuerpo en el aire volviendo a caer en pie.

¹²⁵ Un charco pequeño

¹²⁶ El tocororo es una especie de ave de la familia y orden de los trogones y quetzales. Es endémica de Cuba. Su plumaje de color rojo, azul y blanco, los mismos de la bandera, lo han hecho reconocer como el ave nacional de Cuba.

¹²⁷ En este epígrafe final, y particularmente en los párrafos que siguen, me apropio de fragmentos de textos, de frases, de estructuras de sentido del autor Leonardo Padura al finalizar su novela *El hombre que amaba los perros*.

SÁBADO 26
NOVIEMBRE 2016

La Habana
Año 58 de la Revolución

EDICIÓN
ÚNICA
CIERRE: 5:30 A.M.

AÑO 52
No. 285
20 ctvs

Granma



*El hombre
crece con
el trabajo
que sale de
sus manos*

ÓRGANO OFICIAL DEL COMITÉ CENTRAL DEL PARTIDO COMUNISTA DE CUBA

¡Hasta la victoria siempre, Fidel!

Querido pueblo de Cuba:

Con profundo dolor comparezco para informar a nuestro pueblo, a los amigos de nuestra América y del mundo, que hoy 25 de noviembre del 2016, a las 10:29 horas de la noche, falleció el Comandante en Jefe de la Revolución Cubana, Fidel Castro Ruz.

En cumplimiento de la voluntad

expresa del compañero Fidel, sus restos serán cremados.

En las primeras horas de mañana sábado 26, la Comisión Organizadora de los funerales brindará a nuestro pueblo una información detallada sobre la organización del homenaje póstumo que se le tributará al fundador de la Revolución Cubana.

¡Hasta la victoria siempre!

Decreta el Consejo de Estado Duelo Nacional

Con motivo del fallecimiento del Comandante en Jefe de la Revolución Cubana, Fidel Castro Ruz, el Consejo de Estado de la República de Cuba declara nueve días de Duelo Nacional, a partir de las 06:00 horas del 26 de noviembre hasta las 12:00 horas del 4 de diciembre de 2016. Durante la vigencia del Duelo Nacional

cesarán las actividades y espectáculos públicos, ondeará la enseña nacional a media asta en los edificios públicos y establecimientos militares. La radio y la televisión mantendrán una programación informativa, patriótica e histórica.

Consejo de Estado de la República de Cuba.

Nota de prensa de la Comisión Organizadora

La Comisión Organizadora del Comité Central del Partido, el Estado y el Gobierno para las honras fúnebres del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, informa a la población que a partir del 28 de noviembre, desde las 09:00 hasta las 22:00 horas, en el Memorial "José Martí", la población de la capital podrá acudir a rendirle merecido homenaje a su líder, el cual se extenderá hasta el 29 de noviembre en el horario comprendido entre las 09:00 y las 12:00 horas.

Los días 28 y el 29 de noviembre, entre las 09:00 y las 22:00 horas, en los lugares que se informarán oportunamente en cada localidad, incluida la capital, todos los cubanos tendremos la posibilidad de rendir homenaje y firmar el solemne juramento de cumplir el concepto de Revolución, expresado por nuestro líder histórico el primero de mayo del 2000, como expresión de la voluntad de dar continuidad a sus ideas y a nuestro socialismo.

El día 29 de noviembre, a las 19:00 horas, se realizará un acto de masas en la Plaza de la Revolución "José Martí" de la Capital.

Al día siguiente se iniciará el traslado de sus cenizas por el itinerario que rememora La Caravana de la Libertad en enero de 1959, hasta la provincia de Santiago de Cuba, concluyendo el día 3 de diciembre.

Este propio día, a las 19:00 horas, se realizará un acto de masas en la Plaza "Antonio Maceo".

La ceremonia de inhumación se efectuará a las 07:00 horas del día 4 de diciembre en el cementerio de "Santa Ifigenia".

Igualmente se informa a nuestro pueblo que la Revista Militar y marcha del pueblo combatiente por el 60 aniversario del desembarco de los expedicionarios del yate Granma, día de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, se pospone para el 2 de enero de 2017.

Comisión Organizadora



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD FACIOLINCE, H. (2007). *El olvido que seremos*. Medellín: Planta Columbiana.
- ABBAGNANO, N. (2007). *Dicionário de filosofia (edic. Revisada e ampliada)*. São Paulo: Martins Fontes.
- ALCALDÍA MEDELLÍN. *Plan de Desarrollo Local Comuna 2 Santa Cruz*. “Un mapa abierto a las propuestas de vida de la gente”. Medellín: Alcaldía de Medellín, 2015. 158 p.
- ARBELÁEZ, C. C. (Dirección). (2011). *Los colores de la montaña* [Película].
- ARBOLEDA, J. C. (2014). La pedagogía de la alteridad en la perspectiva de la comprensión edificadora. *Revista de educación y pensamiento*(nº. 21).
- ASSMANN, S., PICH, S., GOMES, I. M., & FERNANDEZ VAZ, A. (Primeiro semestre de 2007). Do poder sobre a vida e do poder da vida: Lugares do corpo, biopolítica. *TEMAS & MATIZES, Dossiê biopolítica, nº 11*, 19-27.
- BAJTÍN, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Antrophos.
- BECK, U. (2002). *La Sociedad del Riesgo Global*. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A.
- BENJAMIN, W. (1994). *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- BHABHA, H. K. (2002). *El lugar de la cultura* . Buenos Aires: Ediciones Manantial SLR.
- BLAIR, E. (2004). *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Editorial Univ. Antioquia.
- BORGES DE BARROS, A. (dicb de 2014). El espacio y el lugar como potencia en el acontecer escénico. *Revista do Lume*(6). Obtenido de <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/download/327/288>.
- BREA, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen. En J. L. BREA, *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: GEDISA.

- BROOK, P. (Dirección). (1985). *Mahabharata* [Película]. Recuperado el 10 de Feb de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=yhqkRGISQr8>
- BURMAN, A. (2011). *Descolonización aymara Ritualidad y política (2006-2010)*. La Paz: Plural editores.
- BUSTILLO, S. M. (2018). *Guia metodológica para la participación, prevención y protección de la niñez en el ámbito comunitario*. La Paz: COMPA.
- CABET, É. (1840). *Voyage en Icarie*. Paris: Amazon, Versión Kindle.
- CABEZAS, J. (2012). *Sed de cuerpo, sed de alma*. La Paz: COMPA.
- CADAHIA, M. L. (ene-jun de 2006). El rol del placer en Foucault. *Versiones*, n.º 6, 59-73.
- CANDIA, C. (S/A). Deseo y placer; la frontera entre Deleuze y Foucault. Recuperado el 3 de nov de 2019, de http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9VbprxLMOJUI:www.cienciassociales-udla.cl/portales/tpf11b005cfg18/uploadImg/File/Foucault%2520y%2520Deleuze_%2520Deseo%2520y%2520Placer.doc+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=br
- CARDOSO JR, H. R. (jan./abr de 2012). Ontopolítica e diagramas históricos do poder: Maioria e minoria segundo Deleuze e a teoria das multidões segundo Reirce. *Veritas*, 57(n. 1), 153-179.
- CASTILLO, N. (2015). *Triunfadela*. Grupo teatral El Ciervo Encantado, Habana. Recuperado el 10 de feb de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=Fo2Ry8eroSM&t=1151s>
- COHN, C. (jan de 2014). Concepções de infância e infâncias: um estado da arte da antropologia da criança no Brasil. *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, v. 13(n. 2), 221-244.
- COLÁNGELO, M. A. (2011). La mirada antropológica sobre la infancia. Reflexiones y perspectivas de abordaje . Acesso em dic de 2018, disponível em <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL001424.pdf>
- CONARGO, O. (2016). ¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del S-XXI. Recuperado el julio 2018, de <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8197>
- CORREA, G. C. (2017). A ideia de narrativa de Walter Benjamin e seus desdobramentos. *Lampejo*, vol. 6(nº 2).
- DELEUZE, G. (2014). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

- _____. (1995). Deseo y placer. *Archipiélago. Cuaderno de crítica de la cultura* (no. 23).
- _____. (marzo, 1977). Rizoma: Introducción. *Spanish Theory*. Recuperado el 10 de feb de 2020, de <http://www.fen-om.com/spanishtheory/theory104.pdf>
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1985). *El Anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- DESGRANGES, F. (2019). O hiato entre o que é proposto pelo artista e o que é produzido pelo espectador de Flávio Desgranges en el libro, . En O. CONARGO, S. FERNANDES, & J. GUIMARÃES, *O Teatro como experiência pública* (págs. 268-282). São Paulo: Hucitec Editora.
- DIEGUEZ, I. (2014). *Escenarios liminales: teatralidades, performances, políticas*. DF México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- _____. (2016). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. Recuperado el enero de 2019, de <https://inquietando.wordpress.com/textos-2/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>
- DÍEZ DE MEDINA, F. (10 de feb de 2020). *El aventurero*. Obtenido de Audiolibros: <https://albalearning.com/audiolibros/diez/aventurero.html>
- ESCUZA, C. (2006). Vichama y la búsqueda de lo teatral. Teatralidad subversiva. *Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral latinoamericana*, 2da época, año 16(no 30).
- _____. (2011). *Reconstrucción de la memoria desde el teatro. A propósito de los 40 años de Villa El Salvador*. Lima: Archivos Vichama Teatro.
- _____. (2014). *Creciendo con arte. Un canto a la libertad vs la imaginación acorralada*. Lima: Archivos Vichama Teatro.
- _____. (2015). *Rebasar las fronteras del teatro para afectar la vida misma. Arte, memoria y derechos humanos y arte, política y transformación social*. Lima: Archivos Vichama Teatro.
- _____. (2017). Vichama Teatro. Memoria descriptiva, 1983-2017. Selección de proyectos. Lima: Archivos Vichama Teatro.
- _____. (10 de feb de 2020). *Vichama Teatro*. Obtenido de Vichama Teatro: <http://www.vichama.org/index.php?lang=es&page=about>
- ESQUIVEL, L. (1994). *Como agua para chocolate*. Madrid: Salvat, España.
- FALSETI, A. (2016). Projeto FOMENTO. Paideia; teatro para a infância e a juventude. São Paulo: Cía. Paideia.
- FÉRAL, J. (2015). *Além dos limites. Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva.

- FLOYD, P. (1982). Another brick in the wall de Pink Floyd [Grabado por P. FLOYD]. De *The Wall*. Columbia/CBS Records. Recuperado el 10 de feb de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=YR5ApYxkU-U>
- FOUCAULT, M. (enero-marzo de 2008). Topologías. *Fractal*, XII(48), 39-40. Obtenido de <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- GAARDER, J. (1991). *El Mundo de Sofía*. Oslo: Berkley Books.
- GARCIA MÁRQUEZ, G. (1975). *El otoño del patriarca*. Bogotá: Plaza & Janés.
- _____. (1985). *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: Penguin Random House.
- GARCIA, L. (2009). ¡SOS! En la Plaza, está muriendo un Elefante Blanco. *Revista TEATRO/CELCIT*, 35,36, 76-85. Obtenido de <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/29/35-36/>
- _____. (2010). *El viaje del colibrí. Re-construyendo una pedagogía arteducativa con y desde los/as niños/as*. La Habana: Editorial Caminos.
- _____. (septiembre de 2019). Mesa A Expansão de Formas e Ideias no Teatro para Crianças e Adolescentes . *3er Encontro Crítica em Movimento*. São Paulo: Itaú Cultural.
- GOFFMAN, E. (2007). The presentation of self in Everyday life, Nueva York, 1959. En M. MUGUERCA, *El cuerpo cubano: Teatro, performance y política en Cuba 1992- 2005* (págs. 136 - 137). Buenos Aires: CELCIT.
- GRASS, G. (1992). *El tambor de hojalata*. Madrid: ALFAGUARA.
- GUATTARI, F., & ROLNIK, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Petropolis: Editora Vozes Ltda.
- IBÁÑEZ, R. (1990). *Aquelarre, juego de roles, Fraternitas Vera Lucis*. Barcelona: Barcelonesa Joc Internacional.
- JACQUIER, M. de la P., & CALLEJAS LEIVA, D. (2013). Teoría de la metáfora y cognición corporeizada ¿Cómo se introduce la teoría de la metáfora conceptual en los estudios musicales?. *Epistemos. Revista De Estudios En Música, Cognición Y Cultura*, 2(1), 51-88. <https://doi.org/10.21932/epistemos.2.2713.0>
- JARAMILLO, L. (diciembre de 2007). Concepción de infancia. *ZONA PRÓXIMA. Revista del Instituto de Estudios Superiores en Educación Universidad del Norte*, 8.
- LARA, A. E. (2013). El Giro Afectivo. *Athena Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*(13(3)), 101-119. Recuperado el 16 de junio de 2019, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53728752006>

- LEÓN, E. (2018). Gilles Deleuze hacia una ética inmanente del deseo. *Revista Filosofía UIS*, vol. 17(núm. 2), 193-207.
- LINDEN RESEARCH, I. (2003). *Second Life*. Obtenido de <https://secondlife.com/>
- LOTMAN, I. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Frónesis. Cátedra Universitat de València.
- MACHADO, R. (Septiembre de 2014). Conferencia sobre el pensamiento deleuziano y la literatura [en línea]. Acre: UFA. Recuperado el 11 de julio de 2018, de < <https://www.youtube.com/watch?v=aOn8xy4N5hc> >
- MANDELBROT, B. (feb de 2010). *BENOÎT MANDELBROT: Fractales y el arte de la fracturación*. Obtenido de TED Ideas Worth Spreading: https://www.ted.com/talks/benoit_mandelbrot_fractals_and_the_art_of_roughness?language=es#t-12762
- MARIELITOS. (17 de octb de 2012). Mitos y realidades de la emigración cubana. El Mariel, 1980. (CubainformacionTV, Entrevistador)
- MARIELITOS. (05 de mayo de 2013). Cuba en el arenal: presos políticos escaparon para vivir en Villa el Salvador. *Reportage noticias y política*. (E. dominical, Entrevistador) Panamericana Televisión . Recuperado el 10 de feb de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=twZBe0Ek2u4&t=159s>
- MARTINEZ, N. (11 de mayo de 2015). *Villa El Salvador*. Recuperado el 10 de feb de 2020, de TV Perú: <https://www.youtube.com/watch?v=PbMXyVlgiec>
- MATEO, M. (2005). *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Letras Cubanas.
- MEDELLÍN, A. (2015). *Plan de Desarrollo Local Comuna 2 Santa Cruz. "Un mapa abierto a las propuestas de vida de la gente"*. Medellín: Alcaldía de Medellín.
- MORÍN, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Paris: UNESCO.
- MOSCOSO, M. F. (abril de 2009). La mirada ausente: Antropología e infancia. *Aportes Andinos*, No.24(8). Acceso en dic de 2018, disponible en <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/1038>
- MUGUERCIA, M. (2007). *El cuerpo cubano: Teatro, performance y política en Cuba 1992- 2005*. Buenos Aires: CELCIT.
- (18 de abril de 2013). Niños sicarios. (R. C. REC, Entrevistador) Colombia. Recuperado el 10 de feb de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=gBTXHofmup4&t=12s>

- NOGALES, I. (1998). *Teatro Trono. El mañana es hoy. Teatro con Niños y Adolescentes de la calle*. La Paz: COMPAS/FAS.
- _____. (2013). *La descolonización del cuerpo. Arte que se hace abrazo*. El Alto: Teatro Trono - COMPA.
- _____. (octubre-diciembre de 2017). Pueblo de Creadores, una experiencia de descolonización corporal. *CCK Revista*(2), 46-57. Recuperado el 02 de feb de 2020, de <https://www.ciudadescreativas.org/2018/04/30/pueblo-de-creadores-una-experien-cia-de-descolonizacion-corporal-ivan-nogales/>
- ORMACHEA, F. (Dirección). (1996). *Ajayu* [Película].
- ORTEGA, P. e. (2014). *Educación en la alteridad. Tomo I. Colección pedagogía de la alteridad*. Murcia: Edit. Redipe.
- ŌSHIMA, N. (Dirección). (1976). *El imperio de los sentidos* [Película].
- OTAHÑO, F. (2001). Tribuna Abierta. Intervención de niña actriz en función política. Recuperado el 8 de feb de 2015, de http://www.youtube.com/watch?v=0drn57In_F4
- PADURA, L. (2011). *El hombre que amaba a los perros*. Habana: Ediciones Union.
- _____. (2017). Insularidad: aislamiento e pertenencia para Leonardo Padura. São Paulo.
- PÁL PELBART, P. (2003). *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras.
- _____. (julho de 2016). *Política e Subjetividade [en línea]*. Minas Gerais: Sesc Palladium. Acceso em 11 de julio de 2018, disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=pR77ButL1RQ> >
- PAVLOVSKI, E. (1994). *La ética del cuerpo*. Buenos Aires: Ed. Babilonia.
- _____. (21 de dic. de 1991). La maquinaria de la cultura. *Página 12*.
- PÉREZ, F. (Dirección). (1998). *La Vida es Silbar* [Película]. Cuba/ La Habana.
- PERÚ, T. (20 de octb de 2009). *Sucedio en Perú*. Obtenido de Historia de la dirigente popular limeña María Elena Moyano: <https://www.youtube.com/watch?v=uoFcPzKjT9E>
- PESSOA, F. (1946). *O Guardador de Rebanhos*. Lisboa: Ática.
- PIÑERA, V. (2011). *La isla en peso, Obras completas, Edición del centenario*. La Habana: Ediciones Unión.
- PINTO, W. (abril-junio de 1991). El teatro: una alternativa para la expresión, el intercambio y la organización infantil en sectores populares. *Conjunto*, no. 87, 35-41.

- _____. (s.f.). Teatro Maguey. Obtenido de <http://www.magueyteatro.org/>
- PIZZO, M. E. (2013?). El niño como objeto de estudio de distintos modelos teóricos. Una introducción al trabajo en Psicología Evolutiva: Niñez. *PSICOLOGÍA EVOLUTIVA (NIÑEZ) –1ª Cátedra*. .
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- _____. (2010). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Santiago de Chile: Editorial Sedición.
- RICHARD, N. (1993). Alteridad y descentramiento culturales. *Revista chilena de literatura*, no. 42, 209-215.
- RODRÍGUEZ OSTRIA, G. (2006). *Teoponte: sin tiempo para las palabras; la otra guerrilla guevarista en Bolivia*. Cochabamba: Grupo Ed. Kipus.
- _____. (s.f.). Teoponte: la otra guerrilla guevarista en Bolivia. Recuperado el 10 de feb de 2020, de <http://www.elortiba.org/old/inti.html>
- RODRÍGUEZ, S. (s.f.). Óleo de una mujer con sombrero de Silvio Rodríguez [Grabado por S. RODRÍGUEZ]. Recuperado el 10 de Feb de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=PSkGdy3gl9A>
- ROJAS, M., & AGUDELO, J. J. (8 de ene. de 2017). Construir artistas para la vida. Experiencias pedagógicas desde la organización popular comunitaria. *El Ágora USB, Revista de Ciencias Sociales*, 17(1), 58-74. Recuperado el 8 de jun de 2019, de <http://revistas.usb.edu.co/index.php/Agora/article/view/2811>
- SHIOTANI, N. M. (Dirección). (2013). *Psycho-Pass (anime)* [Película].
- TARKOVSKI, A. (Dirección). (1962). *La infancia de Iván* [Película]. Recuperado el 10 de feb de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=p5VloKSGs44>
- TEIXEIRA COELHO, J. (1988). *O que é a ação cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- UNICEF. (2006). *Convención sobre los Derechos del Niño*. Madrid: UNICEF

ANEXOS

Entrevista a los directores de grupos

Entrevista a Jorge Blandón, 26 de abril de 2017, en su oficina en *Nuestra Gente*.

La primera pregunta es, bueno, como tú sabes estoy haciendo ese doctorado ahí en la USP, una investigación que intenta pensar cuáles son los dispositivos pedagógicos, teatrales que de alguna manera inciden en la subjetividad del niño, para pensar una posible pedagogía teatral relacionada con la infancia en América Latina, y para eso estoy estudiando 4 grupos latinoamericanos, entre ellos *Nuestra Gente*. Mi primera pregunta es ¿quién es y cómo se define Jorge Blandón?

Bueno, yo soy un ser humano que la vida me llevó al arte y luego entendí en el arte que mi vida debía ser desde ahí. Y creé una organización junto a otros jóvenes en estos barrios complejos y pobres de Medellín, en donde encontramos que el sentido de nuestra existencia precisamente tenía lugar si hacíamos algo por los jóvenes que se estaban... que estaban siendo asesinados en la ciudad. Pero luego entendimos por la llegada de los niños, que no era solo con los jóvenes sino también los niños, porque los niños eran en su cercanía al trabajo con jóvenes, como los que nosotros acercábamos para la experiencia artística, para la experiencia cultural comunitaria. Y fueron precisamente los niños los que nos exigieron para comprender la pedagogía teatral, cómo enseñamos el teatro, cómo vivimos el teatro, cómo entendemos aquel asunto de aprender-enseñar-aprender. Y es ahí donde, digamos, yo me defino como un sujeto creador pero a partir de cómo una comunidad es la que me cambia mi sentir y mi percepción del mundo.

¿Qué es la ciudad de Medellín? ¿Cómo la ve Jorge Blandón?

Medellín es una ciudad que es poblada por unos 2 millones 500 mil habitantes, pero cuando hablamos de una ciudad extendida, se juntan 10 municipios, y estamos casi 3 millones 600 mil habitantes. Medellín dicen que es un valle, pero no es un valle, es una quebrada. Medellín es esto, junta las manos, y aquí está la quebrada Santa Elena, aquí está la quebrada La Iguañá, y por la mitad de la quebrada viene el río Medellín, que nace aquí arriba en el Alto de San Miguel y desemboca en el río Porse, luego en Nare, termina en el río Cauca, y este a su vez desemboca en el Magdalena, y estos en el mar Caribe. Entonces Medellín es una ciudad que está lejos del mar, está metida entre las montañas, es una ciudad muy difícil, muy inhóspita para llegar, son muchas cosas. Entonces, es una ciudad que creció con unos grandes desafíos. Es la ciudad que fue la primera ciudad industrial del país. Hoy es una ciudad que no tiene industria, que lo que queda de industria nos tiene contaminados hasta los oídos. Todo lo que le pasa a la ciudad es muy difícil porque es una ciudad muy inequitativa. Hay también mucha riqueza en esta ciudad, pero hay mucha inequidad. Es una ciudad que tiene en sus niñas y en sus niños una profunda esperanza, pero también una dolencia. Porque si bien hay programas de educación, si bien hay programas de cultura, si bien hay programas sociales que acercan a la niñez, hay también muchas amenazas. En una ciudad de servicios como Medellín, que además tiene un clima muy agradable, se vuelve muy, muy sugestiva la presencia de turismo, y sobre todo del turismo más perverso, el que viene a buscar el narcotráfico y la prostitución. Y ahí quedan niñas y niños sometidos en un asunto tan complicado. Por eso existe también una organización como *Nuestra Gente*, por eso existen alianzas como muchas que tenemos en Medellín, en pro de defender la ciudad, el derecho a la ciudad, entender que las ciudades nuestras son ciudades rebeldes, en que nosotros somos ciudades que tenemos cada vez que ir encontrando un sentido para los que habitamos la ciudad. Los que vengan a vivir la ciudad tiene que vivirla de una manera clara. Y es acercarse a esta ciudad de la manera más respetuosa. No irrumpiendo en ella, pero es una cosa muy, muy compleja también, cierto. Una ciudad que se vende para el turismo, una ciudad que se presenta como innovadora, que se pone como modelo. Pero también, una ciudad en la que nos desafía permanentemente a los habitantes, mujeres y hombres, a estar mucho más juntos, a pensarnos también de manera conjunta la ciudad.

Esa es tu visión actual, de persona adulta. ¿Cuáles son tus recuerdos? ¿Cuáles son tus primeras imágenes de Medellín cuando niño?

No, la imagen de niño era una imagen de un profundo azul en el cielo, de un verde de una maravilla, es decir, de unos rojos intensos en el ladrillo, una ciudad de colores, una ciudad de un colorido esplendoroso, una ciudad que se derramaba en un helado por las manos, una ciudad que recuerdo en las fotografías de mi papá caminando por el centro de la ciudad, una ciudad donde una loca se roba a mi hermano, y yo y mi papá corremos detrás de ella, pues estamos hablando de estar... de 7 u 8 años, tratando de buscar a la loca esta que se ha robado... Es decir, es una ciudad de una dinámica...

Los olores, ¿cuáles eran los olores?

No, los olores de esta Medellín son muchas hierbas, pero también de mangos, naranjas, de papaya, de guanábana, de maracuyá, hijoeputa, el maracuyá. Era una cosa así, fervorosa. Es decir, los olores de las plantas aromáticas, la ruda, la yerbabuena, la malva. No, es una ciudad con una fuerza en su olor, en su sabor, en su color, en su capacidad de relacionarse...

Sonidos.

La sonoridad de Medellín puesta en el tango, una cosa así de la evocación, de la nostalgia. Claro, en mi casa igual mi papá escuchaba tango y se escuchaba música vieja, y entonces había toda esa relación. Pero también la salsa, irrumpiendo en la ciudad sobre todo en los jóvenes. Y ya el rock, el punk, como en una cosa. Pero también una ciudad con aves, muchas aves. Entonces, uno logró ver y escuchar muchas aves, y asombrarse con pechiazules, con pechiazules, con los azulejos, con loros, con garzas. No, era una cosa también maravillosa. Aún se quedan cosas, cierto. Nosotros cuando sembramos el Shakespeare, el árbol que tenemos afuera de la casa, un poco también era imaginándonos el lugar de la infancia que tiene que ver con la naturaleza. Y una naturaleza que nos permitió subirnos a los árboles, una naturaleza que nos permitió bañarnos en las quebradas, una naturaleza que nos permitió explorar jugando en las mangas.

Jorge, y cuál es tu primer recuerdo, tus recuerdos así más vivos de tu primera relación con el teatro. ¿Fue cuando niño? ¿Fue cuando joven?

Si, cuando niño, cuando niños porque estábamos en los grupos de infancia y ahí habían unos procesos que teníamos en la parroquia, y hubo una convocatoria para hacer unos ejercicios. Si bien no lo llamábamos teatrales, por lo menos se habla de sociodramas. Entonces, el sociodrama es el que entra un poco como en esa primera existencia. Y esto muy ligado al trabajo pastoral. Entonces, bueno, eran los grupos de pastoral, y hacíamos solo **vicio**, hacíamos sociodrama, hacíamos pequeñas puestas en escena.

¿Eso es en la iglesia católica?

...que tenían que ver. Claro, en la iglesia católica. Y en la cual había sacerdotes que venían de la Teología de la Liberación que tenían otros planteamientos también muy interesantes. Igual también, estudié en el Seminario, y en el Seminario ... conciliar, pues logré vivir como una experiencia también desde el arte, desde la poesía, desde la música, desde el teatro. Y entonces...

¿Había una tradición jesuita ahí?

No, no eran jesuitas. Digámoslo, aquí eran más sacerdotes conciliares. Jesuitas luego los conozco más tarde. Pero son sacerdotes conciliares, gente muy abierta, había digámoslo como una comunidad eclesial de base muy interesante, habían sacerdotes, monjas, gente muy activa. No, porque en los barrios donde crecimos son barrios populares, barrios contruidos por algunas comunidades, a partir de la minga, del convite, a partir de la relación constructora, solidaria.

¿Y ahí tú qué hacías? ¿Hacías personajes...?

Claro, había básicamente hacer personajes...

¿...angelitos, cosas de esas así, no?

Había sí, personajes de angelitos pero también eran más del diablo. O sea, recuerdo las vacas locas, recuerdo todas esas cosas que nos ponían siempre en la pulsión del grito, y del barullo.

¿Y hoy qué tú entiendes por teatro, a ver? ¿Cómo tú ves el teatro? ¿Para ti, qué cosa es?

Parto de un asunto concreto, el teatro es hacer hacer. Es decir, ahora hay una tarea escénica y esa tarea escénica hay que hacerla, pero ante la tarea escénica otro me propone una tarea escénica que trae, y yo hago sobre su tarea escénica, es decir, que cada vez que hago, otro hace, y yo hago, hacemos, y hacemos. Hacer hacer, rehacer, hacer. Poco una visión que hacía Jorge Eines, un director de teatro argentino, que ahora vive en España, tiene un libro que llama precisamente *El teatro es hacer hacer*.

Y Jorge, ¿qué tú entiendes por infancia compadre? Porque hemos hablado mucho de eso...

Sí, no, la infancia es el estado, como dice Rainer María Rilke "*la verdadera patria es la infancia*". Entonces, entender que la patria de uno es la infancia, es entender que es el momento más sublime que puede tener un ser humano. Por eso uno tiene que trabajar, para que niñas y niños tengan el sentido de su patria, y guiar su patria y su patria. Porque es la otra relación. Si hay un arriba hay un abajo, si hay una patria hay una patria, si hay un cielo hay una tierra. Cómo entender esas lógicas también, cierto. De los binomios, cómo entender el binomio. Y en el binomio de la infancia hay un binomio infancia y adultez mayor. Entonces es también como dos momentos que se encuentran, uno que es el nacimiento y el otro que es el final, pero que de alguna manera se parecen mucho. Nosotros como seres humanos tenemos un momento de mucha pulsión vital, y al final, hay una pulsión vital pero que sabemos que...

Sí, ayer hablábamos en el taller que Agamben, ahora que tú dices sobre la patria, Agamben decía que el adulto tiene, en el contexto contemporáneo, el adulto necesita entrar a la patria trascendental que es la infancia.

Claro. Claro.

Y tiene mucho que ver con eso que tú estás diciendo.

Porque entender la infancia es entender como el rumbo de los principios, el sistema de valores. Es en la infancia donde trabajamos sobre el sistema de valores. Un sistema de valores trastocado como el de Medellín, donde *El señor que inundó Nueva York de Blancanieves* trastocó todo, hizo que la existencia fuera una mierda, que la vida no valiera nada. Entonces como tienes que generar tú una relación con un niño, cuando es el niño el que logra habitar en el corazón de otro niño, y encontrarse para crear juntos. Entonces los jóvenes ya no logran crear juntos, a no ser que hayan surgido en los procesos nuestros. Pero es muy difícil cuando vienen a la organización si no han vivido la experiencia. También tienen que vivir como otras lógicas. Pero hay chicos en que... están ya... ya no tienen posibilidades de comprender ese universo de la humanidad, de la profunda humanidad que es el nivel de infancia. Si bien en la infancia también hay egoísmo, porque una sociedad te enseña a decir que cuides tu lapicero, que cuides tu borrador, que cuides tu cuaderno, que cuides tus cosas, porque es tuyo, porque es el yoísmo enfrentado a un nosotros. Entonces nosotros creemos que tenemos que trabajar en la perspectiva de un sujeto solidario, un sujeto colectivo.

Jorge, vamos a hablar un poquito de *Nuestra Gente*. Se funda finales de los años 80, en un contexto complicado. ¿Cuéntame cómo fueron esos primeros días? ¿Por qué el nombre de *Nuestra Gente*? ¿Cómo se constituye?

No, hay una cosa muy concreta. Nosotros somos una reacción propia de nosotros. Es decir, nosotros somos producto de nuestra *alegre rebeldía*. Ese es el concepto, alguna vez Ademar Bianchi, de Catalina Sur, planteaba el tema de la *alegre rebeldía*, y nosotros lo reconocíamos en que somos nosotros los únicos seres capaces de reivindicar nuestra propia existencia. Y eso lo evidenciamos en nuestro barrio. Mientras había jóvenes que pertenecían al narcotráfico, otros que pertenecían a las guerrillas, otros que pertenecían a un autismo que tenía la sociedad, pues nosotros tendríamos que ser los rebeldes, y los rebeldes que generáramos una dimensión diferenciadora. Y lo primero que hicimos fue irrumpir en el territorio, hacer el territorio nuestro. Jugar. Entonces, con niñas y niños, con jóvenes, salir a la calle y jugar. Vender en la calle. Entonces poder hacer golosinas de sal, empanadas, poder tener muchas cosas para compartir con la gente, hacer muchas fiestas, muchas, muchas fiestas. Porque el sentido era la celebración de la vida. Entonces, en un lugar donde estaba instalada la muerte, lo único que quedaba

era celebrar la vida. Y celebrar la vida implicaba también una decisión, así, diariamente se celebra la vida, porque diariamente naces otra vez a la vida, en un lugar donde la pulsión de muerte está todos los días presente. Ella ni siquiera se acuesta, tú por fortuna te acuestas y al otro día te levantas y ves la muerte. Entonces, todos los días el acto de la celebración. Y en esa celebración pues nos toca irrumpir, cierto. Entonces, cuando creamos *Nuestra Gente* partíamos de un asunto muy sencillo y era, ¿cómo entender la creación de *Nuestra Gente* como el tema creativo de la organización de jóvenes, pero que tenía que instalar un elemento simbólico? Y abrimos una biblioteca popular. En medio del lugar de la muerte, es porque hay un asunto de la ignorancia, es porque hay un asunto del desconocimiento, es porque hay un asunto de la precariedad, del reconocer al otro, del saber al otro. Entonces claro, cuando hay uno que no ha leído, que no ha visto, por ejemplo, la dimensión humana de un Walt Whitman, la dimensión humana de un Fernando González, la dimensión humana de un Thomas Mann, la dimensión humana de un García Márquez, entonces es porque también no tiene manera de acercarse al arte, a la literatura, en este caso. Entonces tuvimos esa certeza, “*¡Vamos a crear una biblioteca popular!*” Y la biblioteca popular es la que instala la simbología de la comprensión del mundo. Y ahí entonces abrimos. Pero luego vino el ejercicio de los títeres. Y los títeres eran los que nos daban la posibilidad de tener un lugar de diálogo con niñas y niños. Entonces la puerta de la casa, la casa era muy pequeña, y el único espacio amplio era la calle, la acera. Entonces allí colocábamos una cortina, sacábamos las manos, y ahí estaba la obra de teatro. Entonces, eso fue también mágico, porque ¿cómo lograr hacer títeres en la puerta de la casa? Los niños, las mamás, los papás, la gente afuera, viviendo la experiencia. Entonces, era un ejercicio público. Entender entonces, que el arte tenía un carácter de lo público. Cómo una organización comunitaria, de orden privado, todo su hacer era público, todo su hacer tenía una propuesta. La muerte se instalaba y nosotros creábamos bibliotecas callejeras. Entonces íbamos con esos 50 libros, a las esquinas a leer con los chicos, sacábamos las guitarras, cantábamos canciones, hacíamos barricadas de poemas. Un poco también instalando lugares de decirle a la muerte “*¡aquí no tienes lugar, aquí no tienes espacio!*” Claro, la muerte viene con la metralla. La metralla es mucho más fuerte, el *pum* es más fuerte que el poema, pero el poema tiene una reverberación y una resonancia en la cabeza. Y eso la gente lo tiene que entender. Entonces también cómo hacemos para evitar el *pum*, pero que quede la reverberación del poema. Esa fue *Nuestra Gente*, ese nacimiento. Y se llamó *Nuestra Gente* por una particularidad. Nosotros habíamos vivido una experiencia en *El Cauca*, en comunidades indígenas, en mediados de los 80, y habíamos vivido en un pueblo que era *El Cauca*, y allí hay una comunidad indígena que se llama el pueblo guambiano. *Guan* significa *gente*, el pueblo de la gente. Y entonces, nos llamó mucho la atención. Y cuando volvimos creamos un periódico, y el periódico se llamaba *Namui Misaik*, y *Namui Misaik* es *Nuestra Gente*. Entonces era también como darle un lugar y un sentido a lo ancestral, a la relación de esas comunidades indígenas también con unos ciudadanos, que veíamos en esas comunidades indígenas una gran riqueza, la música folclórica; que veíamos un tema como el del trabajo colectivo; que veíamos en la minga, en todo ese proceso del hacer juntos, como una manera de colaboración. Hoy que hablamos de co-creación, hoy que hablamos de colaboración, de inteligencias compartidas, eso estaba en las comunidades ancestrales, eso es histórico, eso tiene en la relación de la gente. Solo que vienen los discursos europeizantes, y nos imponen todas esas, que son nuestras propias reflexiones, y en las cuales nosotros ni siquiera tenemos los argumentos para defenderlos, precisamente porque desconocemos, subvaloramos las comunidades indígenas nuestras. Entonces, para *Nuestra Gente* ese fue un momento muy fuerte, un instante vital. Y fue una bella coincidencia porque era conectar Teología de la Liberación, Educación Popular y Comunidades Originarias. Entonces también eso le daba sentido a *Nuestra Gente*, en un territorio absolutamente ciudadano, plagado por todo el fenómeno del narcotráfico, plagado por todo el tema de la violencia urbana, y que teníamos necesariamente que poner, instalar un signo, un símbolo. Y al cabo de los años, compramos una casa que había sido un burdel, un puteadero, entonces el puteadero...

¿Cómo fueron esos días, esos primeros días cuando llegaron al burdel, al antiguo burdel de *Las Camelias*?

Mucho polvo, mucho polvo. Entonces el polvo, era el acumulado de 50 años de esta casa, llena de polvos que llegan de la calle, que se van metiendo en los cielos rasos. Un poco lo que contaban los chicos, de llegar negros a su casa, y de pronto la mamá decirle “¿pero qué estabas allá?” “*Trabajando en Nuestra Gente*.” Pues, para uno era muy loco cuando ellos hablan de eso.

“¿Qué teatro están haciendo allá?”

“¿...Qué teatro...?” Entonces era desprender el cielo raso y eran capas, capas de polvo acumulado de 50 años. Pues claro...

¿Cuánta... ...? El polvo de *Las Camelias*.

Sí, el polvo, el polvo... el polvo eres y en polvo te has de convertir.

Jorge, por qué entre tantas posibilidades de trabajo en el ámbito artístico, profesional, por qué, tú me has hablado un poquito, bueno, por qué escogieron específicamente los niños.

Hay una cosa muy fuerte. Para mí, cuando yo... el grupo que se crea, y luego en el grupo tocamos una discusión... tenemos una discusión muy bella. Y es: la única forma de fortalecer el grupo es ir a formarnos, es decir, no basta con ir a recibir talleres. Los primeros talleres que nosotros recibimos fue con Enrique Buenaventura, con Santiago García. Ir a *La Candelaria*, ir a Bogotá, ir al *Teatro Experimental de Cali*, ir y meternos en esos lugares maravillosos de los maestros del teatro colombiano. Ir y conocer a una mujer como Patricia Ariz, a un César Badillo, conocer a un Edy Armando, del grupo de teatro *La Mama*, conocer a Ricardo Camacho, a Crísculo Torres del *Tecal*. Y luego ir encontrándose parceros como Orlando Cajamarca, como Enrique Espitia. Todo eso para nosotros fue absolutamente mágico. Y luego reconocer aquí a otros creadores como *Matacandela*, cierto, Cristóbal, un Juan Guillermo Rua, un Freidel, un Rodrigo Saldarriaga, un Gilberto Martínez, otra gente que estaba aquí. Entrar a la escuela de teatro era reconocer que habían unos profesores, había una gente como Víctor Iglesias, como Mario Llópez, como Luis Carlos Medina, muchos otros profes, que entonces venían planteando cosas, pero era muy distinto a lo que nosotros hacíamos. Nosotros nos emparentábamos más como con lo que veíamos en Bogotá, en *La Candelaria* y en Cali, en el *Teatro Experimental de Cali*. Pero tampoco era eso, porque ellos eran grupos profesionales. Entonces ellos eran unos grupos que dedicaban toda su existencia a la reflexión creativa, y entonces abrían su sala de teatro para que la gente viniera como a una misa, y entonces ellos eran ciertos sacerdotes, y ahí había una relación. Y entonces es muy distinto ese teatro. Eso no es el teatro que yo quiero. El teatro que yo quería, el teatro que Fernando quería, el teatro que Héctor quería, el que Nidia quería, de ese momento, era un teatro que comunicara, un teatro que dialogara, un teatro que fuera realmente el sentido del encuentro. Entonces es por eso creamos también una organización que se llama *Nuestra Gente*, pa’ poder tener

un lugar del encuentro. Cuando yo entré a la Academia, pues claro, a mí el primer discurso que me venden es “*vienes aquí para ser actor de cine, de televisión, de teatro*”. Y entonces claro, uno se obnubila. Pero luego mis compañeros me cogen de las piernas, me tiran al escenario, y aparece Tablovsky. Ya dejo allí a Stanislavsky, dejo a Grotowski, y aquí Tablovsky, que era incluso una frase que usaba mucho Enrique Buenaventura, “*a ver, a ver, Tablovsky, cierto*”. Y lo que me llamo es Tablovsky, no tanto Stanislavsky, o menos Grotowski, que era más *bolado* en sus experimentos antropológicos. Y ni hablar de Antonin Artaud, ni hablar de Cantor, es decir, otros asuntos más problemáticos. Entonces, tuve dificultades en entender una profesora rusa que teníamos que me decía: “*¡es que tú haces teatro de cuarta categoría y nosotros te estamos formando para hacer teatro de primera categoría!*” Entonces entendí que en la escuela era una mierda, que la academia era una maricada, en la que no podía lograr comprender el mundo el que yo quería hacer. Entonces, no era ni de primera ni de cuarta categoría, era un teatro para vivir, era un teatro para la vida. Por eso hablamos de artistas para la vida. Instalamos entonces un símbolo, un signo. Y allí lo primero, lo más maravilloso, era cuando llegaban los niños. Sólo que siempre yo tenía como un choque al interior del grupo, porque seguía pesándome mucho lo de la escuela de teatro, el teatro del absurdo. Entonces, todo eso del teatro latinoamericano, ese teatro que viene de la literatura. Y entonces como comprender un Rulfo, como comprender a un García Márquez, a una Cristina Pérez Rossi, como comprender un Jorge Amado. Entonces, todo eso como ser capaz de instalar un discurso en una comunidad que precisa más comprensión de esos discursos. Entonces, hacer bajar un poco eso. Por fortuna, tuvimos un equipo de una bella combinación. Entonces, la alegría y la luz y la claridad que tenía una Alba Irene, o la locura de una Diana, cierto, o la belleza también de una Mónica, la dimensión extrema de un Freddy haciendo, inventando cosas. Entonces, claro, cuando tú piensas en un equipo creador como Raúl, como Toto, como Oscar, como Seferino, como Héctor, como Fernando Velázquez, todos, cada uno, Nidia, iban dando como elementos que ayudaban a comprender esto. Yo siempre estuve con los jóvenes, Héctor estaba con los niños, y Fernando más con los niños. Luego Nidia estuvo más con los jóvenes, yo la acompañé a ella, pero eran como unos niños adolescentes jóvenes, con esos que nos encontramos el sábado, el viernes. Hubo una obra que tuvimos función durante 31 días. Una cosa maravillosa, con niños, todos los días estábamos dispuestos a presentarnos, y todos los días tuvimos público, todos los días la gente vino a vibrar, a aplaudir con esos chicos. Era una obra absolutamente emocionante. Nidia la había hecho a partir de los problemas de los chicos, a partir de los problemas del barrio. Cómo entender el teatro desde el barrio con sus propios problemas. Y esa es una decisión nuestra. Entender que el teatro se hace con nuestros propios materiales, nuestra propia materia prima son los problemas nuestros, son las potencialidades nuestras, son las resoluciones nuestras, son nuestros propios conflictos, son nuestras propias historias, son nuestros propios personajes. Claro, viene allí la fábula, entonces la fábula te ayuda para hablar de *Matarratas*, y *Matarratas* resulta que es el sicario, que es el ladrón del barrio, que es el que se roba las niñas, las viola. Entonces, nosotros comenzamos a usar una metáfora puesta en García Márquez que es la *Cándida Eréndira y su abuela desalmada*, para hablar de una criminalidad del barrio, y ponerla entonces también en relación, y que la gente comience a entender en esa metáfora, que es lo que está ocurriendo. Luego entender que el barrio está desintegrándose. Entonces, instalar un tema de una asamblea popular, poner una asamblea popular a partir de *Romeo y Julieta*. Entonces, *Romeo y Julieta* se instala con el discurso metafórico, y ponemos a la gente a reflexionar sobre el tema de una asamblea popular. Qué es lo que significa, qué es lo que tenemos que decirle a la gente, o la gente qué es lo que tiene que decir. Y ahí hay una cosa muy bella, cuando conocemos una experiencia como la de Catalina Sur, que es el trabajo en la comunidad, teatro de vecinos, entonces nosotros dijimos, entonces es que nosotros hacemos también eso. Claro, además lo hace de otra manera, lo hace con el canto popular, nosotros recogemos el sentido del canto, una cosa también muy bella que ya habían hecho Alex Alba y Karen, con otro proyecto que hicimos también con vecinos en Andalucía. Y que ahí hay una cosa muy, muy maravillosa, y es cuando la casa se vuelve la... la... el personaje, cierto, y se vuelve como el lugar de resonancia. Entonces, la gente comienza a decir, claro, ahí hay una historia que se cuenta desde la casa, pero somos nosotros los coprotagonistas. Esa es una cosa maravillosa cuando tú te das cuenta de que es que es el chico el coprotagonista, es la abuela la coprotagonista, es el joven. Entonces eso también digámoslo para *Nuestra Gente*, hace como un clic en su proceso. Cada vez, también hay unas etapas muy distintas, unas etapas donde el trabajo es jóvenes, muchos jóvenes, y esos jóvenes comienzan a decir “*¡necesitamos un semillero! ¡queremos hacer proceso formativo!*” Entonces, decimos “*¡listo, háganle, arranquen!*” Y comienzan a generarse proyectos de semilleros. Hacer un proyecto como el de *Escuela sin Paredes*, que es el proyecto yo creo que para nosotros que más nos marca, porque es la relación con la escuela, es decir, el lugar más importante que puede tener la sociedad es la escuela. Solo que en las escuelas nuestras son desvirtuadas y tienen un profundo problema de verticalidad, tienen un profundo problema de metodologías, de enseñanza. Y está básicamente puesto en la perspectiva del empleo. Es decir, formar idiotas para que sean usados por una sociedad económica, que es la que restituye como el sentido de la libertad, cierto, es decir, o la que condena el sentido de la libertad. Una discusión que hay, creo que habría que ponerla permanentemente. Tenemos que generar una educación para que la gente sea, para que los niños sean. Entonces nosotros encontramos una fisura, una grieta, y ahí nos metimos. Entonces, los chicos que logramos poner en esa conversación fueron absolutamente maravillosos, porque fueron chicos que acompañamos cada año. Entonces venían otros de tercero, pero estos iban en cuarto, y estos que salieron de tercero iban para cuarto, y estos de cuarto para quinto, y luego vino ya a entrar al bachillerato, entonces otros de sexto. Y eso nos fue dando como un sentido real de lo que significan las jornadas extendidas. Sólo que cuando lo propusimos en la alcaldía, cuando planteamos estas cosas, tuvimos muchos enemigos, mucha gente confrontándonos en este rollo. Entonces, al final, nosotros decidimos bueno, hacemos nuestros propios proyectos, desarrollamos nuestras propias acciones. Hoy tenemos apoyo de algunas fundaciones para hacer cosas mucho más pequeñas, no las que logramos hacer en momentos vitales, donde 2009, 2010, llegamos a tener 1500 chicos en los procesos formativos, 72 grupos de artistas, desde el teatro, la música, la danza, el video, la fotografía, la literatura. Entonces era también poder abrir el espectro. Ya no solo era en el teatro, sino también comprender la música, comprender la danza, comprender la plástica, la fotografía, el video y la literatura, para que un chico aquí fuera de pensamiento integral, integrador. Cómo lograr comprender un poco esas lógicas.

Jorge, y más allá de tu formación académica, tú me estás hablando de todos esos procesos maravillosos que ustedes tuvieron, pero ¿existía una raíz pedagógica en Jorge Blandón para encarar todos esos procesos?

No, eso fue tal vez la mayor precariedad. La academia no te forma para formar niños. En la escuela nuestra no había esa...

Nos contabas eso...

Hay un momento donde se plantea de crear una... un énfasis de la carrera de teatro infantil, teatro con niños para niños, que también es muy distinto, si es teatro con niños, si es teatro para niños, qué es lo que significa, es el actor como el mediador, y simplemente discursa sobre un asunto que tiene que ver con los niños, o si es el trabajo de los niños, para los niños niños. ¿Cómo lograr comprender eso? Entonces, fue muy difícil, pero siempre por fortunas hay libros, teníamos una biblioteca, y comenzamos a buscar libros. Encontramos unas pedagogías en Argentina, unas pedagogías en España, pedagogías en Inglaterra, pedagogías en otros lugares del mundo...

¿Qué eso ya fue en... durante el propio proceso del grupo ya?

Claro, el taller de creación, digamos en los cinco primeros años, nos dimos a la tarea de formarnos, de leer mucho, de ir a la biblioteca, de prestar libros, de trabajar, de leer, de nosotros escribir, de hacer un ejercicio, es decir, *“este ejercicio qué interesante ve, ¿por qué no le trabajamos una variante?”*. Hacer obras de teatro infantil, entonces escribir, entonces hacer *Apulín*, entonces *Apulín*, *“¿de qué habla Apulín?”* Habla de las canciones. De lo que significan las canciones en la formación de las niñas y los niños. Que los papás... qué bueno que los papás cantaran todos los días a las niñas y los niños, entonces pensemos algunas notas para que los papás logren comprender esto. Un *Apulín* que era un títere, una marioneta, que se soltaba los hilos y salía a la libertad. Y la libertad era el juego, la libertad era el canto. Los dueños del solar... Entonces comenzamos a explorar muchas obras de títeres, muchas, muchas. Y esas obras de títeres nos dieron digamos, como la claridad de lo que debía ser el proyecto pedagógico, pero nosotros no tenemos todavía claro el proyecto pedagógico.

Sí lo hablamos...

Lo estamos buscando, estamos definiendo.

Lo hablamos ahí en la... 30 años después todavía están discutiendo eso.

Claro, porque no puedes, no puedes pensar que la pedagogía es la de hace 30 años. Hoy hay otra manera de entender la pedagogía. El niño tiene unos nuevos elementos. Vos como adulto comprendés la vida de otra manera, has madurado. También otros no hemos madurado. Entonces es otro desafío que para nosotros se hace complejo, cierto. Entonces, nosotros decimos, *“listo, ¿qué hemos aprendido también?”* Entonces, Diana viene haciendo todos sus discursos, todos sus rollos, alrededor de su maestría; Mónica que estaba aquí también, ella andaba preocupada de ese tema de la pedagogía infantil; una niña como Vanessa también pensando esas cosas. Un Freddy, también digámoslo, poniendo en tensión permanentemente sus discursos. También los discursos, toda la teoría y la narrativa de la escuela. Entonces, tratando de hacer también sus propios conceptos. Yo creo que es una cosa maravillosa lo que hoy nos pasa. También es una organización que es consciente de la necesidad de mirarse al interior, pero en relación con el mundo, en relación con otros más cercanos. Por eso también está esa conversación.

Jorge, en el año 93 tras la muerte de Pablo Escobar, hubo una disputa brutal entre las bandas por el dominio del territorio aquí en Medellín, que se convirtió en escenas de terror vividas por todos, escenas de sangre, todos los días. ¿Cómo afectó esa época, la mirada y el cuerpo de Jorge Blandón, y cómo se tradujo ese contexto de luto, de terror, en el trabajo teatral, en el trabajo pedagógico que estaba haciendo con los niños?

Hay una cosa muy dolorosa para una sociedad y es que, unos hijos de puta que nacen en esa misma sociedad, son capaces de destruir esa sociedad. No les importa un culo porque lo que quieren es enriquecerse a costa del mundo, a costa del otro, de la vida de los otros. Entonces, es muy doloroso porque cuando un personaje como esos, que a mí no me gusta nombrar, por eso lo llamé *El señor que inundó Nueva York de Blancanieves*, hablo de un señor que olía mal, hablo de un tipo que era un *lavaperros*, es decir, de otra concepción. Pero fue un tipo que enfrentó un Estado, que enfrentó una sociedad, que enfrentó unos capitanes, viniendo de abajo. Pero eso no lo hace meritorio, porque destruyó a mucha gente, y su pulsión mortífera hizo que muriera mucha gente que no tenía nada que ver, y muchos niños, y muchas bombas, y mucha gente ahí. Entonces, para nosotros era un tema muy claro, porque era el miedo instalado en un territorio como el nuestro. Pero nosotros debíamos ser como un lugar que se guarecía para el mal tiempo. Tener una casa es siempre bien Como decía José Lezama Lima, y es un lugar para habitar contra el mal tiempo. Entender entonces que nuestra casa, aquel burdel, este burdel, era un lugar que la gente debía comprender como el sol del barrio, un plexo solar, un lugar de la respiración profunda. Entonces, era también instalar signos, símbolos distintos a esa pulsión de muerte. Entonces para nosotros eso fue un desafío. Mientras los chicos que quedaron sin ley y sin patrón, porque el personaje establecía la ley, él decidía qué se hacía, entonces comenzaron cada uno a pelearse las cuerdas, el territorio, a vacunar, a generar una cosa mucho más violenta. Y unos que fueron afectados fueron los profesores del barrio. Nosotros teníamos un programa de música, un programa de música donde logramos tener 5 mil niñas y niños, instalado en ese programa. Un convenio con la Universidad de Antioquia, con la facultad de artes, con la carrera de música. Y aquí venían, íbamos a la escuela, y todos los días teníamos música. Y llegó todo ese miedo, e hizo una explosión. Los primeros que se fueron, fueron los profesores, porque no vivían en el barrio. Pero nosotros vivíamos en el barrio, nacimos y crecimos en el barrio, no teníamos pa' donde irnos. Entonces, nos tocó asumir la formación de esos niños. Mientras estos maestros se fueron, nosotros hicimos más funciones de títeres, inventamos más canciones, hicimos más juegos, nos tomamos más la calle. Entonces también, hicimos una reacción contraria al miedo. Nosotros dijimos: *“¡El miedo no puede con nosotros!”* Y salimos en zancos, nos pintamos la cara, creamos personajes gigantes, cantamos, gritamos. Les tocó esconderse un poco a ellos. Decir, *“¡ah, esos son de miedo, esos son locos, hijoeputa, esos no nos tienen miedo!”* Entonces había una relación también clara. Resulta que muchos de esos que disparaban, que metían miedo, habían... sabían de la existencia nuestra, habían estado en la escuela en el programa de música, o habían venido aquí a teatro. Entonces, tenían una paradoja, *“¿Qué hacemos? ¿También con ellos? No, ellos no, ellos son de nosotros, ellos son del barrio. Ellos son los que nos ponen la otra dimensión de la humanidad”*. Aquí hay una banda muy fuerte, que es una banda de la ciudad, es como... el *Cartel de Medellín*, es como el PCC allá, en Brasil, pero digámoslo hay un bloque, que es el bloque que tiene un grupo que se llama *Los Trianas*. Los vemos, sabemos quiénes son, cómo están; pero no nos hablamos, no nos relacionamos, respetan lo que hacemos, valoran lo que hacemos, nosotros no respetamos lo que ellos hacen, no valoramos lo que ellos hacen, pero ellos sí respetan y valoran lo que nosotros hacemos.

Anjá, me estabas diciendo que ellos te respetaban...

Entonces, hay una presencia de estos grupos, pero esa presencia de esos grupos saben de la presencia de nuestros grupos, de *Nuestra Gente*, de nuestra organización, y de alguna manera hay una cosa en la que *“listo, ellos son aquí”*. Que es muy complejo como en el resto de la ciudad, cierto, donde hay un pacto del fusil, pero que sabemos que han dañado a muchos artistas, que han maltratado a mucha gente, que han entrado a robar a sus casas. Entonces, también es una discusión...

Y que han matado también artistas.

Claro, sí, sí. Una discusión en la que nosotros decimos, *“nosotros somos de acá, sabemos que tenemos esa otra situación problemática, problematizadora, pero nosotros tenemos que hacer todos los días, trabajo para que las niñas y niños no estén en la banda, sino que estén en la relación con la vida, que estén pensando la diferencia que tiene esa pulsión mortífera, esa apuesta que tiene que ver con la oscuridad, a un asunto en el que él tiene que encontrar luz, seres de luz.”* Y esos seres de luz tienen en el arte una posibilidad de existir, tienen en el arte una posibilidad de crear y creer en ellos. Esa es una diferencia. Entonces, también nosotros sentimos que el proyecto debe cada día preguntarse por esto qué está haciendo. Es decir, nosotros no estamos contra nadie, estamos por la vida. Nuestro asunto es la casa común, nuestra relación es el proyecto de existencia humana, nuestro sentido y nuestros principios, nuestra filosofía es vivir juntos, establecer en el principio de la vida como el valor supremo de la existencia. Y si lo podemos hacer desde algo que maravilla que es el arte, que es la música, que es el teatro, que es la danza, es mejor. Porque uno sabe que significa para un niño, qué significa para un ser humano, para un hombre, cuando ha crecido, recordar, pensar, que tiene momentos memorables de su existencia y que son esos momentos memorables de su existencia las que le da sentido a su propia vida.

El otro día tú me contabas dos historias que yo me quedé muy impactado, la del niño de Sinaí y la del narcotraficante que vio a su hija en la escena, y que para mí fueron así muy tocantes porque eso dice de como en *Nuestra Gente* se constata la fuerza transformadora de la acción cultural, la fuerza transformadora de la acción artística, delante de los que han apostado por el poder de la violencia, por el poder de la fuerza. ¿Qué tú entiendes Jorge por esos dos campos, acción cultural y acción artística? ¿Cuáles son las diferencias, cuáles son las conexiones?

La creación artística: cuando hablamos de acción, la acción artística es aquella que pulsa para que haya una expresión vital, la expresión de la libertad, la expresión creativa, la expresión de la inteligencia, la expresión del amor, la expresión de la bondad. El arte es el que te potencia esas comprensiones de esos elementos de valor, que son en relación de la espiritualidad, que ahí hay, digámoslo, como una conexión del ser humano con la vida. Un niño que logra comprender en la escena cuando representa un poderoso, pero también cuando representa la voz de un niño, es capaz de entender desde su psiquis, desde su análisis, el mundo y de lo que ese mundo materialista ha hecho.

¿Y la acción cultural?

La acción cultural es la que nosotros comprendemos desde el sentido de la cultura como valor de una sociedad. Esta es la que constituye el sentido del sujeto y esta es la que configura el sentido del colectivo. Ese sujeto no puede estar por fuera del colectivo. Este colectivo tiene que ser una sombrilla para que acompañe esta regresión desde lo individual. Y la acción cultural tiene que ver con lo patrimonial, tiene que ver con la identidad, tiene que ver con el territorio, tiene que ver con la memoria. Así como este sujeto logra constituir un sistema de valores, este otro, que es un colectivo, constituye un sistema de derechos humanos. Entender la dimensión del sistema de valores y el sistema de derechos humanos, es lo que corresponde a una sociedad. El valor de la cultura, la cultura en sí misma, no salva a nadie, no le da sentido a nadie, es decir, la cultura por la dimensión de los nazis, del fascismo, que usaron la música, que usaron elementos de la cultura para que su pueblo fuera en contra de su pueblo. Nosotros creemos que la cultura tiene que tener una profunda comprensión de la otredad, de la relación con el otro, con las otras culturas, la interculturalidad. Entonces también la acción cultural es la que te permite ver otros mundos. Hacer análisis de mi cultura, de mi dimensión estética, para comprender la dimensión ética que hay en el otro, pero también su dimensión estética. Hay una cosa para nosotros que es muy importante y es cuando hablamos de la cultura en la transdimensionalidad de ella. Entender la transdimensionalidad de la cultura en la relación con la educación. La cultura es la pulsión y la educación es la información, la cultura establece puntos de apoyo, de relación para que la educación genere puntos de conciencia. Entonces, entre ambas hay un ejercicio de relación. Cuando entendemos la cultura es a partir de lo ambiental. Es decir, la cultura en relación con la naturaleza, y la cultura en relación con la naturaleza es entender que la cultura es profundamente necesaria en una sociedad, entender eso que está aquí en el territorio. Vivimos entre montañas, cómo nos comportamos nosotros, esa es una necesidad de comprender la cultura en relación con la naturaleza. Esa relación de la cultura con lo social, es decir, esos sujetos, esas mujeres y hombres que estamos todos los días en el diario vivir, cómo somos capaces de convivir, cómo establecemos ese convivio, cómo ponemos unas reglas de juego que nos permitan estar aquí. Igual entender en el desarrollo cultural un asunto de la acción política, y en ese asunto de la acción política es en la perspectiva del bien común, entender la política como el bien común es comprender lo común a todos, el derecho al agua, el derecho al aire, el derecho al abrigo, el derecho al afecto, el derecho a la existencia, el derecho a la economía. Entonces, la cultura en relación con la economía, es decir, ser justos, en la proporcionalidad que cada sujeto precisa para su existencia. Entender esa economía también como una lógica de relación humana y que es a su vez capaz de permitir que todos vivamos con unos recursos, unos recursos que faciliten a la gente comprender esa existencia. Y por último, los dos planteamientos esenciales que se conectan entre sí mismos: la ética y la estética. ¿Cómo hacer que estos 8 elementos que están en relación con la cultura, una sociedad los comprenda? *“Luvel, estuvimos en Río más 20. ¿Tú sabes cuánto nos costó hacer ese proyecto para que los poderosos no entiendan un discurso tan simple como éste, qué hay, qué es lo que está costando, que esta ciudad no lo entienda, que este país no lo entienda?”* Es que son otras fuerzas las que nos imponen, el neoliberalismo es el que impone. Entonces también en estos, unos principios absolutamente contrarios. Esa acción creativa tiene que ayudar a transformar esa acción cultural, pero no pueden estar divididas, no pueden estar solas, tienen que estar fundidas en esta transdimensionalidad.

Jorge, ustedes surgieron en los años 80 oponiéndose a la guerra, a la acción de la violencia, a todas esas cuestiones que tú me has contado y que habitaban esta tierra. Sin embargo, hoy el sistema capitalista ha generado dispositivos de poder, de control, tan

violentos como los de aquella época. Son dispositivos que están travestidos de papel de regalo, travestidos de color. ¿Cómo la acción cultural y la acción artística de *Nuestra Gente* encara esos desafíos actuales en relación a los niños?

Walt Disney establece un nuevo sistema de valores para una sociedad, y lo usa... cuando uno piensa en Walt Disney y lee sobre este hombre, y luego ve el cine puesto por Hollywood a través de esa visión de ese Walt Disney, es un mundo fantástico que aleja a la gente de su propia realidad. Es decir, el mundo de celofán que es el que nos venden esos sistemas, ese Walt Disney no se da aquí en el barrio porque la miseria acompaña a ese muchacho y a esa muchacha. Pero *Nuestra Gente* le logra dar, brindar, una arepa con huevo, un escenario, unas luces, un maestro, una comunidad para que ese chico se exprese. Ese chico tiene luego que entender la diferencia de ese mundo de celofán que te proponen cuando prendes la televisión, ese Walt Disney, a su propia realidad. Esa es una tarea política. Nuestra tarea política es comprender entonces que hacemos teatro, que hacemos arte, para que las chicas y chicos comprendan su realidad. No el sofisma de realidad que establece el dinero, que establecen los grandes capitales, que establecen los poderes de la prensa, los poderes de la iglesia, los poderes de la politiquería. Ahí hay una tarea absolutamente distinta. Pero nosotros también nos conflictuamos. Porque nosotros decimos: “¿quiénes somos nosotros para decir que ese niño tiene que pensar como nosotros?” Nosotros ponemos esa regresión y se hace la discusión. Hablamos de la muerte, hablamos de la vida, hablamos de las necesidades, hablamos de las carencias, hablamos de la oportunidad. Entonces con los chicos siempre hay conversaciones en las cuales ellos son los que tienen que ser capaces de decidir por sí mismos. Pero todo eso hay que ponérselo. Entonces nosotros creemos que somos una voz crítica, que somos una conciencia crítica, a ese sistema opulento, así que es bien *opulente*, que te impone el gigantismo, y que te hace sentir como un miserable. No somos miserables, somos protagonistas de nuestra propia realidad, y se cambia esa realidad en la exigibilidad de los derechos, cuando somos capaces de pararnos en un escenario y decir: “*precisamos cambiar el mundo*”. Y de decirle a los gobernantes... Por eso también cuando hacemos teatro hablamos de incidencia política, y hablamos de incidencia política para ser capaces de cambiar, de transformar los pequeños mundos nuestros. Un poco ayer Fredy lo decía en el ejercicio, “¿cómo lograr cambiar un sistema de valores entre nosotros que nos permita comprender la razón de la existencia?” “¡Ay, aquel otro por qué viene a montármela, a subyugarme, qué sentido tiene, yo por qué no soy capaz de libertarme de ese otro!” Para eso está el teatro, para reflexionar sobre eso, y no irnos a golpes, y no matar al otro, sino hacer un conflicto escénico. Y un conflicto que es mucho más real, que es mucho más profundo, que logras desde la ficción establecer un punto de realidad. Y hay una cosa ahí muy fuerte también. Cuando piensas en una sociedad como la nuestra, estamos siempre dominados por unos poderes ricos, que en nuestros barrios ponen más policías. Toda la policía no está en su casa, en su casa están lo privado, están rejas, están candados, ellos están cuidando.

Cámaras.

Cámaras. Entonces sacas a cuidar la sociedad, a cuidarse ellos, de esos otros pobres, de esos seres que pueden hacerle daño a su riqueza, a su capital. Entonces también hay una discusión, “*tenemos que atravesar más la ciudad, tenemos que caminar más la ciudad*”. Si tú ves Medellín, Medellín es muy distinta a otras ciudades que conocemos con esa complejidad. Entonces uno diría, aquí podemos hacer un trabajo más fácil. Yo ese trabajo yo no lo veo tan fácil en Sao Paulo, en Buenos Aires, me parece muy difícil. Nosotros fuimos a Buenos Aires, trabajamos en una villa, y al lado estaban las casa fincas de los ricos más ricos, futbolistas. Y uno decía “¿qué hacemos ahí? ¿cómo derribamos esos muros? ¿cómo rompemos esas cámaras? ¿cómo quitamos esas alambradas?” Es que el otro tiene necesariamente que reconocer. Y nos dice un chico, “yo trabajo allá, en uno de esos lugares, que es de un futbolista colombiano, yo lavo la piscina de él”. Ah, ahí no hay manera de hacer nada, porque ahí hay un asunto donde al otro le ha engeguceado la existencia.

Claro, tiene introyectado...

Exactamente. Entonces qué es lo que nos toca hacer. Un chico como Andrés, como Adriana, como Alba Liliana, son profesionales hoy, y ellos como profesionales aspiran tener una solvencia económica, tener garantizadas unas condiciones para sus hijos, que les da la inteligencia, que les da su trabajo, que les da la sabiduría. Entonces uno dice, eso compensa con lo otro. Si no existiéramos en ese territorio, los chicos nuestros no tendrían como comprender ese mundo.

Jorge, pasando por el tele cable, el metro cable, percibo que la ciudad parece como un gran laberinto que están resguardando las montañas. Sin embargo, es una ciudad que tiene sus fronteras. Son fronteras invisibles que marcan los diversos territorios que conforman esta tierra. Territorios de juegos, de venta de droga, de lucha, de tráfico, de pasión, de amor, de música. Fronteras que se mueven. ¿Cuáles han sido las principales fronteras que te han marcado en *Nuestra Gente*?

Yo creo que, alguna vez lo conversábamos con un amigo, y era cómo hacer que esta ciudad todos los días uno pueda ir moviendo las fronteras, que creamos nosotros mismos, las fronteras las instalamos nosotros como seres humanos, las fronteras la instala la economía, las fronteras la instala el sistema financiero, pero quién maneja el sistema financiero, quien maneja la economía, quién maneja la violencia, quién maneja la guerra. Entonces, con este amigo hablábamos, de qué hacer para que en nuestro barrio la frontera cada vez la difuminemos. Y se difumina cuando tú logras tener un trabajo de este lugar de la frontera, y de este lugar de la frontera. Y estableces unos canales de comunicación en donde todos vienen a jugar a este espacio. Pero luego estos te dicen, ¿y por qué no vienen a jugar aquí? Entonces, rompen las fronteras con los de acá. Y los otros te dicen, acá. Eso para nosotros era muy claro, y lo hicimos en los años 90. Lo primero, cruzar la frontera. En la frontera establecemos como los lugares donde no podemos no tener miedo. Y ese no tener miedo significa entonces que nosotros podamos tener un espacio creativo, un espacio creativo en cada lugar. Entonces, fuimos moviendo las fronteras acá y allá. Y lo que hicimos fue pasarlas en zanco, sí. “¿Estás pasando la línea de la frontera?”. Pasabas el zanco para este lado y decías: “¿Cuál?” Y jugábamos a eso. Y estos otros quedaban locos. Y de pronto eran muchos zanqueros, con mucha música. Y pasábamos y abríamos los pies, y el que decía que era frontera, pasaba por debajo de los pies de los zanqueros. Y armaba un túnel en su propia frontera. Cuando se veía estaba del otro lado de la frontera. Entonces no había manera de definir qué era la frontera. Eso es una cosa mágica. Eso es un tema en que Fernando el Gordo, de *Barrio Comparsa*, lo hacía maravillosamente. Todavía siguen haciéndolo. Entonces también es esa locura, esa cosa. Cuando logramos a tener un proyecto en el barrio de Campo Valdés, en Lobaina, y otro en Andalucía, y otro en Guadalupe, y otro en Santa Cruz, y los chicos bajan, y atraviesan las fronteras, y preguntan “¿quiénes son esos loquitos?” Porque vienen ya pintados, porque vienen ya sonrientes, porque vienen pletóricos. Entonces, es también como lograr entender que una frontera es un asunto mental. Pues claro, las fronteras que hemos tenido son fronteras mentales, y la frontera mental se baja en la medida en que uno logra ver al otro, en la medida en que uno logra hablar con el otro, escuchar al otro, saber lo

que el otro piensa. Las fronteras del silencio son muy fuertes. Donde yo voy caminando por el barrio, y veo un tipo con pasamontañas, 5 tipos armados y con pasamontañas, y en silencio, y yo sigo, y uno de ellos me llama por mi nombre, y yo me volteo, los 5 están en silencio. Y yo “¿qué?!” Entonces, “¿me hablan a mí?” “Si, acércate”. Yo me acerco. Y me dicen “tranquilo, estamos aquí, sabemos quién sós, vos sós un bacán, seguí”. El miedo se apodera de uno, cierto, el miedo se apodera de ti y te vuelve una mierda. Pero, qué tienes que hacer, qué tienes que decidir. Seguir trabajando. Eso es otro. Estás decidiendo por vos, sí. Entonces, bueno, yo dejo que decida por mí. Pero también sé... Entonces las fronteras del miedo, las fronteras del silencio, las fronteras de la injusticia, son como las más difíciles de mover. Pero hay que seguir insistiendo, hay que seguir trabajando. Hoy tenemos una frontera muy difícil, y es una frontera donde esta ciudad llena de premios, llena de opulencia, llena de grandilocuencia, tiene un gobierno que cree que tenemos que hacer todo como ellos están diciendo que se haga, sí. Una cosa muy compleja. Enfrentado a un discurso que es el, un discurso que es puesto en una estetización de la política. El facebook, el twitter, el instangram, las redes sociales, la imagen, esta puesta ahí, eso es lo que ven afuera. “¡Uy, Medellín, qué ciudad!”

¡Está sonando! ¡Está sonando, Medellín!

“¡Suenan, hijo puta, ahhh!” Suenan más que *La Charanga Habanera*. ¿Entiendes eso? Y es cuando uno comienza a decir “¿qué es lo que ocurre en todas estas sociedades?” Finlandia, todos los días hay noticias de Finlandia. Finlandia. Finlandia, el proyecto educativo dice que no hay más espacios curriculares, que no hay más salones de clases, que los niños tienen más libertad. ¡Qué bueno que pudiéramos hablar de esta Medellín de esa manera, cierto! Medellín hablaba así hace 10 años. Hoy habla de otra manera. Entonces, también es una ciudad que ha ido cambiando, de acuerdo a los políticos, que han ganado las elecciones, que han comprado las elecciones, que se han metido en el negocio de la maquinaria electoral. Entonces, logran poner... Esa es una cosa absolutamente sin límites. Ellos, pero nosotros sí vemos el límite, porque no tenemos el espacio para dialogar, para debatir, para contestar.

Es algo que está pasando, por ejemplo, también allá en... con Doria en Sao Paulo. Jorge me quedan unas poquitas preguntas. Una pregunta sobre ya el trabajo directo con los niños. Me gustaría que me hablaras un poquito cómo es esa perspectiva metodológica que ustedes usan, qué es lo que hacen primero, cuáles son los indicadores que ustedes usan para seleccionar a los niños, cómo es esa relación entre el profesor y el alumno. Y otras ya que tienen que ver con cuestiones sobre la representación, sobre la presencia de los niños. Entonces, estas preguntas que te hago. Bueno, cuéntame un poquito cómo es la metodología de ustedes, cómo ustedes seleccionan a los niños, cómo... cuáles son los pasos que ustedes dan para trabajar, digamos, desde el punto de vista teatral.

Primero, el papel de los facilitadores. El facilitador tiene una tarea mediata, facilitar, tener un lugar de relación con los chicos. Ese mediador tiene una claridad, desarrolla una clase con un principio y un fin. Tiene una tarea escénica, una puesta en escena, al final hay un resultado. Entonces, todos tienen un momento de construir personaje, de tener comprensión sobre la técnica vocal, sobre la expresión corporal, sobre la construcción del personaje, sobre la puesta en escena, sobre la comprensión de la obra, sobre lo que el universo de la obra le propone para leer en el mundo, y al final un resultado. Ese resultado amplía la visión del mundo, porque tiene un espectador, un colaborador, un co-creador, una persona que es su familia, son amigos, que vinieron a ver la obra. Se abre el foro, se abre el diálogo. Pero también esas obras circulan para otras comunidades, tienen espacios de conversación. El mediador tiene eso absolutamente claro, de principio a fin. Los chicos lo tienen claro. Comenzamos en el año una vivencia formativa y terminamos en el año, en una experiencia creativa.

¿Es un proceso de 1 año?

Es proceso de año, pero los grupos están abiertos, porque los grupos siempre están alimentándose entre los que van preguntando “¡Oiga, ¿y hay espacio?!” “Claro, hay espacio, entre, siga”. Ciertamente. Porque también encontramos de que, en barrios como los nuestros, en las comunidades como las nuestras, las familias deciden castigar los chicos con no dejarlos volver al teatro. Entonces, esa es una cosa que se va logrando poner y superar. El trabajo social, hay un equipo de trabajo social, que va y habla con esa mamá, con ese papá, “¿por qué no lo deja venir al teatro, mire, es esta cosa?”. Entonces, pero sabemos que los niños están condicionados por la disciplina de la casa, y nosotros no somos nadie para romper la disciplina del papá y de la mamá. Ese ya es un asunto. Pero nosotros sí logramos buscar espacios de diálogo, de conversación con esa familia para que ella vea los resultados de los chicos. ¿Cuál es el indicador más fundamental? El indicador está puesto en que es artista para la vida. Un artista para la vida es un chico que comprende ser de *Nuestra Gente*. Ser de *Nuestra Gente* tiene unos valores. Libertad, afecto, respeto, creación, solidaridad. Y esos valores, tienen a su vez unas metas, unos lugares de establecimiento, que son los mismos chicos los que se los ponen. Cuando una niña dice “yo traigo refrigerio”, yo por qué le voy a quitar el refrigerio a los otros, cuando el grupo decide comprar un refrigerio para todos. Yo soy todos, pero también soy yo. Entonces, deja para que los otros tengan. Ya ahí hay una acción solidaria, en la cual uno no tiene que decir nada, porque es una relación que tienen que ver con el comportamiento. Y hay una cosa en la que tratamos de que todos los chicos comprendan también... yo creo que hoy está menos intencionado el que los chicos comprendan el tema de la formación. Antes teníamos eso más claro, con más intención, porque eran procesos en los que nos preocupábamos al interior de cada grupo que de ahí surgieran los formadores, que de los grupos surgieran los formadores para alimentar el trabajo de formación en el territorio.

Jorge, ... ¿cómo tú crees que todos esos procedimientos teatrales alcanzan a afectar la subjetividad del niño? Pensando la subjetividad como algo que es movable, algo que no es un contenido que se aprende de memoria, es algo que...

Sí, exactamente. Es muy interesante porque como los chicos pueden vivir ciclos que están entre 1-3 años, 3 a 5, 5 a 10 años, la subjetividad es absolutamente necesaria en la comprensión de los chicos. Entonces, el que vive la experiencia de 1 año, sabe que él es capaz de hacerlo y se reconoce como un sujeto creador. Pero el que logra vivir la experiencia de 3, de 5 años, sabe que él es un líder, capaz de ayudar en la potenciación de la transformación del territorio. Pero él lo tiene que vivir. Si bien nosotros tenemos procesos formativos de lo comunitario, de la formación humana, es para que ellos lo comprendan. Un parlatorio, un parlatorio es la palabra de ellos circulando, hablando, debatiendo y discutiendo. En últimas, yo no soy el que cierro el parlatorio, son ellos los que lo dejan abierto, son ellos los que siguen la conversación. Temas como la... asuntos como el de la droga, asuntos como el de la prostitución, son discutidos en un parlatorio, son puestos en la conversación con el grupo. Bueno, las discusiones están allí, habrá algunos que tengan opiniones muy distintas de los otros, pero nosotros no somos quien para decir qué pasa. Bien, ponemos temas de mayor discusión, de claridad, de poder decirles “mire, aquí hay riesgos, y estos

riesgos hay que atacarlos". Unos procesos, por ejemplo, como en los que estuvo Johnny, como en los que estuvieron algunos de los chicos. Ellos comenzaron a manifestarse como jóvenes que tenían preferencias sexuales distintas. Entonces, era encontrar como un comportamiento homosexual, o de lesbianas. Y nosotros dijimos "*¿qué hacemos con eso?*" El primer problema de eso es en la casa, la violencia que hay en la casa contra estos chicos. Y lo primero que nosotros dijimos "*tenemos que trabajar es sobre la formación de esos chicos para que comprendan ese asunto*". Pero, acercando a los papás a esta comprensión y a esa aceptación de ese comportamiento. Es lo que le decíamos "*ese no es un comportamiento insano, es un comportamiento natural, es de él, es su pulsión vital, él lo encuentra de esa manera*". Ya. Eran discusiones muy fuertes. Hoy cuando aparece, entonces también decimos "*bueno, vamos a discutirlo con los chicos, vamos a discutirlo con las chicas*". Hoy encontramos necesidad de juntar más a los papás. Entonces, hacer más taller con el papá y con la mamá. Que también hay una conversación. Encontrar que esos grupos, por ejemplo, de los movimientos que van surgiendo como LGBT tengan un escenario. Entonces, crean su propio grupo. Listo, *Mundos Diversos*. Entonces, se pone el grupo de *Mundos Diversos* y esa es la temática y comenzamos a hablar. Y es lo más interesante porque aparecen en el país otros grupos. Entonces, colegas de nosotros de teatro, que tienen su grupo de teatro, son gay, y deciden hacer una convocatoria a una fiesta del movimiento LGBTI que hace teatro en el país. Mandamos los nuestros, y ellos van allá a presentar... Nosotros somos *Mundos Diversos de Nuestra Gente*. Entonces, ellos dicen *¿Nuestra Gente?* Eso es la subjetividad. Es decir, qué es lo que implica para ese sujeto la comprensión de él en el mundo, él en relación con los otros, él en la capacidad de transformar el mundo de él y de los otros. Es un asunto simple en el que nosotros somos conscientes de que cada uno debe saber qué hacer, pero que debe precisar un acompañamiento, que precisa un lugar de conversación, que necesita espacios de profunda escucha, de libertad, que precisa lugar de respeto y de consideración por la persona, por el sujeto, y que a su vez entonces es eso lo que le permite a él ser en el mundo. Siempre cito *Let it be, let it be*, no más. Y es claro que eso también me da a mí, como el sentido y el lugar, porque es el respeto por el otro, el respeto por el pensamiento y la humanidad del otro.

Un millón de gracias Jorge, un millón de gracias hermano. Gracias. Es así... Me estás dando unas lecciones aquí que te las agradezco con la vida.

Ahí estamos. Ahí estamos.

ENTREVISTA CÉSAR ESCUSA

César... ¿es César Escusa...?

Norero.

Norero... César Escusa... ¿Escusa con s o con z?

Zeta.

¿Norero?

Si.

Tú estud... ¿cuál es el nivel del estudio tuyo?

Superior.

Superior... ¿Qué tú estudiaste?

Administración.

De empresas, ¿no?

Si.

Profesión actor y director teatral.

Que yo no sé cómo terminé...

¿Edad?

Es 59.

Bueno. César la idea es que podamos... la idea es que yo... que nosotros podamos compartir algunas ideas... algunas ideas sobre tu trabajo, sobre tu vida en Vichama, y conocer un poquito más cómo ha sido la trayectoria de Vichama en todo este tiempo. Esta es una entrevista que yo la hice fundamentalmente para el proceso de doctorado y para intentar recuperar información histórica sobre el grupo, sobre las metodologías de trabajo de ustedes, y demás. Entonces, la hacemos en dos partes. Trabajamos hoy, digamos, si son veinte preguntas, diez preguntas, y más adelante cuanto tú puedas. La primera pregunta es César ¿quién es y cómo se define César Escusa?

Bueno, César Escusa es un director de teatro. Soy un director de teatro fundamentalmente. El ser director de teatro me ha llevado a ver cómo compartir esta experiencia de director de teatro. Entonces, me lleva al mundo de la pedagogía, que yo entiendo la pedagogía en el teatro como compartir la experiencia, transmitir la experiencia aprendida. Y esto también me ha llevado a cierta gestión porque hay que producir la acción artística, la acción teatral, entonces... Pero es el director de teatro que se complementa con esta labor pedagógica y de producción teatral. Básicamente eso, y si hay una finalidad, creo que la he ido descubriendo con la vida, con los años. Es ayudar al prójimo, estar al servicio del otro. Yo creo que he descubierto que eso me ha permitido el teatro. Potenciar las capacidades de los demás. O sea, me siento que una persona que se debe a los demás. O en tal caso siento que el teatro es eso, un deber al otro. Ponerse en el lugar del otro, toda una dimensión de alteridad bastante fuerte. Entonces, eso es lo que para mí es. Es como decir, no hay teatro si no hay público. No existe un director de teatro si no hay actores. Es toda una cadena de cosas que tiene que ver con conexiones.

Entonces, ¿tú serías el fruto de conexiones?

De relaciones.

¿De relaciones?

Claro, pero, si es que hablas de un oficio es director de teatro, pero entendido de esa manera. Como proceso no solamente como una puesta en escena nada más.

¿Fueron las relaciones lo que te trajeron... las relaciones en esa dimensión cultural lo que te trajeron aquí a Villa El Salvador? ¿Qué es para ti Villa El Salvador? ¿Cómo tú la ves?

Villa El Salvador es un lugar que permitió que yo pudiera sembrar, que yo pudiera continuar un proceso que inicié en mi tierra. Yo vengo de la zona andina, la región centro, en Junín, la ciudad de Huancayo. Entonces, yo vengo de ahí con una experiencia de trabajo previa en el teatro. Y que me permitió al llegar acá de poder enraizarme, poder sembrar, poder compartir, construir comunidad, desarrollar la posibilidad de un teatro de grupo en comunidad. Porque es una comunidad con raíces bastante fuertes. Raíces andinas, aimaras, quechuas, amazónicas. Es muy fuerte lo que hay. Las raíces afroperuanas también. Entonces, esto me permitió a mí o me dio la oportunidad, Villa El Salvador, de poder encontrarme con el otro, encontrarme con la comunidad y hacer teatro en comunidad, desde la comunidad, para la comunidad, con la comunidad.

César, ¿cómo tú recuerdas la primera vez que tu llegaste aquí a Villa El Salvador? ¿Cuáles son las imágenes que tienes en tu mente de aquella primera vez?

Yo vine por primera vez acá a Villa El Salvador por una curiosidad. Estábamos creo que a fines de los 70s. Porque yo vengo de un movimiento cultural ligado a lo indígena, a lo campesino, a lo minero, y quería conocer los movimientos urbanos, los movimientos culturales urbanos. Cómo funcionaba todo un mundo que es mi país de migrantes. Lima, la capital, era un encuentro de migrantes muy intenso, en los años 60, 70. Lo quería conocer. Qué dimensiones político culturales se desarrollaban, o qué pasaba con mis paisanos que emigraban a la capital. Entonces, fue mi primera visita aquí. Y fue una cosa muy sorprendente porque Villa El Salvador surge en un desierto, y gente que estaba transformando un desierto. Migrantes que se encontraron aquí para transformar el desierto. Esa fue mi primera impresión. Y la segunda es cuando ya vine a quedarme, me encontré con una capacidad de movilización y organización muy grande de la población. O sea, hay un nivel de participación, de acción, de construir sus cosas, de auto gestionarlas.

¿Eso fue ya en la segunda vez, años 80?

Cuando... 81, cuando yo vengo a quedarme ya aquí.

¿Eso... el... el taller de teatro del centro de comunicación popular es ahí en esa época?

De comunicación popular existía ahí, yo lo conozco, y decido hacer una experiencia inicialmente. Yo voy a hacer una experiencia inicialmente a ver cómo me va. Pero la experiencia se fue alargando y me fui quedando, quedando, y me terminé quedado. Porque no era definitivo. Y me quedé definitivamente.

¿Y con el teatro César, cuáles son tus primeros recuerdos de ese contacto con el teatro?

¿En mi vida?

Anjá.

En mi vida es lamentable porque yo tengo una discapacidad física. Y entonces, cuando yo estudiaba en la primaria, sería el tercer año de la primaria, este... estrenábamos en las fiestas patrias, se celebra mucho el día de la bandera y estas cosas, rememorando las batallas y combates que vivió el Perú. Y entonces, me dieron... me llamaron a mí y a un compañero para hacer una representación teatral. Y el profesor nos hizo representar una obra de dos personajes, un chileno y un peruano. Entonces, yo era el soldado peruano, pero era el soldado peruano que perdía la guerra y estaba herido. Entonces, no sé cuánto el profesor pensó y dijo: “¡Ah, bueno, César cómo tiene esta discapacidad lo va a ser muy natural! Entonces, va a ser el soldado peruano herido y su compañero el chileno el que vence ahí. Y es el héroe, el soldado peruano”. Y yo no me sentí bien.

¿Cuántos años tenías ahí?

Tenía creo 11 años. Si, entre 10 y 11 años. No me sentí bien. Y yo detesté el teatro. Yo odié el teatro ese día porque tenía 800 alumnos frente a mí mirándome en la escuela. Y yo sobre un escenario ahí, un tablado, presentando la obra, la gente riéndose, burlándose. O sea, poner en público y usar mi discapacidad. De niño lo único que sentí es “¡nunca más este infierno!” Entonces, a partir de ese momento, yo miraba un escenario y me alejaba a mil metros. Yo me dediqué a la pintura, al dibujo, a hacer un poco de música. Pero al que me hablara del teatro, yo estaba...

Era bien lejos...

Lejos, lejos del teatro porque me había sentido mal. O sea, ya sufría, tenía que enfrentarlo con mi discapacidad a una sociedad muy discriminadora. Lo que hoy día llaman *bullying*, bueno, yo lo vivía todos los días en la escuela, al estudiar. Entonces, pasar esto era... se acrecentó más. Entonces, me alejé completamente. Es posteriormente, ya cuando yo soy más joven, estoy ya en estudios superiores, había desarrollado muchas cosas en mi vida. Liderazgos en la escuela, en el colegio, había logrado vencer mi discapacidad con trabajo, con esfuerzos, con conexiones. Con relaciones, construyéndome una imagen como coordinador de aula, o del colegio, de las federaciones de estudiantes. Pero había algo que había en mí que en un momento lo descubrí. Porque cuando cursaba estudios superiores había un aula donde se juntaban la gente del teatro, y practicaba ahí, y era... y el eco institucional. Entonces, yo pasaba por el patio, cruzaba en diagonal y escuchaba gritos, y cosas así, trabajos de voz en el aula y dentro. Y yo sabía quién era el director porque curiosamente era mi vecino. Vivía a cien metros de mi casa. Cada mañana nos encontrábamos en el paradero para subir al mismo transporte que nos llevaba al centro educativo. Entonces, lo conocía a Víctor Hugo, Víctor Hugo Arana “¡Hola, César!” Y subía. Y sabía que yo era dirigente estudiantil. Y nos íbamos

juntos y conversábamos, llegábamos y nos separábamos. Entonces, él iba a hacer sus clases de teatro y a dirigir el grupo de la institución, y yo a lo mío. Y yo sabía que estaba en esa aula. Hasta que un día... yo sentí la necesidad de que algo estaba suspendido en mi vida, algo había quedado abierto y que tenía que ver con ese momento de mi infancia. Entonces, si iba al teatro cuando estudiaba, me ponía en la última fila de unas 800 butacas. Yo miraba el teatro en la última fila. O sea, nada que ver... Pero sentí esta situación y dije *"hay algo que no está cerrado en mí."* Así que un buen día me di el coraje, fui, (*toc toc toc*) toqué la puerta, me abrió él y me dijo *"¡Hola César! ¿Cómo estás?"* *"Víctor Hugo, ¿puedo sentarme a ver un ensayo?"* Bueno, me quedó mirando... *"Sí, claro, me dijo, pasa por favor."* Y hay unas bancas estas largas como hay en mi *chagua*, estas así, entonces, y estaba la banca y me puse contra la pared, y yo allí, y empecé a sudar frío. Ese fue mi primer contacto de regreso. Sudaba frío como diciendo *"¡Ahora me saca! ¡Ahora me dice para hacer algo y yo me muero!"* Y sudaba y... y estaba mirando. Y claro había algunos compañeros míos que estudiaban en mi especialidad que estaban ahí, pero no sabían lo que yo vivía internamente. Era una situación dentro mío que se movía a una velocidad vertiginosa. Bueno, pasé ese momento, terminó la práctica, me fui, y yo estaba bien y mal, en una cuestión así muy complicada. Y luego... fui una segunda vez. La terapia cubrió... (risas) la terapia... *"¡Hola!"* *"¡Hola caserito, pasa, toma asiento!"* Y me senté. Y nuevamente pero ya más tranquilo. Como que entendí que... o me sentí seguro que no me iban a pasar la voz para nada. O sea, no les importaba que yo estuviera ahí. Ellos corrían, saltaban, trabajaban, su... expresión corporal, la voz, qué se yo... sus obras. Y en otro momento... pues me fui quedando. Iba a las sesiones. Hubo un momento curioso donde... para mí se volvió esto como un desafío más. Algo que en mi infancia me había dolido y yo que me ponía desafíos dije *"¿por qué no hacerlo un desafío esto?"* Y en ese momento dije *"esto... tiene que pasar algo, no es solamente esto no..."* Y coincidió esto con que como yo empecé a hacerme amigo de... Y... como se llama... me llaman, estaban ahí en una mesa larga todos sentados un día que yo llegué *"¡Hola César!"*, y yo me sentaba pues a cuatro metros de lo que pasaba. Y había una mesa larga, era una novedad para mí y mucha gente sentada con textos. *"¡Guao! ¿Y qué están haciendo?"* Decía *"¿Qué va a pasar acá?"* Estaban en la apertura de la lectura de la nueva pieza de teatro que iban a montar, una pieza de texto.

¿Recuerdas qué pieza era?

Collacocha, de Enrique Solari Swayne, el texto. Estaban ahí con el texto este, es un autor peruano. Y en una de esas me dice *"¡César, puedes venir!"* Y yo respingué ahí *"¡No!"*. (risas) Y me dijo *"¡Tranquilo!"* Me dice *"¿Puedes ayudarnos con el apunte?"* Bueno, dije *"apunte..."*. Me senté, saqué mi cuaderno, mi lápiz y todo, y se empezó a reír. *"Ja, ja, ja. ¡César ayúdanos con el apunte!"* *"¿Tú sabes qué es apunte?"* Yo saqué mi cuaderno, hay que apuntar algo, ayudarlos con el apunte. Claro, o sea, mi primera tarea fue apuntar.

De apuntador.

Sí, fue de apuntador. Y yo llegué al teatro y entré como apuntador. Y entonces... me sentí ya... ya era el apuntador, pues. O sea, ya era parte del grupo. Y curiosamente lo hacía muy bien porque todo el mundo me buscaba para hacer el apunte. Era buenísimo.

Y hoy César qué... después de más de 30 años haciendo teatro, ¿qué tú entiendes por teatro?

Que el teatro... a mí me completó. Me hizo completo. O sea, esa situación que a mí me negaba, esta gente me permitió actuar con ellos, me hizo sentirme uno más. No... con mi diferencia pero iguales con los demás. Me enseñó a entender ese derecho a mi diferencia. Y con mi derecho a ser diferente, ser pleno, ser humano. Eso... eso me dio el teatro, esa oportunidad... esa oportunidad de luchar contra la discriminación para empezar que yo sentía... Me sentía discriminado. Y en el teatro encontré un colectivo que no me discriminó. Pero que sí había en la sociedad... porque hubo un paréntesis aquí cuando yo estaba en este grupo de teatro que me acerqué a una escuela para querer estudiar, y la escuela me dijo que yo no podía hacer teatro. Ni siquiera da esa... esa... o sea, la sociedad es cruel. Y eso me dio más coraje y yo dije *"yo voy a formar mi grupo de teatro, y voy a demostrar que nada me va a impedir a mí... no, no, no tengo que ir a una escuela para hacerlo."* Porque se volvió en mí una necesidad de vida. Una... es el... Para mí el teatro es parte de mi vida. No puedo estar sin él. Pero ese hecho de que el teatro me haya servido a mí, como te decía, hace que yo creo que a mucha gente el teatro también le sirve. El teatro le da una oportunidad más, el teatro le devuelve esa posibilidad de ser humano para empezar, fundamentalmente.

De tornarse humano.

¿Eh?

De tornarse humano.

Claro. De ser humano, integral, completo. Y que... y sí es contigante porque el ser humano es pensar en el otro y realizarte con el otro. Entonces, yo aprendí a realizarme con mis compañeros al empezar mi aventura en el teatro. Porque luego del apunte, pasé al manejo de luces, al manejo de escenografías, al momento ya a dirigir los *trainings*. Era increíble. Yo... cómo podía dirigir, lo hice. Aprendí a dirigir los entrenamientos de mis compañeros. Es decir, empecé a hacer cosas que realmente no creía de niño y sí pude hacerlo de grande.

En el taller de teatro del centro de comunicación popular ¿ya tú dirigías ahí ya, o fue solo después...?

Yo... en Huancayo yo ya dirigía ya. Yo vine con... ya dirigía ya. Yo empecé el año 76 mi experiencia en el teatro y llegué acá el 81. Cinco años después. O sea, yo había visto cosas. Me había encontrado con el primer encuentro de teatro de grupo en 1978, de Latinoamérica.

¿Ahí estuvo Barba?

Sí, claro. Estuvieron los mejores grupos de Latinoamérica y el mundo.

Dragún. ¿Osvaldo Dragún?

Exacto. Eso fue aquí en Ayacucho. Entonces, para mí... yo ya estaba arreglado en un mundo... Y entonces, de esta dimensión personal vino toda la dimensión social también, del teatro para el cambio social, el teatro para la transformación social. Entiendo el teatro como la conciencia de la cultura, en este asunto ya cuando entramos a discutir los aspectos del teatro y su relación con la sociedad.

César, y pensando en la cuestión de la infancia. Tú que has trabajado tanto con... en esa dimensión de las relaciones entre los niños y el teatro. ¿Qué entiende César Escua por infancia?

Creo que la infancia es el momento donde adquirimos las condiciones básicas que nos van a impulsar luego en el futuro. O sea, creo que entre los 0 y 7 años se desarrollan las condiciones orgánicas, psíquicas, fisiológicas, como quieran llamarle, emocionales, de una niña, de un niño. Es vital este momento. O sea, yo lo siento porque yo lo viví de una manera traumática. Eso marcó mi vida. O sea, los que hemos sentido momentos traumáticos en nuestra infancia lo recordamos con mucha claridad, y no se lo deseamos a nadie. Porque hay que ser luego resiliencia para vencer todo eso. Y a mí el teatro me dio esa resiliencia. Eso es importantísimo señalarlo. Pero con los niños, en común, en general, con las niñas, es un momento de donde se prepara para enfrentar la vida. Entonces, creo que el desarrollo de capacidades creativas, el desarrollo de capacidades expresivas, el desarrollo de la persona que... digamos, las semillas fundamentales se dan en este período de la infancia. Y que no es que es el comienzo sino yo creo que es el momento importantísimo, fundamental.

César, coméntanos un poquitico cómo fue ese proceso de surgimiento entre el año 83 del taller de teatro del centro de comunicación popular y Vichama. Entre esa experiencia de... inicial y después ya Vichama.

Villa El Salvador es curiosamente especial porque en su historia cuando se crea Villa El Salvador una de las primeras cosas que se hace es teatro. Porque es una comunidad que un mes la habitaban cien mil personas. Pero no había luz, no había agua. Entonces, la gente vivía con *petromax*, con estas lámparas de petróleo, y se alumbraba con eso. Entonces, si habían veladas artísticas, una de las actividades que más crecía era el teatro, además de danza o música. Pero se hacía mucho teatro.

¿Quién lo hacía?

La comunidad, la gente, hacían teatro.

¿Se organizaban entre ellos?

Claro. Porque había problemas, habían cosas que había que resolver. Problemas fundamentales como la falta de agua, de luz, transporte, y había que convocar a la comunidad.

¿Ya cuando eso estaban los bloques esos?

En el año 71. Pues, había que convocar a la comunidad para hacer asambleas, para reunirse, para explicarles por qué era esto del agua, o la alimentación, o la pobreza. Y se hacían obritas de 5 ó 10 minutos, ya sea para llamar a la reunión, ya sea para tratar un tema. Y se exponía con las piezas de teatro temáticas distintas porque teníamos gentes, por ejemplo, muy habladora, muy extrovertida, de la zona norte del Perú, un peruano, pero frente a un puneño que era más reservado, más extrovertido. O sea, un elemento de comunicación, de enlace, de encuentro de la comunidad, para el encuentro de la comunidad, fue el teatro. Yo cuando llego encuentro eso, que el teatro había acompañado los procesos de organización y de lucha de la comunidad. Las marchas, las movilizaciones. Y... y entonces, era muy abierto, muy de la comunidad, venían los jóvenes, hacían sus *sketch*, sus obras cortas, las presentaban. Y entonces, yo venía de otra experiencia, más de laboratorio, que habíamos descubierto que había que condensar memorias, que había que condensar procesos porque si no nuestras prácticas iban a ser muy superficiales, muy coyunturales, muy de momento. Entonces, en el centro de comunicación había un taller de teatro con esta riqueza comunitaria. Entonces, yo les planteo ahí mantener este taller, darle mi experiencia, pero que me permitan tener un grupo estable de jóvenes, para poder procesar los contenidos, las estéticas, recuperar la memoria de diez años de la historia de Villa El Salvador. Y eso hicimos. Entonces, había un taller permanente, abierto, de jóvenes, que entraban y salían, que dábamos formación a mucha gente y manteníamos el grupo estable. Que es con el que empezamos a desarrollar las grandes piezas de teatro como *Estación diálogo*, *Entre sol o sol la historia*, *Villa El Salvador*, y otras. Y esto hasta el año 89, 90, donde la historia del centro de comunicación les plantea cambios. De decir, bueno, ya cumplieron los talleres una labor, vienen desde el año 74 hasta el 89, creo que tenemos que crecer un poquito más. Y se plantean el desafío de pasar de una radio de parlantes, por ejemplo, a una radio con transmisor que tuviera un alcance de Lima Sur. Si vamos a articular a Lima Sur, a los distritos, a las comunidades de Lima Sur. Entonces, hay una apuesta mayor, así como también la búsqueda de un canal de televisión. Entonces, al taller de teatro nos dicen “bueno, ustedes van a ir a hacer parte del canal de televisión”. Entonces, nosotros dijimos que no. Estaba muy bien la televisión comunitaria que llegara pero... que el teatro todavía podía hacer mucho y nos interesaba mantener el oficio de teatro. Entonces, decidimos continuar la lab... el taller de teatro que para... aparte el centro de comunicación se acabó, no perdonó el grupo que estaba ahí también. Y este grupo a partir del año 92, 93, asume el nombre de Vichama Teatro.

¿Y qué relación tiene... porque yo estuve pensando... la práctica artística de ustedes con ese *Segundo hijo del Sol*? Porque primero fue uno y murió, Pachacamargo lo mató, mató a la madre, y después la madre recuperó... ¿Cómo es ese mito... esa relación del mito con...?

Bueno, ese nombre estuvo siempre, porque a mí ese mito me impactó cuando yo llegué acá. Era como estaba en mi corazón. Pero estando en el centro de comunicación no podíamos ponernos un nombre. Éramos parte del centro de comunicación popular. Pero el nombre estaba en mí porque a mí ese nombre me inspiraba, el nombre del mito de Vichama. Pero este asunto del mito... ¿Tú conoces el mito?

Anjá.

¡Ah!, lo has leído ya, lo has revisado. Ya. Para mí fundamental... le digo a los actores, a mí me quedan cosas vitales de esto en relación a la teatralidad. En un momento, este personaje de Vichama muere, pero lo reviven, no es cierto. Entonces, para mí es como un actor que muere en el ara, en el altar, y renace como personaje. No es cierto. Pero cuando muere este actor también pasa algo. Pachacama, tú sabes, distribuye, de los muslos salen los frutos, de los huesos los tubérculos, de los dientes el maíz. Entonces, da frutos. Y decía, bueno, pasa lo mismo, muere la persona, nace el personaje, y da frutos; pero no da papas, camotes, yucas, sino da un alimento emocional al espectador en ese encuentro. Entonces, se traduce en alimento.

¿Y la parte oscura de Vichama cuando convierte todo en desierto?

No, espérate, espérate. Vamos a empezar por parte. Entonces, ahí hay dos dimensiones. Correcto. No sí, te voy a ayudar ahí. Entonces, hay un aspecto ahí importante en el sentido de alimento, de morir y transformarse en el alimento. Y el otro aspecto es de la dimensión de justicia del personaje. Él va en persecución de Pachacama para liquidarlo. Claro, Pachacama, el poderoso dice “¡No, no quiero más muerte!” Y se escapa. Pero va él en persecución. Pero, claro, la justicia a él lo lleva, pues, a castigar a un pueblo que no le avisó, que no le dijo lo que había pasado con su madre. Claro, él ahí el viene el otro elemento que a mí me gustaba de Vichama, que revive a su madre. Y entonces, también puede ser un rev... el teatro puede ser... el actor de teatro, la actriz, un revitalizador de la persona. Y en ese sentido que hay gente que ha entrado a esta sala de teatro, unas veces nos hemos representado, y se ha vuelto a encontrar con su vida. Te puedo contar como un paréntesis una experiencia en Canadá, donde presentábamos *Memorias para los ausentes*. Y llega un tipo al teatro, perdido, acabado, hecho leña, porque... él curiosamente acababa de graduarse de abogado, tenía el título, había sustentado ese día eso, le habían dado su título y se sentía un pobre en la vida. Y pasa por el teatro, mira, y se metió a ver la pieza de teatro. Yo encuentro a esta persona dos años después, en el mismo teatro. Cuento esto porque luego él me cuenta. “Yo pasaba por acá, me sentía mal, me acababa de graduar de abogado y lo único que había hecho toda mi vida era satisfacer a mis padres. Acababa de decirles: papá, mamá, ahí está el título. ¡No me molesten! Y me fui a caminar, y me metí, pues, y miré, y dije ¡Ah, esto! Me metí al teatro. Cuando terminé de ver la obra, yo estaba destrozado. Yo sufría por cosas tan tontas cuando había gente en el mundo que la estaban matando. Y me fui pensando así a mi casa. Días después yo buscaba, los buscaba a ustedes”, nos dice. “Entonces, encontré lo que había pasado en Guatemala, las masacres, los temas de derechos humanos... Yo me fui a Guatemala a trabajar de voluntario en derechos humanos, pensando que eran ustedes guatemaltecos. Después descubrí que ustedes eran de Perú. Pero, ustedes me devolvieron eso, el sentido de ser algo, yo creía que en siete años no tenía nada, y me fui. Y justo, decía, acabo de regresar después de dos años, acá, a ver a mi familia, y me los encuentro a ustedes de nuevo y quiero agradecer.

¡Qué interesante! Y entonces, eso, digamos, que se conecta con esa dimensión de revitalizar...

De revitalizar personas. Que hay gente están en una crisis. Yo cuando... tengo testimonios de gente que entró al teatro y el teatro le dio algo. Por eso creo, que está la pedagogía y todo, pero creo que el teatro es el encuentro más íntimo, siempre voy a pensar, cuando acontece, cuando se vuelve comunión. Cuando hay acontecimiento puede ser potente y transformador. Afirmar las ideas, las ideologías, las sensaciones a la persona y su integridad, detonar cosas positivas o negativas. Entonces, hay una dimensión ahí, como yo digo en el teatro y la formación, o sea, hay una dimensión visionaria del teatro, digo, hay un actor visionario, hay un actor que también es guerrero, hay un actor que es pedagogo y hay un actor sanador. Para nosotros esas cuatro dimensiones están en una persona y la pieza de teatro puede tener esas cuatro, una menos, una más o menos que otra, y ahora vamos a hacer una pausa para que Marie Eve no nos saque de este lugar porque vamos a tomar algo.

César, ayer nos quedamos hablando sobre... sobre el centro de comunicación popular. Me estuviste hablando sobre el significado del nombre de Vichama y su relación con la práctica artística de ustedes. Y nos quedamos en el punto en que me decías que existía una metáfora en el hecho de la resurrección de la madre de Vichama con el acto de formación...

No, el renacimiento de Vichama, o sea, este primer hijo de este encuentro, entre el sol y la mujer que necesitan compañía, que mata a Pachacama. Pues, cuando lo mata a Pachacama lo que encontramos es que para calmar el dolor de esta mujer, Pachacama le agarra el cuerpo y... y lo... reparte, o sea...

De los dientes saca una cosa...

De los dientes el maíz, de los huesos el tubérculo, de los muslos las frutas. Entonces, yo decía esto es la... la asociación es como el actor que muere en escena y se transforma en alimento. Muta en una presencia distinta, en un personaje, y va a ser el alimento que el espectador necesita, o va a tomar, no es cierto. Eso es una dimensión. La otra es cuando él mismo se coge el cordón umbilical del personaje, se le vuelve a dar vida. Entonces, eso es como cuando decimos, el teatro que te da la posibilidad de volver a... como se llama... a ser, o sea, porque renace, no es cierto. O sea, hay una transformación ahí, una nueva vida. O sea, es como mucha gente que da testimonio, escuchábamos a Rangel ..., decir que el teatro lo hizo como renacer, que hay una dimensión ahí.

César, en ese contexto del teatro latinoamericano en que... primero en el taller del centro de comunicación popular y ya después en Vichama como grupo, había toda una dinámica regional que apuntaba mucho hacia el teatro, digamos, dramático de adultos, teatro para adultos y demás, esa ... de teatro de grupo, de creación colectiva. Ustedes, en las cosas que yo he podido ver, experimentaban en muchas de esas dimensiones pero también, ya más para acá, trabajaron con niños. ¿Por qué ustedes escogieron ese camino cuando pudieran haber experimentado otros campos de trabajo?

A ver, creo que lo que hay es un teatro en comunidad, un teatro para la comunidad. Y cuando hay comunidad no hay distinguos. O sea, cuando tú vas a una sala de teatro vas a encontrar al niño y al adulto. O sea, esto es lo que hay. Las piezas de teatro tienen que ver con el proceso que hay en la comunidad, las que inspiran. O el momento por el cual atraviesa el grupo. Y a quién se dirigen es bastante relativo. Cuando hablamos de teatro en comunidad no se puede segmentar mucho.

¿Tú no crees, entonces, en esa cosa del teatro para niños?

Podría decir, puede entenderse o puede alguien entenderlo, están haciendo teatro para niños, pero si vemos luego los adultos que lo disfrutan y hay veces más los adultos que los niños. *Memorias para los ausentes* la veían adolescentes. Y era una pieza muy dura que tenía que ver con adultos, con desaparecidos.

¿Vallejo?

Vallejo, por ejemplo, o *Aguas profundas*. Hay una discriminación ahí con el... la percepción del niño. El niño si reconoce que hay calidad, que hay espectacularidad, que hay sentido en lo que ve, lo va a ver, lo va a reconocer. Y lo va a reconocer el tiempo que pueda su concentración, digamos, aceptar. Hay niños que se concentran mucho, que pueden percibir fácilmente una hora o más de cosas. Y ahora con el desarrollo de

los medios, muchas veces más. Hay niños que se ven películas de dos horas. Entonces, tienen una concentración bien elaborada. Lo que pasa es que para unos es más un desafío que cada vez es mayor esta necesidad de comunicarse. Ha cambiado la rutina del espectador, no es la misma. Entonces, lo que aparentemente ves que es niños, no tiene que ver con eso, tiene que ver con la historia de la comunidad. En un momento fue muy fuerte el tejido de organización de la comunidad, vecinal, de mujeres. Acá ha habido, pues, una federación de mujeres con diez mil mujeres; los barrios, los grupos residenciales con dirigencia, muy fuertes, muy sólidas, que eran como los vasos comunicantes con el espectador. Los que nos llevaban, nos convocaban, nos invitaban. El territorio de acción era la calle, ... las plazas, los locales comunitarios. Cuando esto se vuelve más frágil, débil, producto de la guerra interna que vivimos, del conflicto armado, producto de las crisis económicas, del modelo económico que se instala en el Perú. Entonces, todo esto se fragiliza y ya, pues, en un momento la prioridad del vecino ya no llega hasta la cultura. Nuevamente se retorna a las necesidades básicas de alimentación, de vivienda, cosas materiales. Entonces, somos nosotros los que nos inventamos los nuevos interlocutores, podríamos decir, para poder seguir haciendo la gestión cultural. Y en este caso vamos a buscar a los maestros, por ejemplo, o a los dirigentes estudiantiles. Vamos a buscar a este sector que está en la comunidad y que es un sector muy difícil, amurallado, encerrado, que dijimos “¡vamos a echarnos abajo estos muros y vamos a trabajar!” Y ahí como que pues verás, hay un público bastante juvenil, hay un público bastante infantil, porque realmente el tejido lo hemos cogido por el lado del sector cultural y educativo, y ya no por el sector, digamos, vecinal o de mujeres que fue en los años 80s. A partir de los 90s eso va cambiando. Y, ahora está volviendo también, en menor medida, pero tenemos contactos nuevamente con organizaciones de mujeres, entablamos relaciones, hacemos teatro para ellas. Teatro que tiene que ver con el género, con mujeres. Pero, a través de él, ¿este espectáculo de género es para niños, es para adultos, es para qué? Lo puede ver un adolescente y puede cuestionarse cosas, como lo puede ver una mujer mayor.

Ahí César, cuando ustedes, digamos, porque yo pienso que siempre trabajar con niños es una elección, o sea, uno siempre... o sea, escoger ese camino no es al azar, uno siempre está... ¿Existía una raíz pedagógica que estaba incidiendo en el pensamiento de César Escuza cuando indujo eso?

A ver, es que no pu... en la comunidad no puedes ignorar la presencia del niño. Es imposible. El niño es parte de la comunidad. En muchas comunidades, barrios, los hombres salen a trabajar, como ciudades dormitorio. Se queda la mujer y el niño. O sea, mujeres y niños son parte componente de la comunidad, la mayor cantidad de horas. Entonces es imposible ignorar. Cuando nosotros creamos la experiencia trabajábamos desde el primer momento mucho con niños. Cada verano habían doscientos niños, doscientos ochenta niños en los talleres que oficiábamos para ellos. Claro, es que también esto te permite la regeneración de la experiencia porque esos niños crecen. O sea, hemos tenido niños en los talleres... Cindy Rosales era una niña acá que empezó en Vichama y hoy es actriz en Vichama. Entonces sucede eso. La escuela está en la comunidad, el grupo se hace una escuela y no se puede descuidar el trabajo con niños. Es imposible porque es como el indicador, el termómetro que te va indicando que necesita también tu comunidad. Y eso, así que se ve en las obras como las venimos construyendo. Vamos a hacer una obra con temática política y seguramente vamos a estar teñidos de cosas que pueda percibir un niño. No se va a ocultar la presencia de un niño. Claro que tampoco nos negamos a hacer cosas estrictamente de adultos, digamos, estrictamente. Pero no es como el indicador cuando hay teatro en comunidad. Va... la gente va con sus niños al teatro.

Y ese trabajo, digamos, teatral para ti tenía... o sea, ¿había una dimensión pedagógica a la hora de tú trabajar con ellos, había alguna influencia de... algún profesor, alguna tendencia pedagógica, la presencia de Eugenio Barba...? No sé.

¿Con los niños?

¿En tu caso que te permitía tener ese acercamiento y ese trabajo con los niños?

No. Yo creo que la cosa con los niños y con cualquier persona en Vichama, para mí particularmente con el tema de la discriminación. Yo le digo a todo el mundo que todo el mundo puede hacer teatro. Y hay veces, con mis propios actores, los más cercanos, hay veces sin querer se discriminan. Les digo “¡No! Acá todos los niños pueden hacer teatro.” No viene un niño autista a hacer teatro. Viene un niño tímido puede hacer todos. Creo que esto tiene que ver con mi origen y mi relación con el teatro. Entonces, cualquier tipo de discriminación acá hay como un detector. No se va a dejar, es imposible que se discrimine por la condición física, social, emocional, psíquica, a alguien para que haga teatro. No. Todos pueden hacer teatro. Y el caso de los niños es eso. Si me preguntas por qué este cuidado, esta dedicación al niño; justamente porque hay mucha discriminación, hay mucho desconocimiento del niño. El padre que tiene un niño hiperactivo quiere que lo calmemos, que lo controlemos, que le pongamos una soga. El padre con un niño tímido quiere que hagamos de su niño un locutor de oratoria. Tremendo, o sea, estos extremos. Y ahí hay un tipo de discriminación afectuosa del padre. O el niño flaquito, o el niño gordo, hay que bajarlo de peso porque es gordo. Entonces, todas estas cosas se vuelven como una clínica, como un hospital donde hay que tratar. Entonces, hay que transformar la relación con el padre y con el niño, y explicarle que no es así. Y cómo enseñarle la importancia de ese niño de ser diferente, y que al padre le da miedo que su niño sea diferente a otros. Entonces, ¿cómo puede ser? Porque si todos comen chocolate, entonces, también tiene que comer chocolate. Si todos comen carne y al niño no le gusta la carne, entonces tiene que comer carne. Entonces, enseñarle al padre que el valor está en lo otro, en ese derecho de ese niño de ser diferente. ¿Quién se lo enseña? ¿Dónde lo encuentra? Entonces, encuentra en Vichama un aliado. Un aliado donde el arte media, el lenguaje del arte media para que el padre aprenda, para que el padre reconecte su relación con el niño, redescubra su proceso de aprendizaje con el niño. Digamos, una cultura más basada en el afecto, en el amor. Donde tú puedes encontrar en un momento en plena práctica, que se hacen con niños y padres, de repente dices “¡A ver, niños y papás abrazos!” Entonces, el padre y el niño se abrazan y en un momento el padre lo ves llorando y le dices “¿Qué pasa?” “¡Es que hace años no abrazaba a mi hijo!” De sentir el cuerpo de su hijo. El trabajo, la vida, salir temprano, llegar tarde... años. Entonces, ese tipo de cosas, que van sucediendo y se van dando, que replantean la relación entre padres e hijos. Y del hijo con la comunidad. Porque el primer punto de encuentro después de la familia del niño, de replantear su mirada en la familia es la comunidad, el barrio, su sector inmediato. Entonces, el teatro permite que el niño se conecte con lo que sucede en su entorno, desde lo más chiquito, cómo es su calle, como es la esquina, qué cosa hay, si los perros muerden o ensucian la calle, si hay basura. El niño toma conciencia de ese entorno inmediato del barrio, y después crece a la comunidad, crece a la ciudad. Entonces, el niño va construyendo su sentido de observación y de reflexión, su verdad, lo que va encontrando. Lo que algunos vienen en llamar la toma de conciencia, pues. Pero, ¿cómo se construye eso? Entonces, en el teatro le permite. Y desde dos maneras, como explicaba el otro día a la gente.

Desde la imitación. Es un camino. Porque el niño es brillante. Lo imita todo. Mucho de su aprendizaje está en la imitación. Y desde el sentido de querer ser más. Hay una búsqueda del superior, del alter ego del niño, que tampoco se le puede reprimir. Son dos caminos con el cual dialoga el niño con el mundo, a través de diferentes presencias o personajes que imitan, que recrea, es su manera de encontrarse en el mundo. Entonces, tiene una gran oportunidad en el teatro. Si va a representar a un policía, o si va a representar al bodeguero o al panadero, esto es toda una cosa maravillosa cuando se es niño, y pueda jugar a eso.

César, tras la captura en el año 1992 de Abimael Guzmán Reynoso, el principal líder de Sendero Luminoso, hubo una fragmentación de ese grupo armado que trajo graves consecuencias para la seguridad ciudadana en Perú. A ello se le sumó años después, la creación de los comités de autodefensa, una estrategia militar creada por Fujimori, que a mi ver convirtió al Perú en escenas de terror vivida todos los días. ¿Cómo afectó esa época la mirada y el cuerpo de César Escuzza y cómo se tradujo esas escenas de luto y terror en el trabajo teatral que estaba produciendo con y para niños?

En los años 80 la organización era qué, sólida, fuerte. En el año 87, Villa El Salvador es reconocido por Naciones Unidas como ciudad mensajera de la paz. Entonces, ¿qué cosa era la paz? Era la movilización de la ciudad, de la gente, de la comunidad por construir el mundo que quería. Era la organización, era la participación de la gente por seguir protagonizando e imaginando la ciudad, el mundo al cual aspiraba. Esto el conflicto armado lo violentó. Porque justamente esta experiencia de una construcción de una cultura de paz con justicia social no convenía ni al Estado ni a Sendero Luminoso. Era como algo peligrosísimo la democracia participativa. Que la gente se reuniera para decidir sus cosas, para proponerse los caminos que quisiera construir. Proyectos autoritarios venidos desde el Estado o desde Sendero Luminoso hicieron que este proceso colapsara. Entonces, para nosotros, ¿a qué entramos? A reconstruir la memoria, a reconstruir y resanar las heridas que nos había infligido la violencia. Una primera tarea es que nos propusimos reconstruir la identidad y memoria de María Elena Moyano, con un proyecto teatral que fue *Lirio negro de la esperanza*.

Que fue... así, brutalmente asesinada...

Asesinada... fue dinamitada.

Dinamitada...

No fue suficiente balearla...

...balearla sino le pusieron la bomba abajo.

...sino que ya estaba muerta y la dinamitaron. Entonces fue... yo creo que es el shock más grande en esta comunidad, en el Perú también, pero en esta comunidad fue... como que esto... es como estas teorías del shock de Naomi Klein. Pues, hay un shock ahí desde luego que te demora años. Entonces, ser dirigente, ser vecino que trabaja por los demás, que entrega su vida al otro, es peligroso. Hay que eliminarlo, hay que desaparecerlo.

Ustedes como que estaban en el medio porque había una posición de derecha muy radical y una posición de izquierda muy radical también.

Digamos, mejor explicado así. Estaba Sendero Luminoso y el ejército, y nosotros en el medio, como sociedad civil. Entonces, hubo mucha presión de ambos por tratar de experiencias como la nuestra y otras desaparecerlas porque no obedecían a los intereses de... de este... del autoritarismo, de la violencia. Porque... no, no iba... porque si alimentas la violencia, bien; si alimentas el autoritarismo, bien. Pero, culturas democráticas, participativas, culturas que trataban de desarrollarse en otro sentido era un peligro. En nuestra experiencia hubo muchos compañeros en ese período de 80s, 90s, que estuvieron en prisión. Muchas veces acusados de terroristas. Como podían acusarte de terrorista si hacías una pieza de teatro sobre María Elena Moyano a quien había asesinado Sendero Luminoso. Decirte que tú haces proselitismo a Sendero era extraño y raro. Entonces, no, no, no gustaba mucho. Pero nuestra apuesta siempre fue a este enfoque de democracia participativa, a este liderazgo en la comunidad, a esta cultura que se nutría de sus raíces, nuevamente andinas, amazónicas, afroperuanas, quechuas. Entonces, ahí nos hemos mantenidos firmes. Y creo que en ese instante ha impuesto de María Elena como un proceso de sanación. O sea, en un momento de inviabilidad. El otro proceso fue ir al encuentro de los niños que era el sector más violentado y vulnerado. A los parques, a los barrios, a hacer actividad con ellos, a presentarse, y a acompañarlos. Era muy difícil que un niño saliera de su casa. No iba ni a diez metros, ni veinte de su casa. Todas las casas cerradas. Había atentados, coches bombas. O sea, se vivía una situación muy, muy violenta. Entonces, no podíamos ser ajenos. Y creo que ahí el aspecto de solidaridad fue un elemento importante, de no perder la fe en lo que es para nosotros una piedra angular que es la solidaridad, la reciprocidad, la cooperación. Eso se volvió superlativo nuestro, muy potente.

César, el trabajo de Vichama Teatro constata la fuerza transformadora de la acción cultural y de la acción artística delante de los que han apostado por el poder de la violencia. ¿Qué entiendes por cada uno de esos campos, o sea, el de acción cultural y el de acción artística, y cuáles son los límites de cada uno pensando en el contexto de Latinoamérica, Perú, Lima, Villa El Salvador? ¿Cómo tú ves eso?

La acción cultural es algo que está en movimiento. Y todos los días se da en una u otra dirección. Para nosotros la cultura no es un asunto de la obra artística. Ese es un concepto bastante occidental. Cultura/obra de arte. No, no va por ahí. La cultura más es el ser de la comunidad y cómo es. Cómo nos... cómo nos... encontramos, cómo construimos la vida, cómo nos amamos, cómo trabajamos, cómo nos gobernamos. Esa es la dimensión de la cultura. ¿Cómo hacemos? Tenemos o no una buena cultura de transporte, tenemos o no una cultura de salud. Te atienden bien, te atienden mal. Cuando le enseñamos esto a la gente, esta dimensión de la cultura, la gente cambia automáticamente su manera de percibir y entender las cosas, se vuelve más profunda. Porque sabe culturalmente cómo lo trata el gobierno o el estado. Sabe culturalmente cómo lo trata cuando van a atender a un hospital, cómo lo reciben, cómo discriminan o no. O sea, no basta hablar de la política de salud, si no hablar de una dimensión cultural que es el hecho de fondo. Y la obra de arte es distinto. Nosotros creemos que es más como concienciar la cultura. La estética, la obra de arte es un momento de conciencia de esa cultura, que a través de la cual podemos percibirla y verla. ¿Cuáles son los límites?

Creo que el esfuerzo más grande que ha habido en esta dimensión es Cultura Viva Comunitaria. El intentar tejer. Hacer puentes, hacer sinergias. Es lo más grande. La limitación es quedarte solo.

Claro.

No tiene sentido. Por más interesante que sea lo que hagas, por más valioso que sea lo que hagas. Es mejor pensar como las neuronas. Una neurona no es nada, pero si juntas dos neuronas, tres neuronas, cuatro. Entonces, en una cadena de neuronas, la que está aquí va a pensar como la última, va a estar conectada. Eso es lo interesante.

César, ustedes de alguna manera surgieron oponiéndose a la guerra, a la acción de la violencia que habitaba esta tierra...

...entonces, esa es la limitación, el estar solo. Ahora, también tienes cosas Luvel. Mira, como decía hoy día en el encuentro que teníamos con los grupos de arte que tienen 13 años algunos, otros 18, donde hablan de que han muerto algunos miembros del grupo, asesinados y qué sé yo. Pero decíamos que cada día también salvamos vidas. Pero, eso es bueno en la medida que ayudamos a cambiar personas, a ser más humanos, a luchar contra lo... a evitar lo que de humano vamos perdiendo. Pero, eso es cultura de la resistencia. ¿Cómo hacemos cultura de transformación social, cultura de emancipación, de descolonización? Es... ahí está el desafío. Donde solos no podemos. Tenemos que ser más. Y ahí no va a haber algo que detenga. No puedes transformar desde la cultura porque es un poder bastante grande en el fondo. Pero solos no. Cuando hay tejidos, cuando hay conexiones, cuando hay redes, la cosa puede cambiar. Y hay cosas que en el mundo han cambiado así. Si no ¿qué son las revoluciones? Son conexiones. Son procesos humanos que se han dado en momentos muy cortos, como fue en Rusia entre febrero y octubre del 17. Las cosas son así. Lo mismo ha pasado en Cuba. Hay una dimensión cultural que hace clic, pues, y salta el ser humano y todo se transforma, adquiere otra dimensión.

Pensando un poquito en eso te estaba preguntando ahorita que... o sea, de alguna manera ustedes surgieron oponiéndose a la guerra, a la acción de la violencia que habitaba esta tierra durante los años 80 y 90. Sin embargo, hoy el sistema capitalista ha generado dispositivos de poder, dispositivos de control tan violentos como los de aquella época, pero travestidos en papel de regalo. O sea, ha llegado un punto en que a la gente le gusta estar... ser violentados por un celular, por un computador, por la internet, por el video game, por las tarjetas de créditos, por todos esos dispositivos de poder. ¿Cómo la acción cultural y artística de Vichama encara esos desafíos actualmente en relación a los niños?

No sé si eso es demasiado utópico. Cuando hemos hablado sobre este conjunto de temas contemporáneos, sobre todo, que tienen que ver con las tics, que tú lo enfocas ahí el consumismo, y de todo tipo, porque también hay un consumismo cultural. Hoy día no sé, pues, creo que es la era histórica donde, por ejemplo, se consume más música. El ser humano es músico podríamos decir, pero como consumidor. Entonces, si yo digo siempre desde lo...

...niños lo que hay que enseñar y a trabajar con el niño en su capacidad creativa. Cuando este niño sea más creativo va a tener la capacidad de organizar mejor la información que le llega. Ese es un primer aspecto. Si no hay capacidad creativa este niño va a ser excluido en el futuro o ahora mismo. No puede manejarse tanta información si no hay creatividad. Porque es la creatividad la única cosa que te puede permitir organizar y procesar y proponer algo. Porque lo otro es consumir. Simplemente consume y ya está. Y consume lo que te llega. El otro asunto tiene que ver con las capacidades expresivas que puedas tener y que puedas desarrollar para producir. Ya asumir una cultura de productor, no solamente de consumidor, sino ... tender a equilibrar. Y produces con tu memoria, produces con tus raíces, produces con tu identidad. O sea, no hay que... no es que hay unos que son los productores y los demás somos una... Nuevamente, una nueva colonización del consumo, pues. O sea, consumimos todo lo que nos llega de otro lado y acá no producimos nada. Y el tercer elemento que creo que es clave dentro de este asunto de capacidades creativas, expresivas y productivas, es la necesidad de... y la capacidad de construir con el niño visión, valores. Porque puedes tener un niño creativo que termina siendo delincuente.

Y ese acto de la violencia cómo tú lo ves en el mundo contemporáneo en relación... o sea, porque el trabajo que ustedes hacían hace 20 años atrás en relación a la violencia no es el mismo, pienso yo, que hacen hoy delante de esa violencia que genera un celular para un niño, un computador, un video game...

A ver, de dónde surge la violencia, o sea, si hablamos de este sector social. Un motivo que nosotros encontramos en lo que hacemos es la... cuando el niño tiene la incapacidad de resolver un problema. Ahí hay un elemento que para nosotros es vital, se violenta. Y esa incapacidad de resolver o asumir algo viene por desconocimiento, o por falta de información, o porque no tiene lenguajes para responder a eso. Entonces, recurre a la violencia. Otro elemento es más cruel y es más perverso te puedo decir. Genera violencia, genera violencia... genera violencia en un niño la desnutrición, ya es un problema fisiológico. Nosotros tenemos fuertes porcentajes de desnutrición en diferentes regiones del Perú. Entonces, el niño que es desnutrido, que tiene anemia, malnutrido, y que crece así, no crece completo. O sea, va a tener limitaciones para responder a desafíos y se va a violentar. Entonces, ahí hay un componente que... hablando específicamente del niño. Porque tú no puedes decir, pues, que el niño porque la sociedad, o la cultura lo puso así, a los 5 años es agresivo o violento. Eso es mentira. Cuando hablamos de alguien de 15, 18 por qué se volvió machista, qué sé yo, ya ha pasado años. Hay una educación ahí en la sociedad que hace su trabajo, como tú mismo lo señalas. Pero en un niño, por qué es agresivo. Nosotros hemos dicho... es que no, no encuentra. Cuando le damos al niño esa capacidad creativa, esa capacidad expresiva de poder pintar, dibujar, cantar, bailar o usar otras cosas para responder a un problema o a un desafío, el niño no es violento, el niño desarrolla su sabiduría. Claro, cuando también al niño lo frenas en su ímpetu de expansión en su aprendizaje, de que quiere jalar, descubrir... Porque el niño es un explorador. Le frenas lo explorador y ya entonces... ¿Cómo se frena la capacidad de explorador al niño? ¿Cómo lo hacen los padres? Negándole. O el adulto en general. Niega, se violenta. Entonces, el niño aprende a violentarse. Y ahí hay un problema grande. Porque no debería hacerse eso con el niño, de delimitar su explorador. O querer que el niño sea a imagen y semejanza del adulto. O sea, ahí está el asunto de la violencia en el niño. Bueno, está en su entorno inmediato que es la familia. Y cómo la familia lo... asume y desarrolla estos desafíos del niño y los acompaña. No trata de llevarlos por otro lado, sino de dejar que el niño viva su proceso. De, digamos, quiero que el árbol sea cómo yo quiero, si no tengo que observar bien el árbol y saber qué podar. No se hace eso. Porque pareciera que hubiera un formato, una silueta ahí, un dibujo ahí, al cual yo tengo que acercar al niño...

César, y dentro de ese panorama cuáles han sido...

Perdóname, para terminar, y no dejar que el niño haga su silueta. Y que el niño haga su dibujo al cual quiere él acercarse. De eso se debería tratar el asunto, y respetar. Bueno, hoy día puede ser así el dibujo, en 6 meses va a cambiar. No hay... nada es absoluto. Pero, dejar que el niño aprenda a construir eso.

Y dentro de ese panorama ¿cuáles han sido tus principales fronteras, tus principales límites, en ese trabajo con los niños aquí en Vichama?

¿Cómo las fronteras?

Sí, ¿cuáles han sido los límites que tú has tenido a la hora de trabajar con niños, a la hora de hacer una propuesta de trabajo con niños? Límites creativos, límites educativos, institucionales, pedagógicos, materiales, no sé. ¿Cuáles han sido tus límites?

No me he puesto a pensar en eso te puedo decir. Siempre lo que hemos...

¿Las principales fronteras que tú has tenido que enfrentar?

Mándame el ejemplo.

Tú me contabas el otro día, por ejemplo, que en la escuela era complicado, que no dejaban sacar a los niños para...

Esas son las amenazas, esas cosas. Bueno, en la sociedad todo es complicado. Una calle violenta, el niño no es libre de caminar en la ciudad, y peor las niñas. Tú vives en un mundo donde una adolescente se va a divertir y se pone a bailar en una fiesta con otra gente y termina muerta. Claro, la sociedad culpa “¿cómo la menor de edad se fue a bailar, a divertirse?” Yo me hago la pregunta al revés. ¿Y por qué ella no tiene derecho a su libre albedrío, a pasear por la ciudad a las 10, 11 de la noche y no le pase nada? Es al revés. O sea, ¿qué cosa está pasando en la sociedad? No... hay que cerrar, hay que cortar, hay que reprimir. Entonces, es una sociedad enferma.

¿Lo que pasa es que es la misma sociedad la que se te vuelve un límite para ese trabajo que tú quieres hacer con los niños?

Claro, eso es lo que enfrentamos. Por eso no estamos contentos con la sociedad en que vivimos. O sea, no es una ciudad que nos agrada. Queremos una ciudad que nos permita salir temprano felices y regresar a casa por la noche. Y no que de repente alguien no llegue a casa. De eso se trata, de construirnos otra posibilidad ahí, y con los niños y con los jóvenes. El freno está en esta ciudad violenta, donde hay algunos, pues, que se tornan en el manejo de la violencia. Hoy día damos testimonio de mucha gente que te dice que es el narcotráfico, que regenta y administra. Entonces, entablamos una frase ahí, un lema ahí que decimos “*estamos librando...*” planteo yo a mis compañeros y otros “*la batalla por el espacio público*”. Y esta batalla la tenemos que librar con los niños, la tenemos que librar con los jóvenes, la tenemos que librar con todos. Porque quien controla el espacio público va a ser el poder. Entonces, ahí hay un asunto muy complicado. Entonces, cómo lo trabajamos con niños, cómo implicamos en eso a sus padres, cómo implicamos a la sociedad para empezar a desmoronar esto que es una roca sólida, donde todos vamos contemplando la violencia como algo cotidiano.

Algo natural.

Claro, y que simplemente hay que levantar muros, hay que levantar las rejas. Digamos, vivimos en el polo norte como los inuenses, hay nieve, pues, y hay que... ¿qué haces con la nieve? Pero, acá esto no es nieve. Alguien se está aprovechando de esto. Alguien está violentando esto. Y alguien nos mete en esta vorágine de la violencia. Donde nos invita a recurrir a la violencia para enfrentar a la violencia. Entonces, vemos a un vecino que le pega al otro vecino porque le sonríe, o porque le hizo una broma. O la mujer pega a la otra mujer, el hombre a la mujer, la mujer al hombre. Entonces, todo el mundo se mata aquí. Es eso. Entonces, alguien está ganando, alguien se está beneficiando de eso. Y con eso te digo, no podemos permitirnos eso. Y sí somos convencidos en Vichama de la no violencia activa. Aunque a alguna gente no le guste hablar de eso, de afirmar o negar los medios es un peligro, nosotros creemos que hay que apostar a la no violencia activa. Desarrollar estrategias para vencer la violencia que no sean violentas. Porque violencia más violencia, esto no va... va a terminar sacándose los ojos todo el mundo. Y por qué los niños, por qué los que recién vienen tienen que tener este paradigma. Por qué tienen que violentarse. Entonces, el teatro te pone la luz ámbar, el teatro te pone la luz roja, el teatro le enseña al niño lo duro que es violentarse. O sea, hay experiencias con los niños de lo que es una situación de violencia, con los adolescentes igual, y que hay que pararla, hay que detenerla. Cambiar la relación entre padres e hijos para empezar, entre el niño y la escuela, que son finalmente también amenazas. O sea, dónde va a encontrar el niño tranquilidad si sale de la casa, la calle es violenta, el barrio es violento, luego llega a la escuela y la escuela también encuentra un espacio de violencia. Entonces, dónde están esos espacios, como te dice la gente que está en las organizaciones culturales. Yo encuentro en mi organización cultural como el oasis donde puedo ser yo, y me puedo reconocer, y redescubrir, y que no tengo que ser violento para vivir, que puedo desarrollar otras posibilidades. Entonces, nuevamente volvemos a estos espacios de organización cultural artístico como células vivas frente a este mundo que está, digamos, con cáncer. O sea, hay ciudades, hay lugares terribles que están contaminados de eso.

César, nos habíamos quedado conversando sobre... yo te contaba... te... hablamos sobre las fronteras que tú veías en el trabajo con los niños. Me decías que la principal frontera que tú percibías en ese proceso era precisamente las cuestiones sociales que marcaban al niño, que le impedían hacer determinadas cosas, y demás. Recuerdas ahí nos quedamos.

Sí, podríamos hacer una semejanza con lo que algunos filósofos, teóricos han llamado *la educación bancarizada*, donde se pretende dividir al niño. Las fronteras que hay, por ejemplo, entre la familia-la escuela, la familia-la comunidad, entre la comunidad y la escuela; en vez de construirse sinergias se construye rupturas. Entonces, el mundo de la escuela, el mundo de la comunidad, el mundo de la familia. Y cada vez las cosas se han ido volviendo más complejas pero producto del ser humano que ha creado estas condiciones muy, medio extrañas. Llegas a un momento un poco esquizofrénico donde hay veces la escuela le echa la culpa a los padres de lo que le pasa con el niño, los padres echan la culpa a la escuela, la escuela a la comunidad, los padres a la comunidad y a la escuela. Y ahora creo que hay un cuarto elemento que es parte

de este proceso que son las *tics*. El desarrollo de las comunicaciones se vuelve una cosa tan presente en la educación del niño, que ahora esto no tienen fronteras, pues no tiene espacialmente un territorio, está en todas partes. Entonces, puede estar en el dormitorio del niño, puede estar en la escuela, puede estar en la comunidad. Entonces, este nuevo elemento se hace parte de la vida y todavía no hay una manera, digamos clara, en el caso particular de nuestras comunidades de tratarlo. Si bien es cierto con la escuela tiene una historia, tiene un proceso, y todavía algunos consideran que la escuela no ha cambiado mucho frente a los cambios que ha vivido la humanidad, no es cierto. Esto es como cuando te ponen como ejemplo “¡mira, el carro en mil ochocientos y tantos era así, y ahora mira cómo es un carro, mira cómo era una casa, o cómo es un teléfono, o una radio! Pero la escuela sigue siendo cinco filas, los niños detrás de cada niño ahí.” O sea, hay un esquema ahí que es, digamos, un sistema reproductor de la sociedad, no es cierto. Obreros que van a reproducir y producir para la sociedad. Eso no es, digamos, esto está como estudiado, analizado. En el caso de la familia se ve cosas. En el caso de la comunidad, la violencia, las drogas. Pero en el caso de las *tics* es algo que está llegando. Entonces, no sabe un profesor si lo permite o no lo permite en el aula, no sabe en la casa cómo se maneja esto, o en la comunidad. Y el niño igual. Es como un juguete nuevo, digamos, que le llegó a la vida y está tratándolo. Entonces, aquí creo que va a haber un elemento muy novedoso que en algún momento puede llegar a ser determinante.

¿Y esos son, digamos, elementos que según tu parecer son las principales fronteras que tú tienes, o que tú has presentado, o que tu grupo ha presentado, a la hora de trabajar con los niños?

Claro, son los elementos con los que el niño tiene contacto. El problema está cómo el niño establece las relaciones, las conexiones entre estos mundos. Si es capaz o no de establecer, si es capaz o no de establecer un tipo de discriminación, pues, entre lo que es su familia, la comunidad, la escuela, las *tics*, qué tiempos tiene para cada uno de estos. Espacialmente cómo se desarrolla. Porque, ¿cómo construye la identidad el niño? En base a estos espacios de los cuales se nutre, y en los cuales encuentra personas, personajes, presencias, con las que el niño dialoga o no dialoga. Porque normalmente se entiende que el niño está subordinado siempre. El niño no sabe, el niño no conoce, el niño tiene que aprender. Hay un estereotipo ahí bien peligroso. Entonces, al niño hay que enseñarle, es que al niño hay que llenarle de cosas, cuando creemos que no se trata de prender un fuego en el niño, sino de avivar el fuego que hay en él, digo yo, avivar el fuego que cada niño trae, el color que sea, la forma que tenga. Entonces, eso no se da. Entonces, ahí hay un problema serio. Y que pensamos que cuando abordamos desde el teatro las capacidades creativas, imaginativas o expresivas, estamos intentando redimensionar la relación del niño con estos espacios, con estos elementos, con estos territorios, como quiera enfocarse.

César, vamos a hablar un poquito ahora sobre ya... directamente sobre los procesos metodológicos, sobre el proceso directo del trabajo con los niños. A mí me gustaría saber que tú... o sea, a mí me gustaría que tú me explicarás cómo es ese proceso, cómo se estructura ese trabajo con niños aquí en Vichama, si siempre fue así, si en un momento determinado se hacía de una manera y ahora se hace de otra. O sea, cómo ustedes seleccionan a los niños, cuáles son los indicadores que ustedes usan.

A ver, el niño llega a Vichama no hay una discriminación para que el niño ingrese a Vichama. Todos los niños son aceptados. O sea, no vamos a discriminar por ningún motivo la presencia de un niño en Vichama. Ahora... en el segundo aspecto pedagógico, nunca fue igual, y creemos que nunca va a ser igual el trabajo pedagógico que realizamos. ¿Por qué? Porque tiene que ver con el niño, con lo que el niño trae. Entonces, hay una constante premisa en la gente que trabaja acá, que labora con los niños, que hace la acción pedagógica de preguntarnos “¿Y qué pasa con el niño, qué quiere el niño, qué busca el niño, qué pretende el niño? ¿Cuáles son sus problemáticas, sus desafíos, sus necesidades?” Y esto hace que permanentemente las metodologías vayan cambiando. Quizás el proceso como tal no ha cambiado. El punto de partida sigue siendo el niño. El niño en la familia, el niño en la comunidad, el niño en la escuela, el niño en relación a las comunicaciones, el niño en relación a estas cuatro dimensiones. Eso no ha cambiado como proceso. Y que... buscar, entender que el niño sabe. El niño sabe cosas, que el niño conoce cosas, que el niño puede decidir cosas, que el niño debe ser protagonista de la construcción de su personalidad, de sus raíces, de su identidad. Esas cosas no cambian en nuestro enfoque. Lo que cambia son las formas a través de las cuales intentamos desarrollar esto. Entonces, no hay una manera, no es que esta es la receta, “¡Mira, que hace treinta y tantos años venimos haciendo esto, este ejercicio o esto!” No. Tiene que ver con el niño. Y puede cambiar de un año al otro. Bastante. E incluso a nivel de grupo. Es tan personalizado el trabajo que nosotros pretendemos hacer porque así lo enfocamos. Un niño no es igual que otro niño. No se le puede decir a un niño lo mismo que a otro niño. No es que le vamos a dar la misma pastilla como un médico a todos los niños. Eso es imposible.

¿Cómo ustedes dividen los grupos en Vichama? ¿Por edades, por regiones, de aquí de la comunidad?

Para empezar por edades.

¿Cuáles son las edades?

Va de los 3 a los 5 años, de los 6 a los 7, de los 8 a los 11, de 12 a 14, 15, así.

¿Y cómo se articula un grupo con el otro?

Las conexiones se van cada año que va llegando los grupos de niños. Ahora sucede que a un niño de repente de 7 años, tiene 7 años pero no corresponde, vamos a pasarlo a que esté en un grupo de 8 o 9, digamos. O sea, la edad es un punto de partida. Entonces, hay niños que también se sienten incómodos, o que no están en ese grupo por cuestiones físicas, emocionales, psicológicas. Entonces, se pasa. Hablando de físico es la talla, la presencia, o sea, no es que hay algo malo acá. Es por eso. Entonces, y se van armando los grupos. Entonces, hay niños que acá están durante toda su infancia. Entonces, cada período, cada ciclo, se va desarrollando. Ahora, ¿cuáles son las diferencias en esto? Principalmente tiene que ver con una primera parte de la formación del niño es muy emocional. No pretendemos negarle al niño al favor de la racionalidad su desarrollo emocional. Entendemos que el niño en los primeros años no pretende, ni va a buscar eso. Hay que desarrollarle todo el trabajo sensorial, los sentidos, el tacto, el contacto. Entonces, ese es el mundo en que se mueve el niño. Posteriormente ya va entrando al pensamiento, las ideas, la razón. Y posteriormente también va independizándose. Un niño adolescente lo que va a buscar es fortalecer su identidad, su autonomía. Tiene propios desafíos del niño. Entonces, acompañamos ese proceso.

Y, por ejemplo, tú me habías contado de que ha habido niños que ya son adultos aquí. O sea, que comenzaron siendo niños y ya... ¿Cómo es ese proceso de pasar de un grupo a otro? ¿Ustedes tienen un esquema de talleres permanentes, o son talleres de verano, o son cursos que ustedes hacen? ¿Cómo es ese proceso?

Hay unos talleres permanentes de dos tipos. Los que... en el verano que es bastante intensa la participación. Entonces, ahí en este momento el verano que tiene que ver con *Creciendo con arte* son talleres que se dan todos los veranos, donde hay una fluctuación bastante masiva de niños, de niñas, de adolescentes. Y durante el año esto es menor. Entonces, sigue *Creciendo con arte*, pero ya solamente un día o eventualmente, dos días a la semana. Y que vienen los niños, los adolescentes a tomar talleres. Entonces, por... realmente antes era más... lo que pasa es que el sistema educativo cambia mucho, hay mucha exigencia con los estudiantes, acá tienen un horario y le llaman a ir en otros horarios contra horarios. No sé si te han explicado eso. Entonces, como el niño que está absorbido por sus cursos académicos. Entonces, buscamos que mantenga la continuidad durante el año los que quieran con un día a la semana, y eventualmente dos con los que se pueda. Pero normalmente es un día a la semana. Hasta diciembre nuevamente se retoma, en el verano, y así van pasando su proceso. También hay trabajos que hay veces piden las escuelas, para capacitación con su niños, con sus niñas, en temas muy específicos, muy puntuales. Nos piden. Entonces, se da a la asesoría al estudiante o al profesor. Que es el caso de *Imaginarte*. Acá hay una doble labor, de asesoría a los elencos escolares como también a los profesores que tienen esta responsabilidad.

César, y en esos procesos de trabajo en diferentes niveles ¿cómo es la relación de los coordinadores, de los profesores, de los actores, con los niños? ¿Cómo se da..? Digamos, ¿cuál es los niveles de participación de los niños en las decisiones esenciales de ese proceso?

Pretendemos y buscamos que sean los niños los que decidan. Hay aprendizajes que nosotros compartimos de juegos, dinámicas que el niño no conoce, o hay veces interpelamos al niño a que elija juegos, que traiga juegos, o ejercicios. Hay todo un nivel pre dramático, digamos, o sea, donde el niño dialoga a través de los ejercicios y juegos con sus animadores, con sus profesores o pedagogos. Entonces, hay un intercambio. Entonces, puede el niño hacer. Y la otra parte que nos parece importante es la parte del desarrollo más creativo, imaginativo del niño, donde pretendemos que el niño sea el protagonista, la performance principal. No importa la edad. Intentamos que el niño prepare, presente sus propuestas, sus sueños, las cosas que le parecen. O le damos una premisa, como una suerte de *pre-canovaccio*, una estructura y sobre la cual el niño va a recrear. Le ponemos algunas pistas de buscar, por ejemplo, un tesoro, y el niño con su imaginación, con su desarrollo lúdico lo va a hacer. Es decir, desde el primer momento nosotros creemos que el niño tiene capacidad de diálogo escénico, de presencia escénica, y muy por el contrario, está en un momento el niño de la imitación que es muy fuerte. Entonces, el niño es como una esponja. Tú le vas a poner algo en la sala desde un objeto, un indumento, le vas a dar una palabra, una idea, y el niño la va a transformar, la va a recrear. Si el niño ve que se hace de una manera, lo va a imitar. Imita animales, imita objetos, imita sensaciones, imita acciones. El niño tiene ese don. Nosotros le llamamos... ese don tan importante que nosotros creemos que más bien, si es la sociedad, la comunidad, la escuela, o la familia, lo va... en vez de desarrollar lo va limitando con los años, esta capacidad de mimesis, o esta capacidad del niño de pensar en su superior, en su alter ego, siempre. “¿Cómo me imagino yo que puedo ser?” Entonces, esto se trastoca creemos. Si empezamos con niños pequeños lo notamos que viene con ellos. Es como tener la voz. La voz hay veces el niño tiene la voz bajita, pero en dos, tres sesiones, empieza a sacar una voz increíble. Porque la voz es como el alma. Entonces, es como, el niño ha tenido problemas en casa, en algún lugar, o en la escuela, lo han reprimido, el niño se ha vuelto tímido, introvertido. Pero no es que no tenga volumen de voz. Es una cosa interna, de confianzas y otros elementos que juegan ahí. Lo mismo es con su presencia. Esto lo comparamos muchas veces cuando hay niños de 8 o 9 años que vienen, y su capacidad de imitar como que ha sido mermada, les cuesta mucho. Entonces dijimos... ahí es donde les comparamos, la sociedad es terrible. O sea, la escuela no ayuda, no ayuda, y muchas veces la familia. Entonces, lo que encuentras es como una coraza, una coraza en estos niños que hay que cincelar, hasta que caiga esta armadura. El niño se puso una armadura para enfrentar la vida (pausa) que hay que desarmar.

César, y una vez, digamos, que ustedes seleccionaron a los niños, ¿cuáles son los pasos..? O sea, me comentabas que la concepción metodológica del proceso está... se corresponde con cada grupo de niño, con cada particularidad...

Parte del niño, parte del grupo.

Pero, digamos, en términos generales, ¿cuál podría ser una metodología de trabajo de Vichama con los niños? ¿Cómo es eso? ¿Cómo..? Llegan los niños ustedes qué hacen, cuáles son, digamos, los enfoques que tienen, los basamentos pedagógicos que usan para eso. ¿Cómo es?

A ver, todas las sesiones intentamos, cuando son más pequeños, que tengan un inicio, un desarrollo y un final. Siempre. Que pase algo ahí, que las sesiones se encierren, así el niño venga por un ciclo de doce o más clases. Intentamos. No dejar abiertos los procesos con los niños. Tienen que estar cerrados estos procesos. Porque el niño no va a guardar, digamos, esto. Pero luego de practicar varias sesiones de esto podemos decirle al niño “¿Qué rescatarías de todo lo que ha aprendido, por ejemplo, durante las sesiones anteriores para hacer una performance?” O sea...

Yo te pregunto, disculpa, yo te pregunto porque acompañando los procesos de trabajo de los adolescentes y de los niños, por ejemplo, en el caso de los niños pequeñitos, yo vi que las coordinadoras conducían el taller como si estuviesen en una puesta en escena. O sea, hay un estado liminar de ellas dos que no llega a ser el cuerpo de la actriz pero que no llega a ser tampoco un personaje. Sin embargo, el diseño, el diseño de toda la clase es como si fuese una obra. Entonces, ¿qué es lo que hay, digamos, detrás de eso desde el punto de vista metodológico? Y con los adolescentes fue otra lógica. Con los adolescentes fue prácticas de ejercicios, fue más corporal, más... digamos, en términos teatrales más...

A ver, en el caso de los niños, la idea de... la propuesta que tenemos es que no solamente se quede en nosotros, que pueda ir a la escuela. Entendemos que para el niño no hay una diferencia, el niño no hace una separación, no entiende teatro, el niño no entiende estos términos que son más, como te explicaba, racionales, son de otra edad. El niño, su fantasía, y la de su imaginación, la va a vivir donde... en cualquier espacio. Va a transformar el parque, va a transformar la sala, el dormitorio, la cama. Y el niño vive todo el tiempo en esa dimensión. Entonces, nosotros no vamos a agarrar y separar con el niño este aspecto que encontramos como fundamental y valioso. Entonces, no hay representación,

no hay pieza de teatro. Hay dramatización. Entonces, con el niño hay un permanente proceso de dramatización. O sea, desde que llega. Muchas veces a los niños los reciben personajes. “¡Ora!” Aparece un personaje. Y el niño mira un personaje. Y luego al niño “¿qué quieres ser tú de este personaje? ¡Yo quiero ser el hijo!” O “¡no, yo, yo no soy el hijo! ¡A mí no me gusta!” Entonces, otro personaje, y se les ocurre cosas. Entonces, vestimos a los personajes y se hace una historia. Y como parte de eso las... estas... pues estos aprendizajes de repente ya sobre lo que pide el padre, la voz, el volumen. Porque al papá le preocupa de su niño es extrovertido, hay que estar más controlado. Si es introvertido, hay que hacerlo más extrovertido. Hasta ahí llega el padre. Bueno, luego descubre. Porque también hay un trabajo con el padre que es importante. Descubre otras potencialidades que puede tener el niño donde el eje motor o la columna vertebral de eso es la creatividad. Nosotros decimos, hay que trabajar sobre la creatividad en el niño desde que llega. No es que hay que prepararlos durante tres o cuatro clases para la creatividad. No, el niño es creativo, es imaginativo. O si queremos hablar con algunos pedagogos como dicen “No todos son creativos.” “Bueno, todos tienen imaginación.” Para ser más teóricos, todos tienen imaginación, eso es imposible. Quizás la creatividad tiene que ver para algunos con originalidad y cosas, podríamos decir “bueno, hay niños más creativos que otros, pero de imaginación a nadie le falta. Porque todos se van a imaginar todo.” Entonces, eso es lo que tú ves ahí.

Y en el caso de los adolescentes que no, digamos, no hay unos personajes o algo así.

También se hace, también se hace. Lo que te mostraron en el caso de las adolescentes fue “con los niños vamos a mostrar esto, y con los adolescentes vamos a mostrar esto”. Y esto de los adolescentes lo que era... la idea de mostrarte era el trabajo de formación de formadores, donde ellos presentan sus piezas de teatro. O sea, no es fácil llegar a que un chico se vuelva líder con el grupo con el cual se está formando y decida “bueno, yo voy a dirigir una pieza de teatro, una creación colectiva con mis compañeros, y lograrla.” Entonces, eso es un “¡Oh, me voy a ir a formar a la escuela!” Porque eso también es el otro aspecto. “Voy a formar un elenco, y voy a dirigir la pieza del teatro, y la voy a presentar.” Entonces, esto es un cambio muy fuerte. Porque una cosa es actuar, represento, pero otra es “¡Ah, voy a liderar un proceso!” Entonces, aquí el asunto era preguntarnos “¿Cómo estos adolescentes pueden apropiarse de la dramaturgia?” Ahí es el asunto ya. ¿Qué hacemos? Hemos trabajado muchas maneras de comprender la lógica del estudiante. No que nos comprendan. Para encontrar con ellos un proceso, digamos. Entonces, tienen obritas de un minuto, minuto y medio, pero están completas. Y ahí hay otras obras, de repente, concluyen con una inquietud, una interrogante ¿qué va a pasar en el futuro?, pero las concluyen. Entonces, descubrir también que no es que tengan, por ejemplo, este concepto que hay, que hemos visto muchas veces, cinco, diez, quince minutos. A los niños y adolescentes los hacen hacer la pieza de teatro que creen que es por la cantidad de tiempo, cuando un minuto o dos puede ser suficiente para proponer algo y provocar algo en el espectador. Eso, eso para nosotros es un permanente descubrir. O sea, que cada minuto, cada segundo en el teatro es vital. Entonces, ahí hay... estamos en otro proceso con eso. Pero también muchas veces se hace con los adolescentes el trabajo liminar, como tú le llamas; la performance ahí, y se trabaja con todo eso, cuando están en un momento de crear algo. Cuando están en un momento de crear algo, se empieza y se trabaja, y todo el mundo entra a esa situación. Claro que es más difícil, porque el adolescente vive entre su mundo emocional y racional. Con el niño tú entras rápidamente a un mundo mágico, le dices algo, le explicas algo, y el niño ya está viajando. Al adolescente le va a costar, desplegarse, digamos, soltarse y entregarse a una presencia en ese momento vital, y que no esté pensando qué es lo que va a hacer. Porque al adolescente hay que quitar “¡Ah, estás pensando todo el tiempo!” No. “Este es el momento de estar presente acá y vivir con tu presencia.”

Ahí tú me estás hablando de la presencia y una de las preguntas que tengo aquí es ¿cómo ustedes..? O sea, ¿qué procedimientos ustedes han usado para visibilizar la presencia de los niños en la escena? Pensando que eso es una cuestión que va más allá del escenario teatral. ¿Cómo ustedes llegan para que ese niño adquiera una presencia en el escenario?

A ver, ¿qué cosa es la presencia?

Empecemos por ahí. ¿Qué cosa es la presencia para ustedes?

Es como cuando les explico a los chicos que llegan. “Mire, algunas cosas básicas” les digo. “Cuando vas por la calle y alguien te mira, tú te incomodas ¿no es cierto? Alguien te mira, una chica, te ve un chico, tú dices, ¿qué quiere? Algo busca porque te miró. Te puso el ojo encima. Y si sigues caminando y nuevamente la misma persona te mira, te inquieta. Y si pasa una tercera vez, tú dices ¿qué quiere este? Algunos van a decirle “oye, ¿te conozco?”, van a preguntar porque te miró, no es cierto, hay un asunto ahí base. O sea, no estás preparado para que alguien te esté mirando. Si alguien te empieza a mirar todo el tiempo tú vas a decir “me está acosando”, por ejemplo. Imagínense, les digo, una persona aquí parada durante 10 minutos, y 50 personas o 100 mirándote. No estás preparado.” Entonces, el teatro te ayuda a prepararte para sostener que te miren 50, 100 o 200 personas porque no estás acostumbrado, no es cierto, hablando de lo que es teatro exactamente.

Sí, pero ahí César la cuestión de la presencia va más allá del cuerpo.

Si, si, sí, voy a llegar, voy a llegar, eso es un aspecto importante porque el teatro tiene que ver con el otro.

Con la mirada del otro, claro.

Segundo, digo, cuando por ejemplo, voy a hablar nuevamente de la presencia, van a la escuela y pasan la lista el primer día de clases, no es cierto. Entonces dicen, Ángel Delgado, “¡presente!” dice, levanta la mano, y todos voltean a ver a Ángel Delgado. María Gómez, “¡presente!”, entonces María Gómez. Ese es un segundo que tú estás presente y después te vuelves ausente. ¿Entiendes? Presente. ¿Entiendes lo que es eso? Todo el mundo te miró. Ahora, cómo haces para que durante 10 minutos todo el mundo te vea, ese presente que dure 10 minutos. Esa es la presencia que buscamos. Entonces, ¿trabajamos para qué? Para sostener la mirada, que no te asuste, que tu cuerpo esté preparado para querer ser. Observar. Al revés. Es una contrariedad. No queremos que nos observen en la calle por la violencia, la guerra interna, por todos los líos que hay, violaciones, drogas, muertes, accidentes. Salimos con la armadura del guerrero a la calle pues nos disfrazamos, nos envolvemos. Pero en el teatro es el momento de libertad para salir al descubierto, al revés. Es donde tú sales al descubierto para mostrarte, para ser observado. Porque tú quieres que te observen y que miren lo que tú haces. Pero para que logres que te miren lo que tú haces, tú tienes que lograr una presencia. Este presente que en la escuela, no es cierto, 10 minutos de presente, ¿cómo lo haces? Entonces, explicado esto la persona entiende. Eso ¿qué pasa? Le digo. ¿Qué genera este instante en que tú dices “presente”? Tú estabas de una manera, no es cierto, sentado. Tú dices “presente”. Otros dicen “presente”. Otros dicen “presente”. ¿Qué hay, qué hay de cambio aquí? Hay un cambio importante

que es en el ritmo. Tú corazón late de otro manera, incluso a algunos los obligan a pararse cada vez que dicen presente. Entonces, hay un cambio rítmico, en tu ritmo externo, en tu ritmo interior, esto cambia, no es cierto, para decir “*presente*”. Cambia también en tu corporalidad, la columna se vuelve recta. Entonces, hay un cambio en la postura de tu cuerpo. Hay una dimensión distinta. Cambia tu peso, y cambia tu energía. Hay un cambio en tu energía, de repente estabas muy dormidito ahí, y entonces dicen “*¡Escuza presente!*” Y hay un cambio total. Entonces, no es esa energía normal que tú tienes la que buscas, sino vamos a buscar una energía especial, una energía extraordinaria para que tú te presentes. Y tú cuentas y tú digas quién eres. Y si te piden que tú cuentes un poco quién eres, pasa lo mismo. Entonces hay veces no estamos preparados. O podemos decir “*¡presente! Pero a ver, ¿cuenta un poquito tu vida?*” Entonces, salen los nervios, te sudan las manos, y no sé qué decir, y ya. Puedes decir mucho, o tienes mucho que decir pero no puedes decirlo. Entonces, hay que desarrollar tus capacidades expresivas para lograr esa presencia. Entonces, lo que hace el teatro es eso, ponerte en público. Entonces, qué hace una persona que sabe manejar la conducta. Entonces, es el estudio del comportamiento, el estudio de la conducta humana, donde te enseñan a comportarte. “*¿Qué curso en la escuela? ¿Qué curso en la universidad?*” Te dicen, “*mira, acá vamos a estudiar el comportamiento y cómo vas a caminar, cómo vas a hablar, cómo vas a desplazarte. ¿Dónde se lleva ese curso?*” No hay un curso del cuerpo. Entonces, el teatro es el lugar donde se estudia el cuerpo.

Ahí tú me estás diciendo dos cosas que a mí me llaman mucho la atención y que tienen que ver con la cuestión de..., o sea, la presencia que está matizada por esa mirada del otro y por la fuerza del cuerpo que... Debemos ubicar que en un lado está la teatralidad que se constituye a partir de la mirada del otro, del imaginario que yo me construyo mirándote; y de la fuerza de la presencia del cuerpo del niño cuando está en escena. Esos flujos que ocurren de un lado para otro y de aquí para allá, de alguna manera podrían incidir en la subjetividad del niño. De hecho tú me estás comentando. ¿Cómo tú crees entonces que esas relaciones inciden en la subjetividad del niño César? ¿Cómo amplían el mundo simbólico del niño?

Bueno, una cosa importante es la alteridad. El niño aprende a través del otro. El niño aprende a reconocer como el otro lo mira cuando hace una mueca. (Risas) El niño aprende un arma peligrosa porque puede ser para la verdad total o para mentir. Un niño aprende “*¡Ah, qué brillante, descubrí esta cosa!*” Y el niño se vuelve poderoso. Pues, porque finalmente, ahí está el poder. Claro, que hay que decirle al niño que el cuerpo nunca miente. Puedes mentir hablando, pero el cuerpo jamás va a mentir. Ahí tienes un problema porque el cuerpo no miente. El cuerpo siempre va a ser verdadero. Te van a descubrir. Entonces, ten cuidado con el manejo de esto, porque los niños dicen “*¡ah, lo voy a hacer en mi casa!*” Aprenden cosas, ya. “*¡Ahora sí, mi papá me lleva al cine, yo hago esta!*” Entonces, nos interesa eso. Que el niño... y esa capacidad de alteridad, esa capacidad de ponerse en el lugar del otro, esa capacidad de representar a otros, de ponerse en la condición de... imagínate de un mendigo, de un ciego, de un discapacitado físico, ¿qué siente? Porque el niño empieza a ponerse en otras condiciones que no son las propias. Tiene menos ego. Y el niño claro descubre la colaboración, descubre la solidaridad, descubre la reciprocidad desde esa pedagogía corporal. Cuando hacemos talleres de personajes de la comunidad, luego el niño en la calle encuentra al señor que recoge botellas y lo invita a su casa a recoger botellas de plásticos. Y le dice “*¡Oiga señor, en mi casa hay!*” Porque cuando el niño hizo el personaje y dice: “*¿Cómo está? ¿Hay mucho sol? Y hay mucho sol, dice. ¿Y le quema el sol, le quema el sol? ¿Y tiene zapatos? No, no tiene zapatos. Pues, ¡quítrate los zapatos!*” Entonces, el niño termina “*¡Ay, qué difícil es ese trabajo!*” Pues cuando encuentra eso en la ciudad, el niño sabe, no porque le dijeron, ha vivenciado estas cosas. Porque esta capacidad de imitación lo lleva al niño hasta ser muy auténtico. Es como esta historia del niño que representaba a un ángel, y entonces el niño se expone una... en el aula, pone una mesa, pone encima una silla, y se sube sobre la silla, y dice “*¡yo soy un ángel!*”, y mueve los brazos, y se tira, y se rompe el codo. Entonces, el pedagogo escribe “*¡lo que cuesta ser ángel!*” Porque eso pasa con el niño. Asume la convención como tal. El niño no está actuando, es él. Y esto más allá, sacando la representación, cuando lo llevas al aula, es un poder muy grande porque en el aula no hay teatro, hay una situación dramática. El niño vive sus dramas. El niño utiliza sus dramas para contar por qué no aprende en la clase, por qué le cuesta hablar en público, qué pasa con la matemática. Es que es como esta historia “*¡mamá, mamá, mamá, aprendí a sumar, aprendí a sumar en la escuela!*” Y la mamá “*¡ah, sí!*” “*¡Sí mamá, aprendí a sumar manzanas!*” Le dice “*una manzana más otra manzana, dos manzanas.*” “*A ver hijito, ¿cuánto es una naranja más otra naranja?*” Y el niño se queda... “*Hijito, ¿una naranja más una naranja?*” (Llora) “*Pero, ¿qué pasa papito? ¿Qué tienes?*” “*¡No mamá, yo aprendí con manzanas!*” Ese drama diario. Pero quién lo atiende, quién atiende ese drama, porque es un drama de todos los días de hacerse cada día más humano. O no. De perder la condición de humano. Entonces, eso yo creo que el drama, porque no es el teatro y la representación, el drama de todos los días. Cuando Boal dice “*todos hacemos teatro*”, y yo le digo “*todos vivimos el drama diario*”. Soy más preciso en esto, porque el teatro lo veo, me pongo a ver. Yo quizás soy un observador de la calle y miro un espectáculo. Pero no todos estamos viviendo, pero todos vivimos el drama. El drama de la mujer en la esquina de cruzar con su niño donde hay mucho tráfico en una calle de Sao Paulo. No hay... Y pasa, y pasa. Y tú la ves un minuto, dos minutos, y a qué hora corre la mujer con el niño hacia otro lado, hacia la otra vereda. Es un drama.

¿Sería entonces que Vichama tiene una pedagogía de la alteridad que se relaciona con ese concepto de teatro en comunidad?

Sí. Y el teatro de conexiones, para eso, de ponerse siempre en la situación de él. Porque la situación es la que te va a determinar. Y eso va a cambiar. Mira, tú mirabas el juego, no sé si notaste el día de ayer, había una niña que no quería jugar porque al otro lado estaba el monstruo. Y el monstruo que se lleva a la gente a la basura, que sé yo. Pero, no sé qué convenio hace la niña con María Eva y la niña se vuelve el monstruo y captura y... captura. Y sabe qué iba a decir, “*ah, tranquila, ven siéntate conmigo.*” Va a agarrar el animador, el compañero ahí, decía “*¿qué te pasa? A ver, vamos a hablar con tu papá. No, no llores. ¿Qué quieres hacer? ¿Yo qué quiero? No, ¡yo quiero ser como tú!*”. Claro, pero a partir de ahí tú escarbas. ¿Qué quiere esta niña? ¿Ser líder siempre? Quiere mandar, quiere tener el control de la situación. Entonces, imagínate que esta niña en su casa tiene problemas, y tú le vas a decir al padre mañana, más tarde “*el problema es que no le dejan a la niña tener el control de la situación, es decir, tener el control del televisor.*” Y el padre va a decir “*¿cómo?*” “*¡Sí, su hija quiere cocinar, quiere lavar, quiere manejar el carro. Porque ese carácter lo tiene!*” No sé qué va a hacer, depende, va a ser alcaldesa de la ciudad. Pero la niña quiere esto. Quiere diferenciarse de todo. En cambio, hay otros que se oculta en el todo. Viste, los niños corren con todos. Es que es tremendo ver a los niños y cómo construyen entre ellos conexiones y relaciones. Ves la reproducción inmediata de lo que hay. Claro, pero primero tienes que construir un universo común. Llegan los niños, reconocer cómo llegaron hoy día, qué les pasó, “*¡hola, ¿qué tal?!*” a pesar que los conozcas,

“¡y qué tal!” Entonces, empiezas a sentir que uno no ha desayunado, el otro dice “¡ah, no sé, estoy mal!”, el otro se tira a un costado. O sea, empezar a mirar, digamos para nosotros la pedagogía decimos mira al profesor que llega al aula y no le diga al alumno que tiene que sentarse, sino que la pedagogía sea los alumnos entran al aula y hacen lo que quieren. Imagínate a un niño que está echado allí en el piso durmiendo, el otro se fue a recostar al final, el otro lee un libro, el otro está cantando. Eso sería más interesante para un docente. ¿Con qué sujetos me encuentro esta mañana? Y no con una performance donde el niño ya se sienta, se pone así y espera al profesor. Esto es lo que nosotros combatimos como un atraso porque está formando niños para reproducir la sociedad en que viven y no niños para construir su personalidad y su presencia. Esto que es con el niño lo vamos a llevar igual con el maestro, como tú hiciste con los profesores, finalmente como niños. Porque piña o no sé qué, al final sigue, sigues y sacas... sale un niño ahí adolorido, enfermo, frustrado, con problemas, no es cierto. Aparece toda esta dimensión dentro del drama. Porque no estás hablando de representar. Tú hiciste una serie de juegos ahí similar, lo estás dramatizando. Claro, porque piña o naranja, es el drama, aunque te equivocas, no pasa la pelota acá, está en su drama. Y después descubre, no ellos, cómo... “¡ah, no, ponte al final tú!” el grupo de la derecha que perdía. “¡No, tú quédate al final porque lo vas a hacer con Lucho! ¡Perfecto! Porque acá siempre se cae la pelota.” Pero tuvo que pasar tres veces para que descubrieran. ¿Descubrieran qué? El trabajo en equipo. Que tú acá no funcionas con la chica. Tienes que ir acá. ¿Cómo lo aprende eso? Haciéndolo. Eso es lo que pasa en lo que hacemos.

A mí me gustaría que tú me explicaras ese concepto de teatro en comunidad. Hemos hablado ya de eso. Y me gustaría que tú me dijeras sinceramente si tú consideras que Vichama es una práctica... es una experiencia moderna o una experiencia contemporánea en el campo del arte.

Explícame eso primero. ¿Qué entiendes de moderno y contemporáneo?

No, lo que quiero saber qué cosa es lo que tú entiendes como moderno y contemporáneo.

No lo sé. Explícame tú. Moderno, contemporáneo. Nunca me he... siempre he preguntado, siempre he querido saber...

Lo moderno tiene que ver con la modernidad.

¿Qué cosa es la modernidad, por favor? Rapidito.

La idea de la modernidad todo lo que viene desde la revolución francesa, todo ese pensamiento...

Desde Descartes esa es la modernidad, la racionalidad absoluta. Y ahí, ¿lo contemporáneo qué es?

Digamos, un pensamiento que va más allá de esa perspectiva moderna, que el tiempo se coloca en otra dimensión, que el espacio...

A ver, no podemos negar que la modernidad tuvo su riqueza. Podríamos decir que Brecht fue en el teatro uno de los últimos verdaderamente moderno. Sobre todo lo que nos enseñó, el llamado teatro épico. Que es como Bertolt Brecht nos planteó las cosas. Y pienso que ahora el ser humano ha cambiado, el ser humano no es el mismo del siglo pasado. Estamos entrando ya casi a un cuarto de siglo, del XXI. Hay cosas nuevas. La comprensión de lo que entendía Brecht por emocionalidad es otra hoy día. No se puede tomar eso... En Latinoamérica la emocionalidad es otra cosa. La emocionalidad de la cual Brecht hablaba como alienante que había que frenar, con todo lo que vivió en el proceso del enfoque nazi que había ahí en Alemania. Entonces, Latinoamérica es más onírica, soñadora. Sus seres humanos danzan, cantan. La danza comunica, el canto comunica, los sonidos comunican. Hay una situación más holística en el ser humano latinoamericano. Yo creo que eso ha influido en el teatro. Si tú quieres entender por eso contemporáneo, yo creo que sí. El desarrollo de la neurociencia es otro. Hoy día está la física cuántica que tiene que ver con lo que hacemos. Como no vamos a decir que para nosotros como la cuántica, ese espacio, esa caja negra, yo digo es el territorio de las posibilidades, donde no solamente existe un Luvel, sino existen muchos Luvels ahí pues, si puedes coger el que tú quieras. Eso es fantástico decirle a un chico “*existe no un Carlos, le digo, existen muchos Carlos, coge el que quieras esta tarde. No hay un Carlos, tú eliges cuál es tu Carlos.*” Entonces, eso no existe. O decirle que el átomo es algo vacío, no hay nada dentro. Es como el campo de fútbol y donde tú encuentras los componentes del átomo son del tamaño de un alpiste, de un grano de azúcar, y el resto es vacío. Entonces, “*¿cómo funciona esto César, si es lo más duro? ¿Qué hacés?*” Entonces, es como la licua... hay que explicarle, es como las hélices de una licuadora que cuando empiezan a correr, o de un helicóptero, se vuelve sólido. Entonces, como podemos solidificar nosotros nuestra presencia colectivamente en el escenario, y crear tal impacto y comunión con el espectador. O sea, la cuántica, la neurociencia, donde tú puedes ir, no puedes ser una célula solita tú acá con tu ego y tu actor. Tienes que crear conexiones con los demás actores donde el producto escénico ya no depende de lo que tú crees o cree el otro, sino de la conexión establecida va a producir una situación, un significado. Los tiempos son otros, han cambiado. La corporalidad no es la misma. La corporalidad tiene muchos desafíos hoy día, de cómo seguir siendo presente y no irse a abstraer en un celular, pues abstraerse en una imagen, en Facebook. Entonces, seguir haciéndote chiquito, porque eso es algo falso. Entonces, qué cosas hay entre lo verdadero y lo falso. Qué cosas hay entre las necesarias conexiones que establecemos y que no solamente hay que ser competente sino que también hay que ser colaborativo. Dónde aprendes a colaborar. Y el teatro fundamentalmente es eso. Es colaboración, es alteridad, es compartir. Si un personaje no se pone en el lugar del otro, como puede entablar un diálogo y construir. Y esto, es viejo. Te lo van a enseñar desde los más viejos en la construcción escénica y en las comunicaciones que se entablan. Si me hablas a partir de ahí estamos entrando a otra era de las comunicaciones donde el teatro creo que sí sigue siendo vital, importante.

César, alguna otra cosa que tú me quieras decir, algo que tú creas importante para... Si tienes algo, si no tienes nada, no. Yo creo que...

Creo que finalmente de lo que se trata, como siempre decimos, es que haya una buena persona que quiera construirse, que quiera labrarse un mundo pero en relación al otro, pensándose a partir del otro, encontrándose a partir del otro, que el sentido de mi vida está a partir del otro. Mira, es que el teatro es algo maravilloso que te enseñe esto. Puedes tener un actor en escena, y si no hay un espectador, no hay teatro. O sea, tiene que haber otro ser humano ahí mirándote para que se produzca esta magia del teatro, de que acontezca esto, que haya esta comunión. Yo siempre digo, si hay tantas guerras y el ser humano sigue matándose, matándose, un día no va a haber nadie que te vea, y por tanto, no vas a existir. Existimos porque hay alguien que nos está mirando, porque hay alguien que te toma en cuenta. No es que tienes que tener la billetera

llena, no es que tienes que tener más cosas, sino hay alguien que te toma en cuenta a ti, por eso existes. El momento en que tú existes es por alguien que te toma... hasta un ermitaño, la relación con los bosques, los pájaros, los cerros, las montañas. Entonces, este aspecto es importante. Y sí creo que en Vichama hemos aprendido a desarrollarnos en estas cuatro dimensiones en que nos movemos, entre lo que es este actor visionario, en Latinoamérica y en el teatro en comunidad hay que ser un guerrero porque te enfrentas a todo. Para que haya un actor, una actriz en la comunidad, la familia muchas veces no te deja, la escuela, la sociedad misma. Un actor pedagogo, sí, porque hay que compartir la experiencia. La pedagogía para nosotros, fundamentalmente, es compartir la experiencia, la pedagogía teatral. Y un actor también sanador porque tenemos muchas heridas desde hace 500 años y más, que tenemos que curar, que es producto de la colonización, cómo atendemos nuestra decolonización, nuestra emancipación verdadera, cómo asumimos realmente un proceso donde el cual se cierre, no traumas que hemos tenido y que lo heredan nuestros niños, lo heredan nuestros hijos, y que no tendrían por qué heredarlos. Y cómo contribuimos a partir de estas dimensiones a que se cambie la sociedad. Cómo hacemos que las fronteras sean, y que si bien es cierto existen, pero no sean tan duras, que las fronteras sean dialógicas. Mi cuerpo empieza donde empieza mi piel, hay una frontera, pero puedo conectarme con la piel del otro, hacer dialogar nuestras fronteras, podemos tocarnos. Ahí empieza el diálogo de fronteras. Pero vivimos un mundo donde hay gente que quiere poner, que quiere levantar muros entre los seres humanos. Entonces, hay unas fronteras ahí que tenemos que aprender a dialogar con ellas. Las cosas que hablábamos. Fronteras de la escuela, la familia, la comunidad, las comunicaciones. Fronteras entre la persona, lo que es el actor y el personaje. El actor es como esta crisálida. Cuando vemos una mariposa, tienes el gusano, la crisálida y la mariposa. Yo digo el actor entonces es como una crisálida, y de ahí sale la mariposa, y era como el gusano. Entonces, ese necesario aprendizaje, esa nueva oportunidad que te da el teatro de salir al descubierto, de volver a ser tú. Yo creo que eso, hoy día, da el teatro. Y por eso hay mucha gente que hace teatro. No para representar, sino va a hacer un taller porque quiere trabajar su humanidad. ¿Dónde la voy a trabajar? Estresado, con problemas, en crisis, donde ya ni siquiera los ejercicios físicos o los gimnasios le ayudan. Porque hay algo que no está funcionando con su presencia, con su humanidad, y termina en el teatro. Entonces, ¡larga vida al teatro!

Jajaja, ¡muchas gracias compadre!

Gracias.

ENTREVISTA IVÁN NOGALES

Entrevista a Iván Nogales. Hoy es 6 de mayo de 2018, son las 7.04 minutos de la noche. Iván antes de comenzar, algunas informaciones que yo necesito que es, ¿el nombre y apellido tuyo cuál es? Iván Nogales...

Mi nombre completo sería Rudy Iván Nogales Bazán, pero para fines concretos pon Iván Nogales Bazán, nacido el 13 de noviembre de 1963.

¿Nogales Bazán?

Sí.

¿Con s?

Con zeta.

Con zeta.

Bazán.

¿Tú eres sociólogo? Nivel de estudio universitario.

Sí, salió de la casa de la sociología, sin título.

¿Profesión actual? Director de teatro... ¿cómo tú te clasificas?

Es difícil, porque es un tema igual que algún gato ... en todo lo que hacemos, que es la profesión, pero para fines más concretos lo que yo hago, fundamentalmente, es dirigir la Fundación COMPA. Por lo tanto, esa sería mi profesión porque vivo de eso. Aunque no, en los últimos tres años como te has dado cuenta, no ha habido ingresos económicos extras. Pero, los últimos treinta años de mi vida fundamentalmente he hecho dirección teatral, creación colectiva, dramaturgo colectivo de alguna manera, y activista, artivista como dicen otros, creo que eso, y creo que gestor cultural, porque todo lo que vamos a hablar tiene que ver fundamentalmente, inicialmente conmigo.

Bien. ¿Cuántos años tú tienes ya?

54 años.

54. Bueno, como yo te comenté Iván, yo estoy haciendo un doctorado allá en la Universidad de Sao Paulo, y estoy estudiando cuatro grupos latinoamericanos, que de alguna manera tienen una perspectiva de trabajo que se podría clasificar dentro de esa noción de teatro de grupo, o sea, no es un teatro comercial, no es... que trabajan en lugares periféricos... y... eso de periférico también es cuestionable, pero bueno, para hablar mal y rápido, en lugares que no son el centro de la ciudad, y que trabajan con niños desde una perspectiva de la transformación social, o sea, que plantean como universo de su trabajo la transformación social. Y entonces, el acompañamiento de todos estos procesos implica también algunas entrevistas como esta la que te voy a... la conversación que vamos a tener hoy. Entonces, la primera pregunta que yo te tengo a ti es, ¿quién es y cómo se define Iván Nogales?

En la presentación inicial que estabas haciendo, creo que con todos los resultados y con todo lo que en los últimos años de mi vida he desarrollado, es bien difícil ponerle un título a todo lo que hago. Pero me gusta mucho alguna gente más bien que desde la mirada de afuera me ha visto y me ha definido. Porque no te define lo que estudias, eso ayuda seguramente y aporta, pero fundamentalmente, lo que haces, esencialmente, es lo que será, lo que más va definir tu vida. Entonces, claro, estudié sociología y teatro acá no hay en el país. No sé si en los últimos años en Santa Cruz una escuela de teatro. Pero cuando yo empecé, por supuesto no había nada. Entonces, creo que lo que me definía bien con esa mirada de afuera que decía: es alguien que sueña permanentemente procesos de transformación social en el contexto en el que vivo, en el que uno vive. Hablo contigo, pero tenemos que retomar algunas cosas, pero algunas cosas voy a hablar también en el transcurso de

la entrevista, mas tienen que ver acá las memorias que me han cruzado, las memorias de mi padre que murió en una guerrilla como guerrillero; mi madre de origen campesino, indígena, pueblerino; esta ciudad de El Alto, que concentra muchas memorias colectivas que han hecho de la ciudad, como la ciudad más potente de los últimos años en Bolivia. De hecho se habla de El Alto como la capital ideológica de los últimos años, Evo Morales está donde está gracias a esta ciudad. Entonces, todas estas cosas atravesadas, todas estas memorias, han hecho yo creo que de mí alguien que ha condensado de alguna manera todo ese cruce de memorias y, a través de lo que hago, en este caso teatro, actividad cultural, educación alternativa, teatro comunitario, como comentaba, bueno, creo que intento ser alguien que aporta en la memoria de lo local, y aportando en la memoria de lo local, que es básicamente la ciudad de El Alto en este caso, el barrio satélite, memoria minera, indígena, todo lo que son estas memorias, creo que mi actividad central acabaría siendo alguien que trabaja en la construcción, reconstrucción, producción de memoria, todos estos años. Entonces, las herramientas son esto, teatro educación, etc.

Iván, tú me estás hablando de algo que yo creo que es importante en tu vida, en tu carrera, que es la ciudad de El Alto. ¿Qué es la ciudad de El Alto para ti? ¿Cómo tú la ves?

Bueno, la ciudad de El Alto, ya un poco lo decía, acaba siendo en este momento la capital ideológica de Bolivia. Inicialmente, es un barrio chiquitito del alto de La Paz, y por eso este barrio chiquitito del alto se llama ciudad satélite, donde yo vivo desde mis seis años. Yo lo vi partir desde esta... desde la esquina, vi papá que se fue y nunca volvió, ha pasado acá toda mi vida personal, pero también las memorias de las transformaciones del país. Entonces, es muy lindo porque hoy puedo hablar como la transformación de Bolivia y del mundo, a través del lente de este mi rincón. El Alto yo creo que es, fundamentalmente, esta ciudad indígena, aimara, que ha conjuncionado una cantidad de gente en los últimos años, porque la migración masiva de los últimos años ha hecho que la gente se vaya o a Santa Cruz, y fundamentalmente, en el caso del mundo andino, El Alto de la Paz. Es esa ciudad donde la gente antes se miraba al espejo y tenía vergüenza lo que el espejo le mostraba, tenía vergüenza de ser indígena. Y cuando hablo de esta metáfora, también le hablo de mí personalmente. Me acuerdo de niño yo me veía y quería ser otra cosa, y el espejo lamentablemente no me mostraba eso que soñábamos, con esos nombres norteamericanos o ingleses. Queríamos ser como *Los Beatles*. Entonces, me acuerdo que los chicos, nosotros, soñábamos, yo quiero ser como John Lennon, o el otro como Paul McCartney. ¡Y no éramos eso! Sin embargo, maravillosos Los Beatles, muy lindos, por supuesto, pero en el fondo, el espejo nos mostraba que éramos otra cosa. Y con esa metáfora, creo que El Alto también se miraba a sí misma, y la ciudad de La Paz, todas las ciudades se miraban intentando ser como París u otras ciudades. ¡No eran nunca eso, no somos eso! Y El Alto por fin, en los últimos años, los últimos cincuenta años, pero poco a poco, paulatinamente, se ha visto de verdad al rostro, al cuerpo que somos, y ahora profundamente de ese, de esa vergüenza que teníamos inicialmente, hemos pasado al profundo orgullo de ser indígenas.

Iván, y cuando tú eras niño, ¿cuáles eran tus primeros recuerdos de esta ciudad? ¿Cuáles son tus primeros recuerdos? ¿Cómo tú la veías cuando eras niño? ¿Cuáles eran los olores, los sonidos, los colores de esta ciudad? ¿Qué era lo que más te impactaba? ¿Cuál es tu recuerdo sobre esa ciudad?

Te voy a hablar, como casi en primera persona, en el momento en el que estoy. Tengo seis años, y estoy llegado al barrio acá, Satélite. Entre La Ceja, un pueblo conocido y acá, era más o menos todo campo. No había nada, había cosas agrícolas, chacaras. Y la movilidad no llega. Y me acuerdo, con mi abuela, me agarra de la mano, caminamos, y todo esto es como campo y están construyendo las primeras casas de... viviendas sociales. Se llamaba CONAVI, Consejo Nacional de Vivienda. Entonces, están repartiendo las casas, a mi abuelo, y un montón de gente están recibiendo las llaves, y me acerco, yo soy chiquitito y me agarran, y todos los vecinos están trabajando las casas, porque muchas de estas casas son autoconstrucción, con modelos que el gobierno ha desarrollado, daban el material pero la gente tenía que construirlas. Me acuerdo todavía el primer día que estábamos llegando en un pequeño camioncito, están todos nuestros bártulos saliendo del camión, todas la camas, artefactos, pequeñas chucherías. Y estamos corriendo a la pequeña casa, la pequeña vivienda vieja que ya no existe, y estábamos como repartiéndonos los cuartos. Pero claro, esa familia era como trece personas, y había solo tres cuartos. Y entonces todos estaban peleándose por los cuartos. En realidad, ninguno iba a ser de nadie. Iban a ser cuartos colectivos en realidad. Pero me acuerdo, es esa primera imagen. Los primeros amigos, otros que han llegado también, reconociendo otros de mi edad, y empezábamos a jugar, cachinas, canicas, trompo, jugar al pesca-pesca, a manchar el cuerpo, la pelota aparece, fútbol. Todo es tierra, todo es tierra. Todavía siento el olor a tierra muy fuerte porque, porque realmente era muy rural todo esto. Ahora la ciudad en todos lados se ha vuelto mucho más piedra y cemento, más cemento cada vez. Ahora hay todavía tierra en El Alto, por supuesto, bastante. Pero ya es casi todo cemento. Y el mercado todo, el mercado no es como el que has visto, sino es un mercadito todo de calamina. Casi... campo realmente. El regimiento tres, que es la posta de seguridad, no existía. Pero apenas había una pequeña posta para que haya unos cuantos policías. Y tienes el colegio, el colegio Mejillones aquí cerquita, después en el cual, también yo estudié. Poca gente. Unas movilidades antiguas. A ver eran antiguas, pero en el momento seguramente eran modernas. Pero eran unos buses grandes. El 14, el 12, el 13. El 13 era rojo; el 8 entonces que pasó a ser 19, era azul; el 14 era verde. Y las otras movilidades que se llamaban *los rapiditos*, decían, que se parecían mucho a los minibuses actuales que has visto. Pero esos *rapiditos*, era interesante, porque me acuerdo que en el centro de La Paz uno podía subir, y tú le decías... al subir le decías “*por favor, en tal parte de Satélite.*” Entonces, llegaba ese *rapidito* al barrio e iba repartiendo a la gente en cada casa. Y incluso algunos estaban de acuerdo, si no tenías plata, te callabas, no les decías al chofer, y al momento de llegar a la casa le decías “*disculpe un momentito*” y entrabas corriendo a la casa, pedías la plata, salías, le pagabas. Y... eso, eso... un poco las primeras imágenes, digamos, que tengo.

¡Qué bien! Iván, hablando un poquito... recordando lo que hablábamos ayer... recordando un poquito lo que hablábamos ayer, tú me hablabas de seis dimensiones de la memoria, que según tú conforman El Alto. Me hablabas de la memoria indígena, de la memoria minera, femenina, juvenil, la creatividad delante de la pobreza y la fiesta. A mí me gustaría que tú me comentaras un poquito sobre eso.

Sí, yo creo que cuando... no es que me he inventado, pero uno a veces para intentar explicar a tanta gente que llega, en este caso también como vos, y explicar ese caos, es lindo explicarlo en el caos también en el que convivimos. Pero por criterios metodológicos a veces uno hace estos bolsoncitos. Y lo que voy a hacer ahorita es prácticamente también un recorte metodológico, de intentar explicar que la memoria de esta ciudad es un cruce de varias memorias. Entonces, solamente tiene un fin didáctico, porque la realidad no siempre es así, siempre está cruzada

de miles de maneras. Pero sí, yo siempre digo, de que El Alto es una potencia de memoria de rebeldías, porque conjuncionan muchas rebeldías. Y no es casual cuando digo de que ahora es la capital ideológica de... política ideológica de Bolivia. Porque realmente, el 2003 por ejemplo, cuando ocurrió lo que llamábamos *octubre negro*, se levanta El Alto y prácticamente por esta... primero *la guerra del agua* en Cochabamba en 2010, en 2003 *la guerra del gas*, con este gran levantamiento, se funda en realidad el nuevo país en el siglo XXI. Con esto de que Evo Morales prácticamente va a llegar al poder, y estamos viviendo los últimos... este siglo XXI por primera vez con un presidente indígena. Y eso es gracias a ciudad de El Alto. El Alto es... reclama además de esta su autoría colectiva, de decir, nosotros estamos siendo los protagonistas en la construcción de la historia contemporánea de Bolivia. El estado plurinacional de Bolivia nació acá en El Alto. Cuando digo esto, y en el recorte metodológico que te estoy comentando, entonces son en esta gran memoria de rebeldía, El Alto concentra y es la capital de la rebeldía. Cuando digo capital política ideológica es porque es la capital de la rebeldía. Entonces, memorias de rebeldía, cuando digo memoria indígena, es clave entender mundo indígena de toda la parte andina, Tupac Amaro, Tupac Catari, cerca del lago Titicaca que está prácticamente saliendo de *El Alto* a cuarenta minutos, está muy cerquita. Estamos hablando del epicentro donde las comunidades, los *aillus* más rebeldes están permanentemente presentes, acá cerquita. No creo que haya un solo día que los españoles en la época colonial no han descansado, porque los indígenas han estado siempre intentando una búsqueda de una restauración de su libertad plena. Entonces, El Alto al ser una ciudad que va concentrando la migración rural, está también concentrando gran parte de toda esta memoria de rebeliones. Entonces, se vienen a El Alto y El Alto empieza a concentrar esto. Bolivia es un país fundamentalmente minero, desde que Potosí, como el cerro rico, toda esta leyenda, en Potosí. Pero después las minas... El siglo XX, por ejemplo, es el siglo de los mineros. Los sindicatos, los partidos políticos de izquierda, el nacimiento de la federación de mineros, la central obrera boliviana gloriosa. Todo esto, en el siglo XX, es fundamentalmente con el protagonismo de los mineros. Este barrio donde nosotros vivimos y donde hemos construido esta casa, es un barrio minero. Gente de una mina que se llama Catavi, siglo XX, uncía y la población civil que se llama Yayagua. Toda esta gente de mi barrio, prácticamente ha traído toda esa memoria minera. Entonces El Alto, en un momento, el año 85, por ejemplo, cuando... época neoliberal más abierta y rotunda, con un gobierno de derecha, expulsan a los mineros, era la oportunidad histórica de los empresarios y los dueños de este país, por la caída de los precios del mineral. Entonces, deciden prácticamente cerrar una gran cantidad de las minas y miles de mineros a las calles. ¿Dónde se van? A Tarija, a todos lados, pero fundamentalmente a El Alto. Entonces El Alto, ya siendo rebelde con la memoria indígena, concentra la más profunda rebeldía de los mineros. De hecho, incluso, hay una anécdota de un barrio con un nombre, creo que es 31 de Octubre, que tiene que ver con el día en que se nacionalizaron las minas. Entonces, ese barrio, cuenta un libro, hay una anécdota muy linda, de que los mineros se habían traído, se habían robado prácticamente, la sirena de la mina, porque la mina, es característico tú vas, y la uuuuhhhh a ciertas horas, la sirena. Entonces, tu escuchas la sirena, es el cambio de la punta, porque entraban salían un montón de mineros, entraban otros mineros. Pero también era característico de las minas escuchar la sirena. Es extraordinario porque no es momento de cambio de punta. Entonces es emergencia, algo ha pasado. Entonces, iban a gran asamblea de los mineros. Entonces, la sirena era para llamar a los mineros a una gran asamblea. Y cuando había golpe de estado, y había tantos golpes de estado en nuestro país, entonces siempre la sirena era el llamado de emergencia. Entonces, se trajeron la sirena, y en el barrio minero acá, en la ..., es el barrio, tocaban la sirena para llamar a los vecinos. Entonces, era tan fuerte la memoria minera, que se trajeron incluso los códigos culturales incluyendo su sirena para mantener y... con la pervivencia de la cultura minera. Hablo también de una profunda rebeldía femenina. Entonces, tú vas a ver estos días también, por ejemplo, las mujeres que marchan, en todo acontecimiento político que hay acá, que estamos repletos, todo el tiempo La Paz está repleta de huelgas, paros, huelgas, movilizaciones, asonadas de todo tipo. Entonces, adelante siempre están primeras las mujeres. Entonces, se habla mucho del machismo en Bolivia, en América Latina. Es cierto, ese es un otro tema. Pero la presencia de las mujeres como protagonistas en la construcción de esta historia, del país como tal, es impresionante la presencia femenina. Y en El Alto ni hablar. En octubre, de lo que estoy hablando, en cada cosa que te estoy hablando, las mujeres son increíblemente protagonistas. Seguramente las feministas hasta reclamarán, quizás no tanto como quisieran. Pero yo reconozco que hay una presencia de una memoria de rebeldía femenina muy presente. El Alto es una ciudad muy joven, muy reciente. De creación formalmente como ciudad es el año 85. Así que por lo tanto, 95, 2005, 2015, tiene 33 años recién, muy jovencita. Claro que como barrio de La Paz tiene de más ... Pero siempre era una ciudad pequeña. Al principio... Cuando nació como ciudad era no tan grande.

¿Porque antes era un barrio de La Paz y después se convirtió en un municipio?

Sí, exactamente. Se convirtió en un municipio por temas de la asignación de presupuestos. Siempre ha sido un barrio muy alejado, La Paz es La Paz, el barrio de El Alto era... nunca llegaba dinero acá. Entonces, yo creo que los políticos de ese tiempo visualizaron muy bien el crecimiento de El Alto, hicieron un gran movimiento, y se separó de La Paz, y desde el año 85 es una ciudad independiente. Y ahora, en este preciso momento, El Alto tiene más habitantes que La Paz ya. Hace mucho tiempo ya, algunos años ya han pasado.

Es una ciudad muy joven.

Muy joven pero de un crecimiento increíble. Y tan protagonista con lo que estábamos hablando. Es la ciudad que le ha puesto la huella contemporánea a la historia contemporánea de Bolivia. Entonces, esa memoria de ser una ciudad joven. Pero al mismo tiempo, es posiblemente la ciudad más joven, en la cantidad de jóvenes que hay acá. Como más del 60% promedio, hay que buscar datos, pero más del 60% tiene menos de treinta años. Entonces, es impresionante la cantidad de la presencia juvenil. Por lo tanto, en todas las movilizaciones que tú vas a ver acá, mujeres, y por supuesto, los jóvenes permanentemente están en todo. Hablaba también, yo diría que fuiste justamente a la villa 16 de julio, para mí es, la gente al tener, porque al ser también capital de la pobreza, porque es una de las ciudades posiblemente más pobres del país, por muchos años era la más pobre, seguramente está cambiando un tanto ahora; pero en toda esa pobreza hay una capacidad, y tú como cubano lo sabes, porque hablando justamente del tema de la carencia y de las dificultades, genera una cosa muy potente la carencia como fuente de la riqueza más espectacular de las personas.

Se convierte en un don...

Sí, sí...

Es el don de la precariedad.

Exactamente. Como artistas del hambre, de alguna manera. Como que la profunda creatividad política, sobre todo, nace justamente de la ausencia. Y la ausencia, en realidad, es una potencia espectacular. Y esto yo creo que le da a todo este contexto, un carácter barroco muy especial. Si te das cuenta todo es mercado, la calle cómo es habitada por la gente, exactamente lo que has visto ahora en la villa 16. Y para mí, creo que, no sé si el concepto es el correcto, pero es para mí también una creatividad. Sobrevivir en este mundo, en el fondo también es un acto creativo todo el tiempo. Muchas gentes que tienen trabajo del día a día, están haciendo como una obra de arte de la sobrevivencia cotidiana. Y eso lo vivo... lo sé en carne propia, porque cuando mi madre vivió años así, vendiendo cositas, otros detallitos, chompas, inventándose. No había futuro. El futuro es mañana y pasado mañana, para conseguir algo y llevarlo a la panza. No podías decir, no tengo plata para ver un mes qué hago. No era... tengo para mañana y pasado mañana. Entonces... entonces siempre era un gran desafío saber qué iba a ser la siguiente semana. Entonces, eso obliga algo al cuerpo de la gente, a tener una capacidad de improvisación en la vida, permanentemente. Entonces, a eso me refiero yo. Que hay una memoria que nos atraviesa, que tiene que ver con la creatividad, con la imaginación, de ese vínculo entre nosotros y la interrelación entre nosotros, y sin querer nos hace competitivos, pero fundamentalmente también solitarios al mismo tiempo. Quieres solamente para tu gente, pero al mismo tiempo también el otro está invitado para que juntos podamos compartir ciertas cosas. Y hablaba un poco de la fiesta también. No sé si era separado, pero tú lo anotaste separado, está interesante eso. Pero yo... me gusta mucho, este país que está repleto de protesta y al mismo tiempo está repleto de fiesta. Sí creo que las dos cosas más importantes que hay en el país, que vas a ver permanentemente, son fiesta y protesta. Y hasta que al final me di cuenta, que en el fondo la fiesta es una forma de protesta, y la protesta es también una forma de fiesta. Porque me acuerdo, siempre tengo esta imagen de la gente que va en un ritual, que podría parecer estúpido de decir: *¿por qué? ¿Esta gente qué hace? ¿Por qué le pelean al gobierno, ciertos pequeños detalles y cosas?* Y tú dices, “no va a cambiar”. Y sin motivos le meten gas, los machucan, los golpean. No cambia nada, o cambia algo después para que en otra vuelta no cambie nada. Entonces, es como un círculo vicioso. ¿Por qué esa costumbre? Y con el tiempo yo entendí realmente de que, posiblemente no es que la gente va por el triunfo legal de que va a haber una ley concreta. Si eso ocurre, ¡qué bien! Pero en el fondo, yo creo que la gente va porque está atravesada de una profunda colonia que nos aplasta durante siglos. Entonces, una cosa creo que espectacular para mí, es cuando la gente va a un ritual de la derrota permanentemente. Pero ese ritual de la derrota en el fondo es un triunfo estratégico a largo plazo. Porque en el fondo lo que hace la gente es compactarse, reconocerse. Saber que en el fondo en el mundo aislado de las burbujas familiares, en el mundo de los aislamientos diversos, entonces el momento de encontrarse para protestar y ser, no sé, están compactados. Pero, ¿por qué ese ritual tan repetitivo, y en el mundo andino fundamentalmente? A mí, por lo menos tengo la hipótesis de que en el fondo, es porque hay una especie de código que empuja la gente a buscar el compactarse y sentir por un rato la venganza de creer que el poder se destruye por un momentito. Gritas, protestas, dices un montón de cosas, y te vas con la bandera arrastrando a la casa, pero sientes que por un rato, realmente, como una especie de performance teatral, le has hecho, le has mandado a la mierda al poder, le has hecho piruetas, le has dicho un montón de cosas, y te vas, cumpliendo ese ritual. Entonces, yo creo que el encuentro, el compactarse, es el triunfo en sí mismo, no tanto el resultado de lo que podría ser. Pero al mismo tiempo, me desdigo de mí ante lo que estoy diciendo, porque esa cosa que parece derrota, en el fondo ha sido, es también una acumulación lenta, paulatina, cortita. Y no es casual que en el siglo XXI hayamos logrado tumbar los gobiernos, y los otros gobiernos, y ahora estemos disfrutando del primer presidente indígena, por ejemplo. Entonces, todo eso que parecía derrota, acabó siendo como granitos de arena hasta convertirse en rocas tremendas que ahora podemos disfrutarlo como un triunfo. Ya otra vuelta, seguramente se vuelve en derrota, muchas cosas. Pero bueno, ya esto es una acumulación paulatina. Y por el lado de la fiesta ocurre lo mismo. Es súper interesante, por ejemplo, tú dices ¿cómo es posible que estos... que esta gente que no tiene plata, no tienen ni siquiera para cubrir sus profundas necesidades, que son... deberían ser las principales en la vida, no sé qué... se dedican a no sé... a la cerveza, a la fiesta, esa cosa superflua, es en el fondo que es solamente una pequeña franja de la vida que debería ser algo excepcional del fin de semana, o algún momento como el acontecimiento, se vuelve algo tan importante para esta gente? Dilapidan, gastan su plata, acumulan su dinerito para botarlo en la fiesta. ¿Por qué? Porque no tienen una mirada estratégica de saber que, no sé, falta la leche, falta lo otro, falta lo otro. Yo creo que en el fondo, por eso... ese es el rito que estamos hablando, por eso creo que en el fondo la gente no le importa mucho posiblemente el teatro. Porque en el fondo, en lo cotidiano, ellos no hacen la diferencia entre público... eso es una exquisitez occidental. En este mundo más indígena, les interesa que ellos son protagonistas del espectáculo que ellos construyen a través de la fiesta. Entonces, no hay diferencia porque es un espasmo colectivo, con cerveza, sin cerveza, con la mujerada, es una cosa barroca muy especial. Estos días tú tienes que ver alguna de estas fiestas porque es una cosa impresionante. Entonces yo creo que... por eso de alguna manera, cuando se ha intentado, y la gente de izquierda inclusive ha intentado explicar pero... por qué la gente no se politiza, por qué el tema ideológico no es más profundo, por qué no toman conciencia de la necesidad de llegar a tener un programa obrero, revolucionario, transformador, etc. Y ahora con los años, esa misma gente no entendía realmente, porque esta gente hacía qué sé yo... escribía marxismo, cosas maravillosas, pero en el momento en el que estos tenían la posibilidad del poder, acabaron abrazando ... a los dictadores para también tener poder. Pero la otra gente, la más sencilla, no les importaba, se cagaban en el tema político como tal, pero militaban profundamente en estos códigos culturales de la fiesta, todo esto. Y en el fondo, con los años, me di cuenta también yo, de que la verdadera y profunda persistencia de una política de fondo, no había sido el manual marxista, si no el código de mantener los códigos de la fiesta como una forma de protesta permanente, para pervivir como hasta ahora existe la cultura. Con todos sus cambios, atravesados de un montón de cosas, de la modernidad, pero los códigos indígenas con sus matrices más, más finas, digamos, grandes, estratégicas, a largo plazo, se mantienen. Nadie, tú cubano, otro gringo, mexicano, nadie va a dudar de que cuando uno viene acá, a pesar de todo está atravesado de capitalismo gringo pero que arrasa, y con todos los productos chinos de capitalismo que arrasan por todos lados, pues uno se mete profundamente en los códigos cotidianos de la gente de El Alto, nadie va a negar de que hay una profunda manifestación indígena a través de todos los códigos como se está viviendo, en cómo se habita la calle, por ejemplo, las ferias, las fiestas. Bueno, tendrías que vivir un poco más de tiempo para darte cuenta de esto que te estoy diciendo. Yo le tengo ahora mucho cariño y mucho respeto a esta dimensión. Y tampoco estoy haciendo un elogio excesivo de querer que aquí estamos viviendo en colectivismo y comunitarismo todo el tiempo. Estamos atravesados también de lo otro. Pero persiste y se mantiene. A eso me refería con estas cinco o seis memorias de rebeldía, que se conjuncionan y hacen un conglomerado, un barroco, un... No sé, ya no tengo el nombre ni el concepto preciso para esto porque todo va cambiando...

Un ajiaco.

Un ajiaco, sí. Pero también este cruce de culturas... Hay una socióloga que tienes que buscarla más, que leerla más, a la Ercilia Rivera. Ella habla mucho de un concepto que llama *x'eje*. *X'eje* es como estas dimensiones de los colores, digamos, que están como una especie de... no se puede ser blanco/negro. Es esta mirada maniqueísta nos ha como siempre... al fin ha causado daño porque en el fondo hemos siempre negado el mundo indígena, porque solamente queríamos ver el programa científico que no llegaba a madurar nunca, con el socialismo, etc. Ahora recién estamos encontrando que los matices de la cultura es mucho más que solamente este blanco/negro al que estábamos acostumbrados.

Iván, tú me estás contando un poco sobre esas dimensiones que conforman para ti El Alto. Ahora yo quería saber un poquito... Y esas dimensiones estaban conectadas con la anterior pregunta sobre tus primeras impresiones sobre El Alto. Ahora a mí me gustaría saber ¿cómo fue con el teatro? ¿Cuáles fueron tus primeros recuerdos en el teatro? ¿Cómo fue que tú llegaste al teatro? ¿Qué es lo que tú recuerdas de esa primera vez? ¿Cómo...?

Algunas cositas voy a repetirlas, lo que pasa que es importante que se entienda esto. Yo había contado que mi padre murió en una guerrilla. Y por supuesto que esta imagen de mi padre también fue algo que hasta ahora me sigue atravesando porque es algo que me acompaña. Si alguna gente que hablaba... el año 67 es la guerrilla del Che, y la del 70 es la guerrilla de Teo Ponte, la segunda guerrilla. Y se habla siempre, que incluso la del Che, pero mucho más la de Teo Ponte, es una aventura totalmente fracasada, que no tiene nada que ver en la historia de este país. Y yo siempre explico de que esta casa, por ejemplo, y lo que hago en el fondo, es el testimonio de que eso que parecía un fracaso, en realidad, ha derivado incluso en lo que ahora hacemos en *Compa Teatro Trono*. Yo soy la prolongación de lo que los papás al final te dejan como un legado. No es una continuidad lineal, por supuesto, pero semillas bases de esa actitud de vida, de dar justamente la vida por sus ideales, todo eso, han calado profundamente en mi existencia, en mi forma de ser. Bueno, entonces esa... toda esa parte... mi padre de alguna manera también era un artista porque, te hablé de la caja roja, por ejemplo. Como era dirigente sindical él tuvo que hacer miles de oficios porque siempre estaba exiliado, un perseguido político. Tenía una caja roja enorme. Cuando se fue, se fue vaciando porque mi madre por pobreza todo lo vendía. Y convivíamos en una casa de... tres cuartos, de tres por cuatro metros, y ahí vivíamos, o dormíamos los cuatro. Entonces, como *El Chavo del 8*, te había dicho yo en el fondo yo era un *Chavo del 8*, porque la cajita roja se volvió como mi escondite, dentro de ese cuarto que era una burbuja de tres por cuatro metros, yo tenía mi cajoncito donde me escondía. Y en ese cajoncito miles de cositas ponía, *papapá...* piedritas... mi madre me botaba eventualmente... y otra vuelta... me peleaba con ella. Y siempre... hago la historia corta, toda esta casa que tú conoces ahora, en el fondo yo siempre digo, sigue siendo la caja roja, ampliada nada más. En el fondo *Compa* sigue siendo la caja roja de mi papá, y sobre esa caja roja sigo trabajando bastante. Entonces, en el fondo, para mí el teatro realmente es cuando empecé a estudiar sociología. Creo que el primer día que fui a la clase, porque alteños, más o menos campesinos, bajar a La Paz era como "*¡no, ir a la ciudad!*", o sea, era así era sabés. Hasta hoy en día mucha gente tiene la costumbre de decir "*¡estoy dentro de la ciudad!*", y otra gente te dice "*¿qué te pasa? ¡esta es también la ciudad!*" Todavía hay esa cosa, no. Pero, esta vez era mucho más marcado. Nosotros estábamos en un rincón realmente, y la ciudad era allá. Entonces, yo me acuerdo todavía cuando estaba por salir bachiller, con mi amigo una vez nos prestamos una cámara fotográfica de las antiguas así, entonces... y nos sacamos fotos. Bajamos, paseamos, pero era realmente como los campesinos que llegaron a la capital. Entonces, dábamos unas cuantas vueltas, foto aquí, foto allá, espera, para veinte fotos. Nos hemos sacado las veinte fotos, y tarde volvimos, y felices de haber conocido. Esa era nuestra relación con la ciudad. Cuando yo, el año 81, 82, estoy entrando a la universidad, era realmente, te estás volviendo ciudadano, estás creciendo. Entonces, primer día de estudio de sociología, primeros días, empezamos, en la calle vi un grupo de teatro. Ese fue mi encuentro con el teatro, de verdad.

¿La primera vez?

La primera vez. Había visto antes echando algunas obritas en el colegio, me admiraba, decía "*¡qué bonito, que hacen!*" Pero no era nada sustancioso. Esa primera vez en la universidad, eso era impresionante. Porque ya estábamos estudiando marxismo, sociología x, economía política. Eh... lindo material, denso, como suelen ser los académicos. Y cuando veía esos tipos dije... "*¡no puede ser, están hablando, más no es lo mismo!*" Pero era una obra de media hora. Y me parecía una maravilla cómo es posible condensar con pocas palabras, pocos gestos, pocos movimientos bien dichos y hechos, una historia...

Un libro... *El capital*, jajaja.

El capital de Carlos Marx. No, yo dije... "*¡estos...!*" En el fondo yo quería desde chico ser guerrillero como mi papá. Cuando descubrí eso, dije, "*¡esta es mi guerrilla!*" Y creo que sigo en eso hasta ahora, desde esa vez. Pero yo siempre cuento después esto. Por ejemplo, a la mayoría de la gente si tú le preguntas, la mayoría, por supuesto, si a algún académico le preguntas no te va a responder esto, a un gran académico además, es "*¿qué te acuerdas de la época del colegio? ¿te acuerdas si hubo una clase célebre?*" Pero así, que tú digas, "*¡puta, qué maravilla descubrir el teorema de Pitágoras ahí, no sé!*" Yo sinceramente no me acuerdo. Pero, seguro que fueron útiles en la vida, con seguridad. No sé, quinientas, mil horas, o cuántos miles de horas metidos en todos... en doce años de ese colegio. Y no me acuerdo de ninguna clase célebre, de verdad. Pero nunca me olvido cuando teníamos nueve años, que vino un titiritero y me puso el muñeco en la cara, y habló conmigo cinco segundos creo. Yo tendría siete, ocho años, no sé. Estaba alucinado, y eso me había olvidado. Pero cuando empecé a hacer teatro, me acordé de eso, dije: "*¡ay, mierda, esto...!*" Lo recordé con tanta fuerza esa cosa que dije... en el fondo lo que yo sé es de que a veces puedes tener miles de horas de televisión, miles de horas pedagógicas x, que todas son útiles en unos marcos lógicos interesantes, porque nos exponen a cierta lógica, con seguridad. Pero estas cosas, como este muñeco de cinco segundos, o una obra de teatro de media hora, pueden ser el *clíc* que puede realmente algo orientar, cambiar, darte una guía para algo que tú vas a hacer en la vida. Entonces, desde esa vez yo creo que en el fondo lo que estoy intentando solamente, todo el tiempo, es construir un lugar donde se hace *clics*, donde se construyen *clics*.

¿Y hoy que entiende Iván Nogales por teatro? ¿Es esa idea también de construir *clics*?

Sí, sí, sí, en el fondo es eso, porque cada vez más bien, creo que esto que te estoy diciendo se acentúa mucho más. Porque cada vez tenemos más información, estamos atravesados de estrategias muy bien diseñadas. En el fondo, yo creo que esto que nosotros los teatreros hablamos, ya se han dado cuenta muy bien los comerciantes hace más de cien años. Ellos se dieron cuenta perfectamente de que la dramaturgia central, la dramaturgia como un hecho de seducción, y de introducirte un acto emocional en el cuerpo para que tú reacciones y operes de

determinada manera, ya está muy bien descubierto con el cine, con el teatro, con otras cosas. Pero, fundamentalmente, los comerciantes lo han usado para un fin de manipulación en todo lo cotidiano. Ahorita, por ejemplo, tú vas a la calle, y creo que en el fondo, los diseños de las calles, los diseños de las casas, los diseños de absolutamente de todo lo que nos rodea, y lo que vivimos, lo que transitamos; en el fondo son todos diseños dramaturgicos, y en el fondo tú estás caminando los sueños que alguien ya tuvo antes. Entonces, tienes que prácticamente atravesar todo aquello. Y si no tomas conciencia de todo aquello, puedes posiblemente descolonizar un aspecto, una dimensión de tu vida, pero si no logras tener la mirada de un conjunto, verdad, acabas siendo realmente un ser incompleto, que hace solamente un acto ideológico x, y en el fondo la mayor parte de tu cuerpo y tu vida, está haciéndole culto a la modernidad. Yo creo que el teatro para mí sigue siendo ese *clic*. Porque cuando cada vez nos damos cuenta de toda esa *matrix* que nos está atravesando globalmente, lo que nos hacemos prácticamente todo el tiempo es, a través de la fiesta, a través de todos estos códigos culturales profundos, en el fondo para mí el teatro es como un acto de fiesta también pequeño, que en el fondo va a ser como una especie de práctica donde cierta capacidad de vínculo, de convivencia entre los seres humanos, aún se mantenga con un nivel digno de felicidad, de pleno disfrute, qué sé yo... placer.

Iván, ayer hablábamos, digamos, de algunos principios que podrían nortear la creación artística de *Teatro Compa*. Y me hablabas, por ejemplo, de cómo la creación colectiva no llegó a ustedes por la influencia del teatro latinoamericano, sino más bien por el colectivismo, por el comunitarismo, por lo común de las culturas autóctonas bolivianas, y que esa idea de lo común no tiene nada que ver con la idea de lo común europeo. Me hablabas también de una práctica artística que intentaba caminar sobre un proceso de descolonización cultural. Entonces, ¿cuáles son esos principios, cuáles son esos conceptos, cuáles son esas ideas que movilizan el teatro que ustedes hacen?

Otra vuelta. ¿Cuál es lo primerito?

Hablamos de... creación colectiva.

Ah, sí. Sí. El tema de la creación colectiva, si estoy tratando de divagar en conjunto, y además, todo lo que hemos hablado ayer y que no hemos grabado, ja,ja,ja.

Sí, ayer hablamos algo más importante, ¿te das cuenta?

No, lo que pasa es que cuando yo viajo, y viajo mucho, y así alguna vez hablamos de “¿qué hacen ustedes?”, más o menos explico lo que hacemos, y que la gente rápidamente identifica y dice “ah, eso es teatro del oprimido”, o decimos “eso es creación colectiva”, y sobre todo gente entendida en teatro dicen “ah, entonces es sobre tal corriente de los alemanes que han estado trabajando en esto”. O en América Latina “claro, hacen como Santiago García o Enrique Buenaventura. Qué bueno que hagan como ellos cosas.” Y a mí no me parece nada mal de que la gente pueda identificarnos, y nos alegra. Como alguna vez cuando alguien viene y dice acá “oye, esta casa realmente para mí es como *Gaudí*”. Un *Gaudí* alteño, digo, un *Gaudí* andino, digamos, no. No está mal que la gente tenga desde sus códigos, desde su propia enciclopedia, en su propio lente, nos mire de esa manera. Pero yo... en el fondo también sin querer, por las miradas hegemónicas que ciertas culturas han atravesado el mundo, prácticamente sin querer, acaban viéndote, al mismo tiempo anulándote, porque el lente en el que te miran en el fondo te están encajando en cierta otra cosa que posiblemente no tiene nada que ver contigo. Yo le tengo mucho cariño y respeto a Santiago García, Augusto Boal, y todo esto. Pero, mi respuesta siempre ha sido esta. “Nosotros, creo que... nos creemos mucho...” Además, otro detalle que te había dicho también, es que las primeras veces que nos dijeron eso, yo sinceramente sabía quiénes eran, pero nunca ni siquiera los había leído, porque acá en las épocas que empecé a hacer teatro, no podíamos conseguir libros, no circulaban material libro, no había internet en aquella época. Entonces, tener un pequeño texto del *Odín Teatro*, ¡puta, era una exquisitez! ¡Una joya increíble! Y además, gente de El Alto, porque a los chicos de la zona sur, gente que tiene más plata, que también les gusta jugar al teatro, allá, ese mundo no era muy accesible a nosotros, si bien eran nuestros amigos, pero no teníamos la amistad como para decirles “¡hermano, préstame tu libro!” Tal vez lo tenían, pero era imposible que nos digan “¡toma hermano, el libro!” Entonces, bueno, por todo eso, nosotros no teníamos acceso a todo aquello. Entonces, sabíamos por referencia quienes eran. Y mis respuestas eran esas siempre “A nosotros, creo que en realidad la creación colectiva no nos llegó por los textos de Boal, nada. A nosotros nos llegó por las venas.” Porque en este país, a pesar de lo que te dije, también estamos atravesados de capitalismo, de egoísmo, de egocentrismo, de egopatía, todas esas cosas, también estamos atravesados. Pero también, al mismo tiempo, por las culturas indígenas que perviven, persisten, existen, hay formas muy solidarias de diálogos, de ritualidad, de la fiesta, la protesta. Todo eso, códigos que conjuncionan. Y en el fondo, tenemos una excesiva manía de intentar ser muy colectivistas. Repito, hay un rato te dije “no quiero que parezca de que hay una apología, de que nosotros somos altamente comunitaristas”. No es como eso. Bueno, pero básicamente es esto. Y creo que por eso es de que en el tiempo, nosotros con la celebración, encuentro, conquista, y todo esto de los quinientos años, hemos dicho en un momento “nosotros teatralizamos la memoria colectiva”. Entonces, salió ese concepto para nosotros de la teatralización de la memoria colectiva, porque... no sé... textos de Galeano, había un *boom* así de recuperar las memorias indígenas, cuentos, fábulas, y empezamos a hacer muchas obras que tenían que ver con esta recuperación de memoria. Entonces, de esa manera es que dijimos, ya no teatro popular, porque el teatro popular seguimos haciéndolo, pero un teatro popular que intentaba entender lo popular desde una lectura de Gramsci, pero qué decía Lenin, qué dicen los nicaragüenses, qué dicen los cubanos, qué decimos acá nosotros desde el campo de la izquierda. Y, por supuesto, acá las corrientes se movían entre lo Gramsci, Lenin, el soviétismo, el maoísmo, el trotskismo, estas cosas. Y los temas culturales parecían como una extensión del trabajo político de los obreros. Nosotros éramos como una especie de resonancia estética de lo que el movimiento más digno obrero x querían hacer. Nosotros, los artistas, los que hacíamos la bulla, nos pintábamos; no teníamos voz propia, éramos solamente el eco estético de los fines más hermosos y nobles de estos movimientos tan lindos de esa época. Entonces, ante ese panorama, yo creo que empezamos a diseñar esta cosa de que, bueno... bloque popular, también teatro popular. Entonces, nosotros hacemos un teatro de... que teatraliza la memoria colectiva. Por algunos años estuvimos trabajando la memoria, la teatralización de la memoria, la significación, todo el tema de las dictaduras, hay que trabajar sobre el tema de la verdad, recuperar la memoria, porque mucho se está olvidando el tema de... el caso de mi papá, los cuerpos nunca recuperamos, en tantas dictaduras, tantos muertos que hubieron, y nadie está trabajando sobre el tema de la recuperación de esas memorias. Entonces, con los quinientos años, una memoria a largo plazo, y una memoria a corto plazo del tema de las dictaduras. Entonces, trabajamos mucho el tema de la memoria. Entonces, era una teatralización de la memoria colectiva. Bueno, con los años,

creo que hemos ido poco a poco encontrando la matriz más importante para nosotros. Con los años, y con cierta experiencia, viendo las técnicas justo de Boal, de los otros latinoamericanos, grupos argentinos, y encontrando por supuesto las nuestras. Y ahí nos dimos cuenta de que en realidad esos juegos de actores y demás, no son propiedad de este u de otro grupo. En realidad cada uno, cada grupo, lo que ha estado haciendo es encontrarle variantes a cosas que son juegos que tienen incluso miles de años. Encontrarse juntos para hacer el espejo e imitar mutuamente el espejo. La gente dice “*es teatro del oprimido*”. No es cierto. El mismo Augusto Boal, en sus textos, él dice “*yo he hecho una recuperación de técnicas latinoamericanas del teatro popular*”, etc., etc. Entonces, en esa búsqueda nosotros empezamos a hacer variantes de los ejercicios, porque necesitas las variantes locales, porque estos son otros cuerpos. Los brasileños... qué sé yo... no es lo mismo un brasileño de Río, de Bahía, que alguien de Sao Paulo. Lo mismo acá. Su cuerpo, nosotros, los del mundo andino, somos otros. Entonces, puedes copiar e intentar hacer. A nosotros llegaban los manuales. “*Y hagamos igualito como hace Grotowski*”, e intentábamos copiar. Bien por un tiempo. Pero te das cuenta que algo no funciona. O sea, y te das cuenta que en realidad es porque no somos buenos artistas nosotros. Nada. Lo cierto era de que esos códigos, cada cultura construye sus propios códigos, y que aprende de los otros, nos parece una maravilla. Pero tienes que reinterpretar para que atraviese tu cuerpo. Entonces, ahí dijimos nosotros, es mi interpretación personal, rodeada siempre del colectivo, por ejemplo, si para Marx, la herramienta para descubrir la célula de cómo se mueve el capitalismo, es la célula central, la mercancía, ahí escribe tres tomos alucinantes. Y creo que cada de los grandes teóricos occidentales. Y los... también los de acá, uno encuentra su célula para... como su lente para ver el mundo. Y ahí es que dijimos nosotros “*nosotros, ¿qué estamos haciendo?*” Cuando hacemos teatro estamos jugando con todo esto. Claro, lo que estamos haciendo en realidad es, accionando con el principal... la principal fuente de la riqueza de todo lo que es esta expresión de diálogo con el mundo. Es el cuerpo. Y de ahí empezó a nacer todo lo que tiene que ver con descolonización del cuerpo. Y nos dimos cuenta, el cuerpo concentra no sé cuántos múltiples lenguajes en el teatro, unos catorce que se concentra. Y es el actor el que tiene que actuar, el actor/actriz el que enfrenta al público todos esos códigos. De ahí dijimos, bueno entonces así, el cuerpo acaba siendo el lugar donde las memorias, las historias, todo eso que te decía, toda esa *matrix* que se concentra, moldea una actitud, una postura, una acción, una forma de ser de nosotros, desde cómo estamos anclados en realidad. Y eso es en realidad. Al final y al cabo uno sigue una postura corporal x, que la sociedad ha diseñado en nosotros, con una forma de educación, con una forma de arquitectura, con una forma de todo. Y esos acabamos siendo, cuerpo. Lo dijimos, nuestro lente es el cuerpo, y queda el teatro, qué maravilla, que todos los lenguajes se concentren en el cuerpo del actor, y la sociedad en el fondo concentra en los cuerpos de todos nosotros también un modelo concreto de cuerpo. Entonces, si los nuestros cuerpos, por toda esta historia, acaba siendo un lugar donde se han ido haciendo un montón de nudos, para que justamente no te evadas, y que te administre la libertad el sistema en ti mismo. Y esos nudos son muy sistemáticos, desde la educación, desde cada detalle de lo que es el orden sistémico, se ha ido generando yo creo, un código corporal muy bien diseñado, para que comas, sientas, pienses, sueñes, habites de una determinada manera el mundo.

Mires también el mundo.

Mires el mundo, a través de eso. Entonces si es así, dijimos, los cuerpos nuestros están colonizados hace mucho tiempo. Están con un montón de nudos. Que las ideologías maravillosas y muchas cosas son muy lindas, y queremos liberarnos. Queremos, ahí tenemos la intención. Y ahí me gustó mucho el encuentro con el teatro. Porque creo que es una de las dimensiones, a través del juego, a través de la interacción, a través de estos otros códigos, que ese espacio especial que es el mundo del ensayo, o del lugar donde estás generando códigos, de inventar tiempo, otros tiempos y otros espacios, otras dimensiones, en ese lugar de convenciones donde se rompen todas las convenciones tradicionales. Entonces, ese espacio tan alucinante de creatividad, de inventar cosas. Que ¡jojo!, también puede ser altamente colonial.

Claro.

Pero cuando tú tomas la dimensión clara de que estás tratando de ser como una especie de mago que está auscultando dónde están los nudos que nos lastiman como seres humanos, entonces, puedes hacer que el teatro se vuelva una especie de... no quiero decir terapia, un lugar de sanación de ti con tu vida integral. Entonces, yo creo que en ese sentido acaba, por supuesto, el más micro movimiento, si tú logras tener la conciencia de todo aquello, el más mínimo, la forma de respirar, de mirar, de interactuar, se vuelve una herramienta política alucinante, porque permite la creación, generación, regeneración, restauración, encuentro de otro ser, otra persona. Entonces, te reencuentras contigo mismo ahí. A través de los otros, porque es imposible que lo hagas solo. Por este acto colectivo del teatro, y este encuentro entre los cuerpos. De ahí, bueno, de esto te puedo hablar un montón de cosas más, pero por ahí encontramos esta dimensión de una lectura política del cuerpo. Y cómo el juego y todo esto, acaba siendo prácticamente, juego, teatro y todo esto que te estoy comentando, como teatro político, teatro popular te decía, memoria colectiva, teatralizar la memoria colectiva, a este acto último que estamos trabajando los últimos años, que es básicamente la descolonización de nuestro cuerpo. Y a través de talleres, de todos estos actos performáticos chiquititos, ya como incursionamos en la educación, en el vínculo con esa universidad, con los sindicatos, con la sociedad, al final con todo el mundo. Entonces, creo que hemos encontrado, en nuestra modesta manera de ver y de entender el mundo, eso que antes decían “*el hombre nuevo*”, un ejemplo, del Che Guevara, socialismo en tránsito. Pero en el fondo, esto es también el hombre nuevo, en el fondo, el ser humano nuevo, porque acá en el fondo lo que estás regenerando y recreando es una forma de una mirada a las formas ancestrales de la profunda comunidad. Porque la mirada del cuerpo en el fondo, es la integralidad de la comunidad de tu cuerpo. Vas a pelear con la profunda egopatía y egocentrismo, etc., etc., cuando logres realmente restaurar las dimensiones tan hermosas de cada una de las partecitas internas que todos tenemos. Hemos con los años, fundamentalmente, la cultura occidental nos ha mutilado. Porque ha ido generando la separación de nuestro cuerpo, volviéndonos fundamentalmente seres pensantes. Y ha separado de tal manera, que ha generado lo que toda la sociedad ha construido en siglos, esta cuestión jerárquica. El faraón arriba, y abajo todas las masas que tienen que obedecer a esta pequeña élite, a los faraones de siempre. Se ha naturalizado de tal manera, en la teoría justamente, ah, el ser humano es un ser pensante, el faraón... en realidad hay que entender... porque todo en el fondo es así afuera. Todo, pero todo. La academia, el que sabe, los que no saben. Los militares, es el que manda, los que obedecen. La educación, en todo sentido es esto siempre, el que no sabe, los que no saben. El patriarcado en el fondo es eso, es el jefe, la familia, y toda la familia que tiene que obedecer. La sociedad es lo mismo en el fondo, es el estado arriba que administra todos los bienes comunes de todos nosotros, y las sociedades abajo, toda la masa de las comunidades que tenemos que obedecer los mandatos de arriba para abajo, etc., etc. La ley, todo es así, todo, todo, todo. Y en el fondo ya no hay que ver afuera, ya no hay que ver la institución. No. Hay que ver tu cuerpo nada más.

Aquí está el faraón (señala la cabeza), hemos creado todas las lógicas racionales, intelectuales, creyendo de que somos seres pensante. Este es el comandante en jefe que determina todo el accionar. Todo esa cosa en el fondo me parece que es una hermosa basura creada por occidente, para generarnos, construirnos, vernos a nosotros mismos como seres mutilados. Yo creo que hay que hacer todo un trabajo de descolonización intentando justamente de que el cerebro maravilloso, hermoso, vuelva a la comunidad del cuerpo. Y que es justamente que el juego y todo esto, hay juegos muy simpáticos que te desarmen de tal manera, y hacen que el cerebro se vuelva un tonto, porque es en el fondo también un tonto, y vuelva otra vuelta a la comunidad de todo lo que significa lo divinidal, lo emocional, lo intelectual, en un equilibrio, una cosa holística que somos todos. Si hacemos este trabajo, profundamente, con todo esto como herramienta política, creo que estamos realmente logrando seres integrales. Y a eso yo le llamo en realidad descolonización del cuerpo. Lo he sintetizado, pero va por ahí.

Iván, tú me estás diciendo ahí, digamos, de algunos principios que tienen que ver con esa concepción del arte que ustedes tienen, de la práctica artística. Ahora, ustedes han tenido un campo de trabajo bien marcado y marcante, que es el trabajo con los niños. ¿Qué es lo que tú entiendes por infancia?

Yo cuando veo el tema de la niñez, no soy propiamente especialista en tratar de hacer una referencia académica x. Pero, yo entiendo la infancia, como nosotros trabajamos muchos años con niños que están en escuelas, una dimensión fundante del cuerpo de la humanidad de todos nosotros, y en el buen sentido también, de todo acto colectivo que toda la humanidad tiene, por ejemplo, una etapa también de infancia. Y creo que la mejor etapa de infancia de la humanidad es justamente cuando era su etapa comunitaria. Porque después en su crecimiento y desarrollo, y además como conceptos concretos también de la modernidad, realmente la humanidad entró en una vorágine de crecimiento y desarrollo, como tal. Y estamos viviendo una etapa de adultez excesivamente desarrollista, en el sentido de vejez y adultez, en el sentido más amplio. Entonces, yo siento que la infancia es justamente, es la etapa fundante, en este caso de los seres humanos, y también de todos los actos colectivos, de cualquier cultura, etc., etc. Por lo tanto, me parece que es la etapa de nuestras vidas descontaminada, por supuesto, de todos los códigos que el mundo adulto centrista ha generado para que sea bajado como línea a que todos vivamos y que los niños en su etapa inicial, por supuesto, todos sean presas de la construcción de los futuros seres que van a desarrollar, a hacer pervivir este mundo adulto centrista, este mundo de la modernidad. Entonces, la infancia es para mí es el acto, es el momento, la etapa, más... como diría, más limpia, aún descontaminada. Por lo tanto, más abierta, más ingenua, más libre, en todo sentido de la condición humana.

Ahí tú me estás diciendo algo que a mí me pone a reflexionar mucho en relación a la producción artística de ustedes, y que tiene que ver... o sea, yo hago una lectura de lo que tú me estás diciendo de infancia, y lo coloco en esa dimensión de que la infancia va más allá del lenguaje, aquel concepto primigenio de *infale*, que era que no hablaba, que iba más allá del lenguaje, y lo asocio con esa cuestión que tú me estabas hablando de la descolonización corporal, y coloco esos dos conceptos en un plano. Uno en el que el lenguaje es un proceso de colonización, y tú estás planteando una descolonización desde el punto de vista cultural, social. ¿Cómo tú relacionas eso? ¿Cómo tú relacionas esas dos dimensiones? Ya no infancia como cero a seis años, sino como una...

Sí, sí, sí, lo entiendo, algo... como un nivel simbólico más amplio.

Sí.

Es muy lindo el diálogo que estamos empezando a tener, porque también es... genera esta otra mirada que está acá pero con el diálogo se amplía. Y no es un secreto el tema de la institucionalidad. Toda institucionalidad acaba siendo en el fondo una construcción jerárquica. Y *Compa* acá también ha tenido su proceso jerárquico y constitucional. Y el *Teatro Trono* acaba siendo su etapa un poco más caótica comunitaria, que no quiere institucionalizarse, mucho. Entonces, en el fondo sin querer, tú vas a ver gente muy linda, maravillosa toda la gente que trabaja en la institución, pero con un código más orientado a... a que todo el trabajo esté orientado casi en los códigos de marcos lógicos orientados a la educación. Quieren abrir la educación, pero de tanto querer abrir esa educación, en el fondo también la educación formal se incrusta, y en el fondo también acaba contaminando y volviendo un poco rígido el tipo de arte y trabajo que queremos hacer. Y este otro, no quiere meterse mucho en nada de aquello, pero acaba siendo también como una especie de burbuja, que no... un satélite que cruza por aquí y por allá. Y me parece muy lindo tener las dos dimensiones. De hecho, eso que tú acabas diciendo, a mí... cuando hacemos los ejercicios, los juegos, las interacciones, en muchos lados del mundo donde voy también hago esto, exactamente este ejemplito lo ponemos, de una manera muy simpática, pero ahora que tú lo comentas lo voy a afinar mucho más, muy lindo. Es una linda pauta la que me has dado. Y es el hecho de que cuando hacemos los ejercicios les decimos, trabajamos mucho sobre el tema del no lenguaje verbal, porque hay un exceso en los adultos de querer racionalizar y querer hablarlo todo. Y justamente para romperles las lógicas que están excesivamente más mentalizadas, intentamos hacer rupturas con los movimientos corporales, y que sea más bien la pauta del accionar de algo que va a emitirse de la lengua para afuera, que sea un impulso jalado por la acción corporal. Entonces, que sea algo que es la emocionalidad brotada a través de algún quiebre que el cuerpo esté haciendo, que pueda... que como consecuencia salga el gemido, el grito, o lo que sea. Y no al revés, porque generalmente tú sabes, piensan, y quieren elaborar, y diseñar la ruta lógica para no parecer tontos. Y los invitamos siempre, por favor, es casi como competencia que mientras logremos sacar los tontos hermosos que tenemos acá, más profundos, logramos esta ruptura mucho más profunda también. Y ahí justamente llega el tema de decir "*¡acuérdense cuando éramos changos, no teníamos ni apenas... acuérdense de sus hijos, las gentes, etc.!*" No... dicen cualquier cosa cuando son changos. Tienen la capacidad de a veces, no necesariamente, poner el límite de decir esto, pues está bueno, o está malo. No hay un código moral todavía así que los aplasta, no están... no son tan punitivos todavía. Y por eso los changos a veces, mi misma hijita, dice unas cosas alucinantes, "*¡ay, cómo pues, no es posible que estés diciendo esto!*" Entonces, en los ejercicios empujamos mucho a la gente recuperar esta parte de la infancia y que se acuerden justamente, porque hay una riqueza justamente, en la forma de emitir el lenguaje de ese momento. Pero yendo otros mucho más allá atrás, nosotros jugamos en ir hacia la memoria, incluso dentro del vientre, inventar si acaso, no, pues es interesante como la gente empieza a arrastrarse como gusanos, a hacer cosas, a emitir gemidos. Cuando eso ocurre, por supuesto, la gestualidad, el movimiento, todo cambia, no. Entonces, hay una cosa encadenada entre que determinado micro movimiento de una parte del cuerpo genera una otra forma de querer emitir lenguaje. Entonces, al final de cuentas, poco a poco vamos restaurando el hecho de que el cuerpo es quien genera un otro lenguaje de otra manera. Pues, ahí esa parte simbólica que me has empezado a poner, la trabajamos también

nosotros, yo creo que en ese sentido, esta recuperación de una lógica fundante de nosotros como seres humanos en estas dimensiones, es creo que una de las bases de la recuperación de la humanidad además.

Exacto.

Porque la humanidad perdió su origen cuando tenía esta relación de cuidado, acercamiento, respeto mutuo entre nosotros. Los bienes comunes, la relación con los otros de respeto. Los otros no son los seres humanos, los otros seres vivos. No son los seres vivos biológicos, las montañas, el cosmos, el entorno, todo esto, es parte de la etapa más infante de nuestras humanidades.

Exacto.

Entonces, por eso yo creo que la salvación está en el trabajo con los niños. Y por eso lo que hacemos nosotros es entrar a los colegios, nos interesa el colegio porque ahí están los niños. Ahí están atrapados. Entonces, tenemos que entrar a trabajar con ellos para intentar ayudar a los maestros, así poco a poquito, como semillitas, lentamente, de ir a transferir esta buena nueva, esta noticia, esta forma de que saber que la descolonización de la educación va por esta forma de trabajo. Porque a veces hay un discurso muy político ideológico de la educación, etc., etc., pero en el fondo yo creo que nosotros hemos dado con una clave muy potente. Por acá hay una ruta muy interesante de verdadera descolonización. No quiero decir que es la verdad, no puedo decir..., es una ruta que hemos descubierto justamente por lo que tú estabas comentando ahorita, esto, esta cuestión de la infancia como el trabajo profundo del rescate de nosotros como seres humanos.

Iván, ayer estábamos... nos quedamos en un punto que a mí me interesó mucho y que yo creo que es trascendental en el trabajo que Trono hace, y que tiene que ver con la relación del concepto de infancia con el concepto de descolonización corporal. Yo anoche me quedé pensando mucho en nuestra conversación y yo percibía que en el trabajo de ustedes la palabra es el lenguaje más lejano al niño, pensando el lenguaje... pensando en esa idea de infancia que va más allá del lenguaje. Y ahí recordaba una frase de Agamben, el filósofo italiano, que él decía... algo así parecido, no... *“debemos re-entrar en la infancia como patria trascendental de la historia”*. O sea, esa idea de que el lenguaje ha sido una de las... de los mecanismos más diabólicos que la modernidad, sobre todo en la modernidad, se le ha impuesto al hombre y al niño específicamente. Entonces, me gustaría que me continuaras profundizando esa relación entre ese lenguaje que va más allá de la palabra y esa visión que tú tienes en relación a la descolonización corporal, que tiene que ver también con una dimensión de transformación cultural, de reconocimiento de las historias que nuestros cuerpos cargan y que van más allá de nuestra edad, de... tengo 42 años y yo tengo más de 42 años de historia que vienen conmigo. ¿Cómo tú relacionas eso y profundízame un poquito más eso?

A ver, yo lo que veo en que las cárceles que se han ido construyendo para una especie de normatividad del cuerpo en un orden que la sociedad ha ido construyendo, diseñando, sofisticando, supuestamente con un fin exclusivamente funcional, es solamente facilidad. El acceso a mejores formas de comunicación, de vínculo, de interacción. Yo creo que el diseño de la ciudad, por ejemplo, va convirtiéndose justamente en esta forma de ampliación de la complejidad que empieza en la plaza y después se va convirtiendo en una... en un pequeño laberinto del casco viejo, y creo que con los años acaba siendo después una vorágine que crece pero de formas descomunales. Tú lo sabes perfectamente viviendo en Sao Paulo. Entonces, yo creo que exactamente esto mismo que ocurre en el comportamiento de nuestro cuerpo, en los hábitos, en los lugares donde realmente nos desplazamos, creo que de esa manera exactamente ha hecho lo mismo el lenguaje. El lenguaje yo creo que posiblemente ha sido las primeras rutas de la complejización en las nuestras interacciones. Entonces, hay una domesticación del nombrar las cosas en un hecho funcional para agarrar, asir, controlar, el... este ser humano que tiene en el vínculo con el medio, con la naturaleza. Entonces, el lenguaje yo creo que es un hecho natural, maravilloso en su propio desarrollo, para lograr este vínculo de romper este miedo natural que el ser humano tiene ante lo desconocido. Entonces, ante esa forma de querer controlar y acercarse con ese medio, creo que el lenguaje va cumpliendo una especie de rol... no sé cómo llamar... si suavemente colonizador al principio, porque después en un momento va a llegar la parte perversa de ese colonizador que va a encontrar los límites de sus otros, se va a encontrar, y yo creo que después viene ya la parte despótica de anular a ese otro para seguir tu expandiendo tu palabra, tu presencia, tu cultura, etc. Entonces, yo creo que desde ahí, hay una forma primigenia de alguna manera en esta construcción, de alguna manera del poder, a través de la expansión de la mirada, de la palabra, en la expansión del cuerpo que en el fondo va como cabalgando en la búsqueda de esos otros que están allá lejanos. Pero ya no nos hablamos solamente para un dialogo superfluo, sencillo, solamente de apenas reconocimiento mutuo. Sino ya estamos hablando en realidad de la expansión ampliamente colonizadora de la palabra como una de las principales puntas de lanza, de alguna manera, de la dominación del otro. Entonces, yo creo que ahí en este panorama... entonces, dándole vueltas, y ahí también jugando contigo porque es bien linda el diálogo contigo, porque invita justamente a todo esto, no. Eh... cuando hablamos de los niños o la infancia, y vuelvo a lo que quisiste decir que hablábamos ayer, en esa cita que tú haces de este... del italiano, tiene que ver mucho con lo que tú también ayer me habías comentado. Esa etapa primigenia, digamos, de la patria o de la humanidad, en la cual yo creo que básicamente estamos hablando de comunidad. O sea, de estas etapas iniciales donde los seres se van fundando y reconociendo. Yo creo que así como el balbuceo, el juego, esta cosa maravillosa que tiene el niño de experimentar sus sentidos, su sexualidad, con ese mundo que no conoce. Yo creo que exactamente es esto la etapa inicial de la humanidad cuando necesitaba realmente de la comunidad como su don natural, su don de belleza, su don de alegría, su don de ingenuidad. Creo que está exactamente en esta etapa donde la humanidad es mucho más plena, es plena en el sentido donde la felicidad abarca el conjunto de sus miembros, la que será yo pienso, por supuesto, que es cuando se construye una alegría o felicidad artificial creyendo de que, por ejemplo, el tema de la propiedad, poner los límites, las fronteras, esto es mío, y para que esto sea mío, tú y este otro, tienen que ser parte de esto que es mío también. Entonces, la ... de todas las jerarquías, avasallando y negando la condición humana a los demás, yo creo que ya prácticamente estamos... ya hemos entrado en una etapa de generación de la condición humana, de la cual estamos viviendo seguramente los últimos, por lo menos, 20 mil años. Estamos hablando de estado, diferencia, jerarquía, por lo tanto de escuela, familia, todas las jerarquías que conocemos. Entonces, cuando yo hablo de infancia, creo que me remito fundamentalmente, a esa vieja ancestralidad que todas las culturas tenemos, no solo el mundo andino. Por eso a veces, muchas veces cuando hablo con nuestros hermanos acá locales, y también tener el etnocentrismo de creer que el colectivismo más puro solamente se vive acá, tampoco yo lo creo porque es una forma de chovinismo colectivista, no lo sé. Yo creo que sí, necesitamos trabajar profundamente, acá localmente, yo me encanta el mundo andino porque es lo más cercano, con la... todos esos profundos códigos comunitarios ancestrales, muy cerca las estamos viviendo. Pero yo creo que el que más y el

que menos, el japonés, el gringo que viene, en el fondo tendrán alguna más remota relación con sus ancestros, pero creo que todos en el fondo venimos de estos ancestros comunitarios. Entonces en síntesis, infancia para mí es el primer balbuceo que todos tenemos como humanidad, y cada vez que... lo que ya un poco repitiendo de alguna manera, es el juego pequeñito, y aunque... el pequeño ritual que hacemos de tratar de mutilar, tratar de provocar en la estructuración excesiva de la lógica a través de la palabra que tenemos todos, nosotros a través de los ejercicios y de los rituales ancestrales, que también los volvemos muy modernos al mismo tiempo, intentamos que hagamos las rupturas justamente. Entonces, por ejemplo, todos los ejercicios que nosotros construimos, intentan ser rupturas del movimiento. Pero también hacemos todo el tiempo rupturas de la lógica, del habla. Es, por ejemplo, el uso de la onomatopeya. Pero no solo la onomatopeya de una manera. De varias maneras, rupturas lógicas. Obligamos a que la gente intente no pensar con dos o tres frases secuenciales, ya preconcebidas. Y hacemos unos juegos muy interesantes de que la gente, en dos, tres palabras, ya empiecen a romper. Y es interesante porque todos nos sentimos tontos porque estamos acostumbrados a un hilvanado permanente, dentro de una lógica. Por lo tanto, nosotros hacemos una deliberada fisura al lenguaje que permanentemente usamos. Y es súper interesante porque cada vez que ocurre de que entras a un vacío donde tu lógica se empieza a desmoronar, algo pasa con el cuerpo que empieza a accionar de unas maneras que jamás habías imaginado que iba a moverse. Entonces, vuelve, hay una parte quizás caótica, no sé si decir ancestral, tal vez no lo es, pero posiblemente entras en un terreno de tu cuerpo que empieza a emerger de una especie de analfabetismo corporal en el que estamos todos, y empiezan a buscar los códigos que no sea solamente “*así aminé toda mi vida, así como toda mi vida, así me dirijo de un punto x a un punto y toda la vida*”. Sino que ese ámbito chiquitito del laboratorio teatral, del lugar de ensayo, de los juegos corporales, o los juegos tradicionales también de alguna manera, empiezan a ser prácticamente una especie de decodificación de tu... de tu actitud, de tu postura. Y entonces empieza realmente a quebrarte, algo se desmorona. Y yo creo que es básicamente la cultura de la lógica occidental se desmorona, y encuentras... puede ser trillado lo que estoy diciendo, pero encuentras realmente una dimensión de tu niño. Algo de esa cosa de la niñez empieza a emerger porque empiezas a jugar con movimientos, a balbucear, a gritar, a chillar, a interactuar con los otros, en una especie casi de frenesí, de locura, que antes jamás lo imaginarías en tu vida cotidiana. Por eso yo creo que la fiesta tiene esa dosis también. Y el juego rompe justamente ese cotidiano del hábito lógico de toda nuestra secuencia. Es como si estuviéramos permanentemente en una especie de laberinto lógico. No podemos salir. Somos como ratones de laboratorio. Todo el tiempo estamos haciendo pequeñas rayas a nuestra conducta habitual de vida. Nos dirigimos de aquí al mercado, al trabajo, de aquí a allá. Prácticamente, si hacemos un jueguito, y lo hacemos nosotros permanentemente esto, en un papel, te das cuenta de que estás rayando con tu cuerpo el territorio, el contenido, apenas unos pequeños esbozos de los cuales nunca sales. Es por eso tan interesante cuando la gente al jugar con los otros en el ámbito, sea o no teatral, después voy a explicar un poco por qué también me estoy distanciando mucho del teatro, porque me parece también de alguna manera un código colonial, de una camisa de fuerza. Me interesa mucho más el juego. Y el juego no estructurado necesariamente, sino más bien de los juegos que desestructuran. Entonces, por ahí yo estoy. No sé si hay, si te respondí adecuadamente. Es que la pregunta es bastante amplia. Pero yo encuentro ahí la dimensión...

Esa conexión entre infancia y descolonización.

Si. La dimensión más poética de lo que pueda significar sumergirte, no en el pasado, porque... mira lo interesante también en esta cuestión de los mundos indígenas, que ven el futuro en la idea, en los hechos que ya existen. Y solo si eres capaz de poder leer profundamente eso que hiciste, eres capaz solo de visualizar de esa manera el futuro. Porque no hay futuro en realidad. Entonces, solo si tienes la capacidad esa profunda de escudriñar los pasos que has hecho, por lo tanto, el futuro está en la mirada de ese pasado, por lo tanto, el futuro está atrás. Entonces, desde ahí me interesa mucho el camino del... que ha recorrido, que hemos recorrido en la infancia. Y como todo proyecto desarrollista, y hemos incorporado eso en nuestra vida también, esos seres industriales en los que nos hemos convertido, y negamos la condición atrás, como dejado atrás en el pasado. Sin embargo, para ver el futuro no es que vamos a ser viejos allá solamente como una cuestión de desgaste de nuestro cuerpo, como un proceso natural de desgaste hacia la vejez. Sino para caminar hacia allá, tenemos que ver esos pasos profundos. Y si realmente logramos códigos para escudriñar todos esos pasos de crecimiento o lo que vaya a llamarse en la infancia, con seguridad gran parte de la verdadera felicidad, del futuro, está justamente en ese pasado. Entonces, ahí es uno de los códigos de descolonización también. Porque la colonia industrial en el fondo, nos hace ver justamente, nos hace negar el pasado, como que el futuro provisorio siempre está delante, y todo crecimiento y desarrollo en realidad niega después todos los procesos identitarios que están en... como condición de negación hacia atrás. Entonces, por eso yo creo que el capitalismo y la modernidad son avasallantes, porque realmente arrasan con sus botas que destruyen todo, toda la condición de cuidado que es lo que las culturas originarias tienen en el pasado, para ver el futuro siempre aquello como progreso negando lo de allá. Entonces, desde ahí me parece que también una propuesta descolonizadora en el fondo, no es una propuesta anclada en el pasado, sino anclada mucho en el futuro, jalando los códigos que tienen que ver con todo aquello que las ancestralidades te dejan como una apuesta para construir la dignidad de tu futuro. Desde ahí yo veo la infancia o los infantes, como reamente los verdaderos códigos donde yo creo que nuestro cuerpo era libre plenamente, sin que las ataduras de la sociedad hayan moldeado aún, con las cárceles que después... en las cuales todos no metemos. Es por eso creo que descolonización también es ver la infancia como un proceso de fuente inagotable donde nuestros códigos corporales eran mucho más libres. Por lo tanto, tenemos que transitar hacia ahí, que es nuestro pasado, es futuro, para regenerar nuestra propia condición de libertad, a través del niño que tenemos.

De existencia claro... Iván, ahora yo tenía otra pregunta, pero escuchándote me ha generado una duda, una curiosidad. ¿Cómo tú combinas tu formación marxista, de sociólogo, y eso, con esa visión rizomática que tú tienes del arte, de la vida, de que las cosas no son verticales sino que van regándose como si fuese una... un bulbo que va naciendo por debajo de la tierra? ¿Cómo tú combinas esa idea de... dialéctica del mundo, de la transformación del mundo, con esa concepción rizomática del mundo?

Yo la verdad... estoy... tú estás viendo además la forma en la que está saliendo esta emisión discursiva, tiene también una alta dosis caótica, porque también es cosas que le he ido dando vueltas seguramente todos estos años, y por supuesto, no obedece a ningún tipo de dogma que antes haya podido acercarme. Algún rato posiblemente de más chico, más jovencito, abracé el marxismo como una especie de dogma. Entonces, la imagen que eso también está grabado, la imagen del Che Guevara, la revolución cubana de una manera monolítica, la revolución rusa incluida, yo veía por supuesto como actos colectivos inamovibles en mi vida, y eran mis referentes, ¿no? Pero lamentablemente yo he visto también en mi vida, en mi contexto concreto, gente de muy alta formación político-ideológica académica, prostituirse muy fácilmente,

abrazándose con los exdictadores de turno, indígenas abrazándose a exdictadores, o sea, todo esto lo he visto. Y, por supuesto, habiendo vivido yo mis largos años con estos chicos de la calle, por ejemplo, yo tenía como una especie de enojo, o rencor social, pensando de que yo me merecía un mejor destino, o mejores apoyos del Estado, o de esos comunistas, o de todos esos grandes ideólogos. Pero en el fondo nunca les importaba. Yo veía esa angustia por el poder, por el poder en sí mismo. Entonces, tomé... fui tomando distancia, no tanto porque encontré una respuesta académica, metodológica o teórica. Fue exactamente el encuentro con estos cuerpos de gentes tan... marginalizadas de las lecturas centrales, ni del marxismo, ni de nada. Entonces, fueron chicos de la calle, *choullas* de El Alto de La Paz con quien también hice teatro. Y una práctica tan marginada además como el teatro, pues que hasta ahora, por ejemplo, yo sigo golpeando puertas y... “*esto es importante. Sí, es interesante*”. Pero en el fondo no interesa, ni para gente de derecha ni de izquierda. No les importa un pito. Entonces, siempre he estado bordeando estas otras formas de existencia que no sean realmente las narrativas centrales. Y de esa manera es que encontré también esta mi lectura marginal de alguna manera de esos centros convencionales, siendo de derecha o de izquierda, y encontré en el cuerpo eso que un poco te expliqué, como una de las vetas por donde caminar en los márgenes. Entonces, de alguna manera, yo creo que combina el hecho de que la metodología científica inicial de la universidad, seguramente me dotó de ciertas capacidades analíticas para entender el macro, y de la metodología, por supuesto, de todas estas memorias que hablé, que te hablaba, de impulsar, cohesionarlas, para que sean mi fuente de seguir trabajando por transformaciones sociales. Pero, la mirada profunda que yo tengo de estos chicos de la calle inicialmente, después de los chicos jóvenes, gente que viene. Y entonces, cuando veo y encuentro el cuerpo, y encuentro que alguna de las claves centrales como mi célula central, del cuerpo como una célula realmente profunda de lo que es ... , la comunidad más profunda la encontré justamente en el mundo latino, indígenas, o lo que vaya a ser. Pero la encontré yo realmente en mi cuerpo, en sí mismo. Entonces, esta cosa que yo empiezo a ver... y no tiene que ver con especulaciones, ni religiosas, ni... solamente una mirada profunda al comportamiento de los nuestros cuerpos. Entonces, cuando tú hablas y me dices, y le pones un... una... un pincelazo, digamos, de esta mirada rizomática, me gusta mucho, pero no era posiblemente ni siquiera mi pretensión generar un algo que tenga como una especie de sello que se diferencie totalmente de esto, que pueda parecerte un día no sé... el marxismo tan rígido, ahora yo lo veo, tan rígido, ¿no? Esa mirada que te decía romántica del principio. A la vez le tengo mucho cariño, pero como una fase inicial de lo que ahora, digamos, ... viene construyendo. Entonces, yo lo veo complementar. Es exactamente cuando digo de que mi padre, la caja roja, y esa guerrilla, que si uno la ve ahora con principios teóricos desde acá, uno ve... hay gente que acaba en esa construcción. El Che y esa gente eran totalmente unos locos equivocados, o sea, han hecho tonterías, porque esa jamás puede ser la vía para poder construir una revolución profunda en nuestros países. Y posiblemente tengan razón. Pero yo soy el testimonio de la continuidad del acto creativo de ese momento, al que yo le doy continuidad con una diferencia posiblemente abismal en el método. Pero la continuidad de vida en cuanto, digamos, en la época esta, y la mía en este caso, papá-hijo, yo creo que hay una continuidad maravillosa. De esa manera yo puedo concatenar un poco lo que tú me estás diciendo.

Ahí tú te estás refiriendo a esa experiencia inicial, de la cual hemos hablado mucho, pero que a mí también me gustaría dejar registro de eso. Que tiene que ver, específicamente, con aquel momento en que tú, sensibilizado por la situación de los niños de la calle, por los niños que estaban aquí en el reformatorio, decidiste llevártelos, pedir la autorización y llevarlos para tu casa. ¿Cuéntame cómo fue esa época? ¿Cuéntame los detalles de aquellos momentos? ¿Cómo fue ese proceso? ¿Qué te impulsó a ti hacer eso? ¿Cuáles fueron las reacciones de los niños? ¿Los familiares, si había algún familiar, supo algo de eso alguna vez? Las reacciones de tu madre ya las conocí, pero cuéntamelas también.

Sí, sí, sí. Con todo gusto. Cuando te hablé de la caja roja, todo lo que has un poco grabado, y la verdad cuando uno es chico, no, no, no, no tienes mucho... no entiendes mucho la diferencia, sientes que ese es el destino nada más. Yo nunca me había cuestionado si estos son ricos, pobres, o creo que sí, pero no me acuerdo. Entrando alguna vez en la casa de un amigo, que tenía un... exactamente como esto, un living, modesto, pero en ese momento para mí, yo me acuerdo que sí tenía como vergüenza sentarme, porque sentía de que era una... estos tipos son muy ricos, sentía que le iba a ensuciar su Y ahora yo me estoy riendo porque la casa que tengo está repleta de más de miles de cosas. Posiblemente algunos chicos del grupo de teatro entren acá y deben sentir posiblemente que yo soy un millonario. Lo mismo. Entonces, ... cuando era yo chiquito, no voy a hacer un discurso y una apología de la pobreza, pero solamente estoy hablando una realidad que desde acá veo ahora, veo en esta hora, veo hacia allá. Me recuerdo que tenía los pantalones de un amigo acá atrás, que un día se me burló, y cuando se me burló recién me di cuenta, recién empecé a sentir vergüenza, pero yo, el pantalón este me gustaba tanto, y al mismo tiempo no tenía plata. Pero era... lo empezaba a remendar de tal manera, papapa, que en un momento el tipo me acuerdo que me empezó a decir, como estilo *Chavo del 8*, empezó a jalarme el pantalón y de ahí a molestarme y decirme “*puta, mirá, ya no se sabe cuál es el pantalón original*” me decía. Y yo no sé por qué, seguramente por las circunstancias, me empezaron a gustar mucho los parches. Pero era tal la cantidad de parches que de verdad no se me notaba el pantalón original. Y lo mismo con los zapatos, eran no sé... etc. Te hablo de eso básicamente, porque esa era mi condición. Incluso me acuerdo alguna vez, cuando ya iba a la universidad, y alguna vez había ido al cine, a alguna película por ahí. Al salir de la película, de esa sala, me acuerdo unos policías me agarran a mí y a mi hermano-primo Marcos, nos hacen a un lado, y nos revisan. Yo nunca entendía por qué, porque yo no era un chico de la calle. Era un chico pobre, de El Alto. Con los años entendí que en realidad lo que me estaban buscando era si tenía *crefa*, pegamento, droga, o si había robado algo, porque nos estaban buscando en los bolsillos. Entonces, con los años entendí de que posiblemente, claro mi aspecto debía ser de un chico de la calle cuando era niño, pero en ese momento no lo entendía. Entonces, cuando estudié sociología, yo estaba experimentando. Empecé a hacer teatro con mineros, me fui a vivir a las minas. Estaba en una efervescencia de que como... esa cosa que me transformó, ese teatro, esos ejercicios y esa forma de estar en la calle gritando, actuando. Nada, para mí era... era otro. Y además yo era muy tímido. Y cuando había... sacado a través de las máscaras estas, una dimensión de mí que jamás había soñado, empecé a viajar el país, en algunas veces incluso viajé solo, haciendo pantomimas, teatro, contando cuentos, poemas, teatralizando poesía. Entonces, estaba en las nubes, era realmente una maravilla. Y después haciendo teatro con campesinos, busqué deliberadamente trabajar con chicos de la calle. Y ahí es que, por estos experimentos ¿no?, quería experimentar. A través... la historia es demasiada larga, ..., pero básicamente encontré a través de una amiga, que era la hermana de uno de los guerrilleros que había muerto con mi papá, pues azar del destino ella acabó siendo la primera dama de la nación, porque su hermano acabó siendo presidente. Me llamó para ciertas cosas que querían que asesore, y yo nunca tuve un vínculo con polí... con partidos políticos, no lo quería. Pero acepté, cuando ella quería que trabaje como asesor, algunas cosas en políticas. Y yo dije “*no, ustedes están a cargo de estos centros de rehabilitación para chicos. Más bien*

denme la oportunidad de ir a trabajar con ellos". Ellos quedaron encantados, papapa, y así me consiguieron un pequeño ítem como instructor de teatro. Y así entré a trabajar con estos chicos de la calle.

Eso fue en el año ochenta y...

Ochenta y nueve. Ochenta y ocho, ochenta y nueve. Entonces, fue espectacular realmente como los chicos estos agarraron la propuesta de teatro. Porque era sorpresivo, yo jamás había trabajado con ellos. Pero quería ver... que pas... experimentando, quería ver qué pasaba. Era tan... la magnitud de libertad, diversión, que he vivido con ellos. Fue... difícil de describir con palabras. Esa vivencia fue muy linda. Entonces, hay un grupito de teatro allá adentro, empezó a convertirse en una bomba de tiempo, porque los chicos se dieron cuenta que a través del teatro podían denunciar muchas cosas que pasaban con los policías y con toda la gente adentro. Entonces, el grupo que al principio era "*¡Ay, qué lindo! Terapia, no sé qué*". Debates muy lindos ahí con la psicóloga, con el psiquiatra, con la gente de turno. Fue tonto porque me acuerdo que el psiquiatra me trataba como un loquero, un instructor de teatro, o sea, no existía. Pero él se dio cuenta de que lo único lindo que adentro funcionaba en ese centro de rehabilitación, que es una cárcel para niños, era el grupo de teatro. Entonces, un día me llama y me dice "*Iván, pero por qué no me dijiste. Tú habías sido sociólogo*". Y yo le dije "*pero qué tiene que ver eso. O sea, yo aquí he venido para hacer teatro*". Bueno, debates van, debates vienen, era muy lindo así las... Cosa de que el tipo odiaba aquel grupo de teatro porque criticaban mucho las cosas los chicos. Pero se dio cuenta de que era lo único que funcionaba. Entonces, yo en mi locura, había otro centro de rehabilitación más privado, de un suizo. Y ese suizo, cuando vio el grupo de teatro, cuando..., hemos salido ¿no? con el grupo de teatro a muchos lugares, un día me llama y me dice "*Iván, quiero igualito. ¿Puedes tú hacer un grupo de teatro con gente, con mis changos?*" "*¡Claro que sí!*" Entonces, he llevado el grupo, han actuado. Así, bajo esa seducción, se hizo otro grupo de teatro en este otro centro que se llamó Centro... Hogar Albergue para Menores Abandonados, es muy feo su nombre, HAPMA. Y este hombre, Stefan Gurt es un suizo. Y después cuando yo le comenté "*un día me gustaría ... sacar porque realmente allá adentro había muchos problemas, los psiquiatras, todos ellos se molestan, y los policías... Entonces, yo quisiera sacarlos para hacer una comunidad de actores*". Y el tipo me dijo "*pero, ¡traélos, acá hay espacio, traélos!*" Estoy sintetizando todo, ¿no? Entonces, la cosa que al final, bajo ese criterio yo he hecho todo legal. Puta, había sacado siete chicos. Y el psiquiatra en el fondo feliz. No me habían autorizado todavía... "*¡Llévatelos en la mano!*" Y con ciertos ahorros que hemos hecho de las presentaciones, hemos comprado colchoncitos, camas, algo de ropa, vida nueva, hemos hecho todo un ritual, hemos salido de esa cárcel, legalmente yo era su tutor de ellos. Vamos a donde el suizo, con un camioncito, nuestras cosas, y empieza a llover, y panpan "*¡Stefan, ábrannos!*" y no nos abrieron, y no nos abrieron, nunca nos abrieron. Y lo jodido era que ¿por qué? No sé, no podía entender. Y esta vez, me acuerdo, me he puesto a llorar, bronca, terrible. La cosa es que en el fondo, después con el tiempo nos explicaron, era que el tipo en su poeticidad y en su entusiasmo, "*¡traélos!*" Pero el momento que estaban llegando, para ellos eran "*¡esos delincuentes están llegando a contaminar a nuestra gente!*". No querían abrir la puerta. Cuando salió la suiza, la subdirectora, me dijo claramente "*Iván, lo siento mucho, no vamos a abrirles. Tienen que ir a su lugar*". En el fondo me dijo "*No tenemos plata. En el fondo nosotros también necesitamos dinero para los nuestros. Ni siquiera hay espacio ni comida para los nuestros. Stefan se ha equivocado*". "*¿Pero por qué no sale Stefan?*" "*No, está de viaje, no sé qué*". Bueno, tonterías. Sea lo que sea, "*delegados, ¿y qué hacemos?*" Y uno es que soñado, dijo "*¡pues los puedes traer a mi casa!*" Por las circunstancias dije "*bueno*" dije "*bueno, nos vamos a mi casa*". Sinceramente yo creí que se iban a quedar una semana, sí, "*porque yo voy a conseguir algo*". En el caso extremo, "*¡ni modo! los boto, que vuelvan a la calle, o a trabajar*". Pero no, fue realmente una hazaña, ¡se quedaron siete años a vivir conmigo! Y todo fue abajo, en el pedacito. Una locura, poético. Por eso también escribimos ese libro. Porque queríamos sacar todo eso, ¿no? También con mucha bronca, porque toda la gente que decía, como el ejemplo de este amigo "*¡vamos a apoyarlos, y no sé qué!*" Nunca nada. La gente de izquierda todos "*¡qué lindo, ah, qué lindo, ah! El compañero Iván Nogales*". Pero nunca nadie... "*hermanos*", para un plato de comida. Entonces, por eso yo empecé a distanciarme cada vez más de los discursos ideológicos, porque me di cuenta que es muy fácil, el discurso ideológico es maravilloso, es muy lindo, es genial. Pero apenas es una pequeña dimensión de la integralidad, de lo que significa construir realmente, plenamente, seres humanos, veinticuatro horas. Entonces hay, por ejemplo, un soviético como Makarenko, genial, digamos, encontrar gente como él u otros. O Jorge Amado, en Brasil, que cuenta las historias de los capitanes de la arena. Cosas por el estilo donde a... empiezan a alimentarnos un montón. Esa fue, digamos, la parte en la cual como un acto político poético, de alguna manera, y yo con mi locura, en la calle iba acumulando puertas, ventanas, porque tenía esa manía desde chico. Y de verdad la gente, algunos de siempre me decían, con los años me dijeron "*realmente, creía... creíamos que estabas un poquito zafado*". Y posiblemente, posiblemente sí.

Sí, claro.

Porque era como una especie de ese niño que ha crecido, era una especie como de lumpen, que se atrae siete lumpen a su vida. Y... trayendo chucherías, cachivaches, como esos hombres que traen basura. En el fondo algo así era. Y cuando yo decía como mi mamá "*chingada ¿sabes lo que voy a hacer? Voy a hacer una casa, no sé qué*". Porque nadie, honestamente ni mi mamá creía, nadie. Mi mamá entonces me decía "*hijo, casate, haz algo bien*". O sea, como "*¿por qué estás solito? Mira todos tus amigos se han casado*". Y de verdad todos mis amigos se casaron. Bueno, la vida y la tozudez se encargó de que eso sea, entre comillas, un éxito. Hay un mal colonial. Empezamos a viajar al Perú, después a México, y después viene el primer viaje a Europa. Y listo. Empezó, y la gente, la prensa, todo, les gusta los gringos, eso es bueno. ¡Ah!, entramos en otra dimensión. Empezamos un viaje, dos viajes, tres viajes, ganamos plata allá, compramos la casa de al lado, y de ahí ya toda la historia que conoces. Pero yo creo que es... no sé si es... una... fácilmente pues se puede repetir la experiencia. Es una mezcla de tozudez, constancia, suerte, se combinan un montón de factores.

¿Y de ahí salieron obras como *El meón*, eh...?

Claro, las primeras obras eran incluso de antes que llegásemos acá.

¿Estaban los niños todavía en ...?

Cuando estaban en el centro de rehabilitación ahí hicimos *Vida de Perros*, *El Meón*, estas viejas obras, digamos, no. Que en el fondo son testimonios políticos del momento y denuncias explícitas. Es una pena que nunca las hayas podido ver porque...

He visto fragmentos, fragmentos de ellas que están en internet.

Sí, pero cuando tú las veías era interesante porque a la gente le encantaba el grado de... no sé, yo ahora con los años me doy cuenta que sin querer hemos atinado a una cierta dramaturgia que era muy directa, pero había algo en la plástica, en los cuerpos, en la manera cómo estaba construido el movimiento de los actores, que hacía que tenga una poética que no era barata, fácil. Muy sencilla y muy profunda al mismo tiempo.

Y cuando tú trabajabas con esos niños en ese momento inicial ¿qué hacías? ¿Había alguna correspondencia con lo que tú haces ahora? ¿Cuál era, digamos, el enfoque de la enseñanza teatral que tú le dabas a ellos? ¿Cómo eran esos procesos?

Yo... desde que ellos estaban en el centro de rehabilitación, o antes, ahora mucho menos pues yo por ejemplo yo casi no estoy mucho en lo cotidiano porque hay una cantidad de gente que hace eso. Pero en ese momento no había nadie, era solo yo. Entonces, la única manera para mí era, tener mucha apertura a toda la multiplicidad de discursos posibles. Entonces, ahí reconocía mis límites también de que no puedo dar yo todo. Entonces, para mí era seducir con... qué sé yo, películas, escuchar una música adecuada, poesía, teatro leído un montón, novelas. Hasta ver televisión, veíamos televisión con los chicos, pero intentando ser muy críticos, que hay ciertas cosas, las maneras de ver todo eso. Y como no teníamos plata, lo interesante era que todo el tiempo andábamos inventándonos rutinas muy sencillas, pero poéticas. Por ejemplo, me acuerdo que... debemos ser el único grupo de teatro en el país posiblemente que ha hecho esto. Un día dijimos *“ahorremos una platiita porque... y recorreremos El Alto en bicicletas”*. Y está contado en el libro. Y era interesante que una vez hicimos dos pequeños contratos, y todo lo que hemos ganado ha sido para comprar las bicicletas, y obtener las bicicletas, que eran ocho bicicletas. Y entonces, era el único grupo que se movía porque decíamos *“vamos a descubrir El Alto de otra manera”*, en bicicletas y siempre intentando no repetir rutas, calles, otros lados, papapa. Entonces, íbamos a ciertos lugares y decíamos *“hoy día vamos a ver solamente como cae el sol, y vamos a tratar de disfrutar.”* Y ese era nuestro ejercicio. Entonces, estaba repleto de pequeños rituales, de acercamientos más místicos con la tierra, con la caída del sol, con el *illimani*. Entonces, todo eso yo creo que le ha generado una mística muy especial. Eso ya no era solo formación actoral, eso era otra cosa. Eso era otro vínculo e interacción entre nosotros, con los otros, con el mundo de... lo que nos rodea. Y eso yo creo que ha ido generando una cosa así, como muy alto compromiso de... personal y de todos los chicos, ¿no?

¿Y existía alguna raíz pedagógica cuando tú comenzaste a hacer eso? ¿Había algo que te impulsaba a abrirte a esa experimentación con la naturaleza, con el mundo, a intensificar ese contacto humano?

Mira, mira lo interesante en mi caso personal...

¿O fue esa experimentación inicial la que te ha llevado, digamos, a la concepción de pedagogía teatral que tú tienes ahora?

Sí, y es que todo está encadenado. Tiene que ver cuando yo te decía ¿no sé de dónde me salió eso de que en la caja roja yo traía chucherías? Y era, no sé, pero cantidad de basura. No sé de dónde tenía esa manía de encontrar un pedazo de fierro, con vidrio, con cuero, madera, papel, no sé qué, y empezar a hacer unas tonterías ahí. Y como no soy como un gran artista pa' eso, pero algo me gustaba de las formas. Y nunca lo consideraba obra de arte, sino solamente un algo que te llena, que te es una satisfacción plena. Así como, ¡Dios, me acuerdo de mis amigos! Nunca nadie ha tenido el pantalón que yo he tenido, con quinientos remiendos, en el... en todo el pantalón. Pero había un algo especial que yo sentía de que era lindo para mí. Entonces, ese tipo de cosas ya no tiene nada que ver con teatro ni con nada, es una forma de sentir las cosas de otra manera. Pero no quiero decir que es lo mejor, nada, sino era una cosa muy particular, personal. Entonces, cuando yo por ejemplo, y soy, hasta ahora soy así ¿eh? Y me encanta. Soy muy malo para citar, por ejemplo. Nunca me ha gustado. Primero era... me sentía un burro. Y después me di cuenta que era una virtud de, por ejemplo, porque en la universidad por ejemplo la gente *“hermano, Marx dijo en tal punto; o Lenin en tal cosa; o en Godberg; Reinhart, no sé quiénes; en tal..., campos para polemizar”*. Y yo me acuerdo, siempre he sido bueno para polemizar. *“Y ¿dónde dice eso, a ver?” “Lo digo yo, o sea, no sé por qué, pero lo digo yo.”* Y esa discusión la tengo desde chiquito. Desde chango yo era siempre con esta cosa. Y entonces, pues simplemente tenía una tendencia muy ecléctica. Entonces, podía alimentarme, qué sé yo, de mi mamá, de mi papá, de las cosas que leía. Era un gran lector de chango. Me comía bibliotecas enteras. Un gran lector. Entonces... pero el momento de decir esto fue, esto no es... y encontré la manera de que en el fondo yo soy una especie, con los años, con la argumentación, de que en el fondo cada uno de nosotros es una especie de filtro de una creación colectiva en permanente proceso. Porque en el fondo eso es lo que haces. Incluso en la academia, necesitas una gran cantidad, pero en el fondo tú eres la voz de múltiples. Pero en el fondo en la vida... en el fondo es eso todo el tiempo también. Porque cada vez que estás contando chistes o escuchando una música, etc., todo el tiempo estás filtrando miles, múltiples sentidos, sensaciones, y tú eres el catalizador singular, particular, de eso... de eso colectivo, pero que lo compartes a través de tu cuerpo que eres como un filtro. Pero eso que te estoy diciendo, yo creo que de chiquito ya lo sentía. Entonces, incluso tengo algunos profesores de colegio incluso, que me... que se recuerdan muy bien de mí como que yo era un buen polemizador de cosas, digamos, ahí, ¿no?

¿Tú peleabas mucho con tus amigos?

Uf, un montón, un montón. En dos dimensiones. Yo de hecho soy un tipo muy tranquilo ahora. Pero de chico he tenido una etapa también muy oscura. O sea, yo... yo tenía una etapa en que me tenían mucho miedo. Mucha gente... yo era... era muy... muy...

¿Eras muy violento, muy fajarín?

Pero no callejero, digamos, a ver. Yo tanto que ahora lo puedo contar contigo. Pero yo me acuerdo que había momentos, porque también algunas veces bebía, y bebía duro, me llamaban solo para eso. *“¡Iván! Necesitamos esto...”* Yo sin motivos porque es esta cuestión de creerte el superman de la historia. Aparecía *“¿con quién ahora?”* Y me ponían una mole de esas y era como un reto de decir *“ya, bueno, ahora me toca con este.”* Y ¡pum, pum!, pues sin motivos. Claro, ahora me doy cuenta que es una tontería mayúscula. Pero hasta ahora me queda un poquitito de... soy bastante temperamental. Para muchas cosas soy muy tranquilo, muuyy tranquilo. Pero hay aspectos concretos, que sé yo, si veo una injusticia dura, etc., soy un volcán, no me puedo detener. Pero después generalmente soy... he logrado tomar esas ...

(Risas) Es una combinación de la cultura aymara con las minas ...

Sí, sí, sí, la explosión permanente también está manifestada en mi cuerpo.

Iván, tras la muerte del Che, tu padre, un hombre sindicalista y con una gran capacidad de establecer puentes, se vuelve un guerrillero, guiado por el ideal de un mundo mejor y la referencia de la revolución cubana. Tras el proceso de redemocratización, según me contabas, al llegar los exiliados políticos, el cuerpo de tu padre nunca regresó. A partir de ahí, se estableció un proceso en ti, según conversábamos, que se debatía entre su presencia y su ausencia. ¿Cómo ha afectado esa situación, que incluso va más allá del luto, de vivir el luto de tu padre, cómo ha afectado esa situación la mirada y el cuerpo de Iván Nogales, y cómo se ha traducido esas escenas de luto, terror, pérdida, esperanzas, ilusiones, en el trabajo teatral que has estado produciendo con y para niños?

Mi papá... es que de verdad me hace llorar ¡carajo! Cada vez que toco algo “papá” siempre estoy quebrándome. Se iba permanentemente, viajaba. Pero, no sé por qué, la última vez que se fue siempre, la recuerdo... cada vez que me acuerdo tengo la imagen de él. Entonces, con mi hermana Tania. Estábamos en la cama, en el lugar donde está él, y él está despidiéndose, estaba llorando. Había llorado ya cuando se despidió de mi hermanita en el hospital. Eso te lo conté.

Sí. Recién nacida.

Recién nacidita. Pero estábamos hablando ahí con nosotros y nos está recomendando “*tienes que estudiar, tienes que leer.*” Me entrega el libro y me dice “*tienes que ser como él. Intenta ser como él.*” Se lo voy a mostrar el libro, lo tengo, *Mi amigo el Che*, uff, de Ricardo Rojo ¿no?, un argentino. Entonces, me lo da y me dice “*intenta ser como él.*” Se pone a llorar, y le recomienda leer a Tania y a mí, y yo sentía “*¡puta, no va a volver, cabrón!*” No, no, no me acuerdo bien. Pero... me acuerdo bastante bien que empecé a patalear, ... y lloraba y lloraba, y me acuerdo me abrazó y lloró. Y se fue justamente en esa calle, en la calle de aquí al otro lado la que ves. Y yo lo veo irse. Y yo me acuerdo que mi tío, y me agarra y “... *tranquilo, ya va a volver*” y “*¡papá!*” y se va. Y lo veo, y se da la vuelta, y está llorando mi papá. Y eso, claro, es tan fuerte para mí, porque siempre eso está ahí y yo digo es... es la fundación de su ausencia y al mismo tiempo eterna presencia en toda mi vida. Y mira cada vez que toco el tema, hasta ahora esa parte hermosa del niño que estaba en ese momento no se ha perdido para nada. Y por eso me encanta cuando hablamos el tema de la niñez porque sé que ese acto fundante en mí, ha puesto como una de las claves centrales para, no sé... no sé... no quiero hacer un discurso político del compromiso con la vida. No, sencillamente, ha puesto yo creo que una huella, una... sus pasos de él en el fondo simbólicamente eran una especie de mapa que yo de alguna manera tenía que seguir, yo sabía que tenía que continuar algo de... como que detrás de él, y creo que hasta ahora, de alguna manera, sigo... sigo detrás de sus pasos de él. Y bueno, nunca volvió. Y te voy a contar, te lo voy a contar acá para que esté grabado, porque después sigue eternamente la historia “*¡ya va a volver!*” y entonces siempre lo esperamos, y nunca ha vuelto. Y hablaban, “*¡está en Cuba, está en Chile!*” Voces fidedignas de gente que decían “*¡está vivo, está vivo, está vivo!*” Y yo me acuerdo, lo esperaba. Cuando yo era jovencito, y acá como todo el mundo, empieza... yo también empecé a “*barrer*”. Y me acuerdo todavía en una farra con los amigos, yo salía y le hablaba al viento, a la luna, pensando “*¡mi papá me está escuchando en algún rincón!*” Y esa era mi relación con él, ¿no? Un amigo que después metido en una guerrilla acá, el CNPZ, Luis Caballero, metido en lo que era antes mi papá, con el ELN, e inclusive me coquetearon pensando de que también podía ser un militante de aquello. Yo no quería porque me parecía que también era un profundo respeto a mi papá. Eso era interesante, esa dicotomía para mí también. No me metí al MLN porque me parecía que había un acto poético más profundo que solamente ser un militante de un partido X. Bueno, pero, el amigo este, lo mataron, lo asesinaron en un acto, el año 93, él era jovencito, había salido de la universidad, todavía... Pero él me había dicho incluso “*¡Tu papá está vivo! Yo lo sé hermano. He estado adentro del ejército de liberación nacional, y allá adentro hay una elite de dirigentes que no conocemos, pero ¡tu papá está ahí!*” Me da incluso unos datos de una casa donde tengo que ir, donde mi papá había pasado, y había dejado incluso dice papeles, un escritorio. Y me acuerdo tocando esa puerta, y hasta cuando me acuerdo digo “*¡pero qué locura era esa de verme tocando esa puerta, creyendo que mi papá iba a salir o alguien que me cuente algo de la historia de él!*” Nunca... nadie ha abierto, y en el fondo, creo que en el fondo, quería que no abran. Y hasta ahora no me acuerdo de la casa, más o menos sé por dónde es, pero no me acuerdo. Quizás por un mecanismo que quería seguir manteniéndolo ese acto heroico, en ese anonimato, tal como siempre lo he tenido. Y a los pocos días lo mataron a este amigo, y nunca más pude hablar qué es esa historia. Hasta que el libro que te mostré, Teo Ponte, este amigo, un gran historiador, ha hecho uno de los libros más hermosos de historia de este país. Entonces, **devela**, me llama, me hace una entrevista, le cuento estas cosas, y otras cosas también, todo relacionado con Teo Ponte. Y un día yo estando en Alemania, me llama y me dice “*tengo que darte algo*”. Y nos encontramos y me da una carta política de mi papá, una carta póstuma. Puta, la cosa fue terrible... terrible realmente, hermoso, lindo, pero por primera vez sentí que mi papá de verdad había muerto. Pero cuando llegó ya tenía... más de 40 años. Sí... 43, 44 años.

¿2006 más o menos fue eso?

Sí, sí. Con la publicación del libro fácilmente se puede detectar. Entonces, ahí sentí que mi papá de verdad había muerto, porque ya ahí era muy claro, la investigación, el ejército, cómo los han matado, asesinado, etc. Y hace cuatro años, hace cinco, cuatro o cinco años atrás, otro reportaje de un soldado que cuenta como lo mató a mi papá. Es alucinante escuchar o leer ahí la voz del soldado que decía “*ahí el hombre, ... decía, lloraba, y me dejó un encargo que les dijera sus hijos que los quiere mucho*”. Claro, ¡eso fue realmente terrible! Lo vio todo peruano. Solamente te estoy contando también para que quede grabado, y veas de que esa dimensión de ese acto que tiene que ver con toda esa generación, tiene la continuidad, sigue acá. Yo digo “*Teo Ponte, mi gran papá, siguen dentro de esta caja roja.*” No ha muerto nada. Continúa todo. Y yo creo que soy en el fondo el testimonio de ese legado que me ha dejado, y esta continuidad de la cual te estoy hablando. Entonces, cuando me hablas de la revolución cubana, mucha gente acá habla, critica cosas. Y yo le tengo un cariño especial. Además, no solo porque tú seas un cubano que estás acá escuchándome, sino por todo lo que significa y que en el fondo mi papá era una especie de Che Guevara de barrio, de alguna manera. Y mi madre, la guerrillera cotidiana que tuvo que cargarse a los tres hijos, siendo viuda y... ¡Tú no sabes todas las historias que mi mamá deja! ¡Serían ocho libros de ahí! Entonces, le tengo un cariño especial a mí... a toda esa época por eso. Mi mamá, medio que lo odiaba a mi papá, porque le dejó en la desgracia total. Y yo escuchaba cosas malas. Le decía “*¡so desgraciado! No sé qué.*” Y me acuerdo que yo de chango, le hablaba a mi mamá de miles de maneras para intentar, ¡qué curioso, ¿no?! Entonces, me acuerdo que en esa payasada le leía poemas. Y me acuerdo siempre de un libro, *La Madre*, de Gorki. Entonces, tú sabes la trama de *La Madre*, de Gorki, del chango que *baba* y la madre que sigue los pasos del hijo. Me acuerdo que le he leído así cada noche un capítulo, unas páginas. Cosa que me

acuerdo, y hasta ahora yo le tengo un cariño a ese libro. Le leía porque creo que he logrado curarla a mi mamá. Porque después ella me ha empezado a hablar con mucho cariño de mi papá, porque entendió... entendió de militancia, entendió su vida. Entendió por qué al final se tuvo que ir, ¿no? Y... en el fondo eso es al final, la relación con el Che, la revolución cubana, en este caso, mi mamá, y un día me dijo (“*ya, con eso voy a llorar totalmente*”), me empezó a preguntar “*hijo, ¿cómo está Fidel? ¿Cómo está la revolución cubana?*” Y ella me empezó a preguntar con mucho cariño. Y entonces, cuando yo me di cuenta que empezaba a seguir los pasos de lo que ocurría en Cuba, sentí que había hecho paz con mi papá. Y ella es la que me contó después con el tiempo. “*Tú papá una vez me contó orgulloso, que cuando viajó a Cuba, Fidel que seguramente daba la mano seguramente a todas las delegaciones internacionales, entonces, que le había dado la mano también.*” Entonces, estaba muy orgulloso, ¿no? Y yo siempre recuerdo eso, y cada vez que lo cuento porque soñaba con ir a Cuba, nunca fue, posible, entonces, pues siempre lo cuento al mismo tiempo con orgullo “*¡ah, no importa, yo soy la continuidad, y yo le di la mano a través de mi papá.*” Y nada más.

¿Vamos a hacer una pausa?

Anjá.

Iván, ayer, bueno, estuvimos viendo toda una serie de temas relacionados con lo que significaba la imagen de tu papá en relación a la creación artística tuya. Vimos toda una serie de conceptos relacionados con esa idea de infancia y de descolonización, y demás. Yo hoy quiero concentrarme en... ya más en cuestiones que tienen que ver con la dimensión de acción cultural que ustedes realizan aquí, con las cuestiones, digamos, metodológicas de los procesos creativos que ustedes hacen con los niños. Y más o menos irá por ahí. La primera pregunta que yo te tengo es..., o sea, yo he percibido que el trabajo de COMPA y de Teatro Trono como *Nuestra Gente*, como *Vichama*, constata la fuerza transformadora de la acción cultural y de la acción artística delante de los que han apostado por el poder de la violencia, de la miseria, de la deshumanización. ¿Qué entiendes por cada uno de sus campos, o sea, acción cultural y acción artística, y cuáles son los límites de cada uno en el contexto de Latinoamérica, Bolivia, La Paz, El Alto?

¡Uy!

(Risas) Es así de choque así...

Bueno, voy a ir respondiendo por pedazos. Y si algo falla o he omitido, me la vuelves a recordar. A ver, voy a entrar por otro lado, pero va... además va a ser lo mismo. Últimamente estoy bastante cuestionado, pero... digo últimamente los últimos años ya, respecto al accionar de las artes, como concepto arte además, en el mundo en el que nos movemos, en el mundo que actuamos nosotros. Entonces, una de las lección, muy sencilla en realidad, seguramente habrán habido lecturas con seguridad y como había dicho en algún momento soy muy malo para tener la referencia exacta de tal o cual texto, pero como te atraviesan esos autores que al mismo tiempo son autores colectivos y son culturas que te hablan, en el fondo voy a emitirlo como está. Yo siento que en el momento en el que hablamos de democracia, por ejemplo, hay un énfasis excesivo en la democracia formal, representativa, tal como la conocemos. Y lo mismo pasa con el concepto de arte. Hay creo que ciertos códigos, básicamente con los moldes de la cultura muy potente occidental, que es la que ha instalado y ha naturalizado el concepto de arte en... globalmente. Entonces, por ejemplo, el tema del teatro. Yo creo que el momento en el que si vamos a convenir que la democracia inicialmente nació en Grecia, como nos lo cuentan, y también usamos la convención de que al mismo tiempo, más o menos al mismo tiempo, nace el teatro también con los códigos que conocemos en Grecia, vamos a entender claramente que es en el fondo como si fueran dos caras de la misma moneda, ambas. El momento en el que supuestamente nace esa democracia en Grecia es cuando estos notables filósofos plantean que un grupo especializado de personas deberían concentrar el patrimonio de los bienes comunes, el imaginario de los bienes comunes, del conjunto de la sociedad, para que sean ellos los detentadores de administrar esos bienes comunes, sean físicos como la ciudad y materia... y no físicos, digamos, como el conocimiento, la sabiduría, los filósofos, ¿no? Entonces, bueno, no vamos a discutir mucho eso, pero sabemos que esa democracia acaba siendo un grupito especial de personas, a través de la representación, pues por lo tanto el tema del voto y ya... todo eso va a ir construyendo como la gran democracia griega, la base de todo aquello. Grupito especializado y la masa que tiene que obedecer, o seguir los mandatos, o acompañar la voluntad de estos pocos individuos. Entonces, es exactamente lo mismo. Al mismo tiempo también se va separando el ritual, el imaginario de todos, para que un grupito especial, entre comillas de representantes o que van a representar al mismo tiempo en el teatro ese imaginario colectivo, toman la distancia para que sean ellos los detentadores de ese imaginario colectivo como un bien común, y acabarían siendo ellos quienes cuentan las fábulas, las leyendas, la mitología, para que los demás acaben siendo quienes absorben, escuchan, oyen, vean, consuman el... esto ¿no? Entonces, en ambos casos, es un grupito especializado que se separa. Entonces, si eso acaba siendo la democracia, y eso acaba siendo el teatro, con los años yo acabo entendiendo de que democracia también puede ser sinónimo de exclusividad, de jerarquía, y muchas veces con rasgos también autoritarios. Vamos a discutir ahorita el tema de la masa y como puede una sociedad que va complejizándose tener la capacidad de autogobernarse si no es a través de la capacidad selectiva de un grupo de representantes. Pero en concreto esa democracia acabó, tarde o temprano, convirtiéndose en una especie de dictadura muy bien disimulada, muy bien disfrazada, y hasta ahora la gran democracia norteamericana, por ejemplo, es la que se enarbola y se pone como bandera en el mundo entero de que esa es la gran democracia. Quiero llegar a esto porque cuando nosotros estamos trabajando el tema de la creación colectiva, las formas discursivas de los diálogos en la construcción de nuestras obras, sabemos que hay gente que va a tener más años, algunos más experiencia, no necesariamente van juntos pero suele ocurrir de que los que tengan más años tienen también más experiencia, muchas veces. Claro, no es nunca, digamos, una forma igualitaria en la que todos aportan de manera igualitaria, pero si se genera un ámbito de muy alto respeto, en la cual quienes más experiencia acumulada tienen, pero al mismo tiempo se han separado también de alguna manera de los códigos, por ejemplo, en el caso de la infancia, de haber asimilado todos estos códigos, como el otro día hablábamos, sistémicos, controladores y ordenadores de la conducta humana. Y sin embargo, por ejemplo, en nuestro caso, también a veces hay niños, gente que supuestamente tiene menos experiencias, pero al mismo tiempo tienen menos asimilación a los órdenes sistémicos. Entonces, yo creo que en ambas dimensiones, nosotros intentamos equilibrar de que realmente estos otros, con menos experiencia pero más libres, y estos otros, con más experiencias pero disimuladamente más esclavos, traten juntos de dialogar para que en la construcción de las obras del... tengamos una escucha, una atención muy afinada en lo posible, de que todos tienen voz, pero al mismo tiempo en la construcción de nuestras dramaturgias estemos representados, entre comillas representados, o crucen todas estas narrativas. Y por todo eso yo cada vez le tengo más que rechazo, cuestionamiento al tema, al concepto de

arte como un tema autoral, como la genialidad que pone la huella a las obras, respetando esa singularidad de que realmente hay personas que están dotadas de ciertos códigos muy especiales. Entonces, va a parecer un poco *cantinfleado* lo que te estoy diciendo porque todavía estoy en una duda, estoy en un limbo, le tengo como un rechazo a todo ese exceso del autoritarismo del autor, como que el individuo, y la genialidad, y la creatividad, es lo único que definen lo que significarían las obras de arte. Y sin embargo, todo aquello que circula como saberes colectivos y que malamente pueden ser denominados, no sé, códigos étnicos, artesanías u otras cosas, yo no sé dónde está el límite propiamente, o sea, cuando... los códigos... los occidentales han creado los límites. Lo pongo sobre el tapete porque creo que con nosotros estamos intentando cuestionar exactamente todo esto. Dónde acaba el estímulo del individuo en relación a su equilibrio con el colectivo con el cual trabaja. Dónde acaba el individuo, dónde empieza el grupo, o cómo se retroalimentan ambos. Y nosotros estamos convencidos de que de verdad es el colectivo, el ámbito comunitario, la libertad que se construye en torno a estos códigos de alto respeto a sí mismos como personas, al colectivo como un cuerpo colectivo, y esa relación y vínculo con todos los seres vivos y todo el entorno, lo que va a generar realmente un ámbito especial del crecimiento del colectivo que es la garantía del crecimiento de las personas. Pues bajo este criterio que estamos comentando, llamémosle no sé, incluso la misma revolución cubana, todos esos ámbitos sociales que han intentado justamente esto, generar una relación de un Estado que realmente ampare el conjunto de todos los miembros de esa sociedad. Entonces, eso que es muy macro como debate, lo intentamos nosotros debatir en el micro de lo que es una pequeña comunidad de creadores. Por eso nos llamamos *COMPA*, Comunidad de Productores en Artes, por ejemplo, al principio. Estamos en ese debate, yo creo que estamos altamente cuestionados con el concepto arte en el sentido que... autoral, digamos ¿no? Alguien decía no me acuerdo quien, como te había dicho que soy muy malo para citar, alguien ya comentó de que un día, ojalá, las artes, el concepto arte va a acabar siendo una pieza de museo porque va a ser el día en que realmente nos demos cuenta de que todo el tiempo habíamos estado hablando de salud. Y es cierto. Cuando yo leí y escuché, vi eso, totalmente de acuerdo porque yo creo que todo el tiempo, en los años que estoy trabajando con los chicos de la calle, todo el tiempo en realidad lo que intentábamos era una sanación de las personas a través de estos procesos colectivos. Y en el fondo estaba de acuerdo plenamente porque creo que todo el tiempo estábamos ... la sanación de individuos. Pero más que de los solo individuos, ellos creo que son el reflejo de una enfermedad social, en el caso de los chicos de la calle, o en condición de calle por un tiempo. Y entonces, la conclusión a la que llegamos después de muchos años es que estos chicos llegaron a esa condición porque la sociedad cuando se enferma logra tener estos síntomas, y los chicos acaban siendo el dolor de la enfermedad de estos síntomas muy claros de una sociedad que está acabando en un exceso de individualismo, egocentrismo. Por lo tanto significa de que la comunidad empieza a estar en tela de juicio, las sociedades acaban descomunalizándose, perdiendo su capacidad colectiva, muchos acabamos teniendo insuficiencia grupal, incapacidad de lazos, de solidaridad, etc. Todo eso que ya lo sabemos que... porque la gente acaba excesivamente inmersa en un mundo altamente de satisfacción egocentrista, por lo tanto altamente competitivos, el otro acaba siendo tu competencia, tu enemigo, con quien tienes que realmente darte a codazos para llegar a la cima del éxito. Entonces, por todo eso que estoy comentando, le tengo peros al concepto arte-autor, como tal. Todo, por supuesto, altamente debatible y como lo pongo en tela de juicio. También no estoy cien por ciento seguro porque estamos construyendo. Tenemos las certezas que por acá estamos caminando. Entonces, estamos cada vez más seguros por esta vía que te estoy comentando. Entonces, por ahí yo creo que hemos encontrado una veta para tratar de entender todo lo que es para nosotros la acción cultural, el...

La acción artística.

... la acción artística ¿no? Por supuesto, con el tiempo a pesar de lo más masivo, amplio, comunitario que intente ser la práctica que hacemos, no va a dejar de ser exclusiva, elitista, de alguna manera. Porque... no sé, una sala, las condiciones arquitectónicas, los diseños en la cual ese grupo especializado de personas para esa masa, pero esa masa es la sala, que es un... 50, 80 por ciento de las personas, acaba siendo de todas maneras un grupo bastante selecto. Entonces, donde sí creemos que podemos aportar bastante es en la interacción. Nosotros hemos pensado que la interacción puede ser uno de los canales en las cuales las personas no se sientan espectadoras, sino que sean cada vez más protagonistas. Hay teóricos que hablan de que no es necesario que los del público, que bailen, se inmiscuyan, cuando en el fondo ya en el vínculo con la dramaturgia perfectamente son también hacedores de la obra. Todo esto es interesante, hay cosas que ya se hablan al respecto. Pero nosotros creemos de que es importante el accionar del cuerpo. Y por eso somos obsesivos en la búsqueda de muchos códigos interactivos, que el público forme parte en ciertos momentos, en lo posible lo más, lo más de la obra en su conjunto, hacedores de la obra. Por eso el tema de las minas, es una pena que estos tiempos se esté hablando de las minas, todavía. Pero realmente sí, los chicos ahí forman parte y ellos hacen la obra. Claro, la dramaturgia también tiene que tener códigos un tanto más sencillos. Pero son mimos del público que se visten de determinados personajes y ellos hacen la ruta más o menos trazada previamente, pero al mismo tiempo bastante libre como para que ellos sean protagonistas de esa dramaturgia que se construye. Entonces, como te digo, no hay la respuesta certera. ¡Bah! cuando tú lees un Shakespeare, etc., claro que te encanta por la fineza de las palabras y la dramaturgia construida. Y entonces nosotros también estamos buscando nuestros propios códigos. Porque en el fondo eso también era Shakespeare, era un cronista de su época un testimonio maravilloso de su época, ha retratado su momento. Con los años y con los siglos acabó siendo, por supuesto, un código universal porque es un retrato maravilloso de la condición humana de su momento. Pero en el fondo todo lo que hacemos nosotros intenta hacer lo mismo, intentamos retratar también, a través de las historias locales que tenemos el retrato de nuestra época, a través de las historias locales que tenemos.

Iván, y ¿cuál es la diferencia que tú notas entre esos procesos de acción cultural que ustedes desarrollan aquí en El Alto, y la acción artística? ¿Cuáles son...? ¿Ustedes consiguen establecer diferencias, consiguen...?

Sí. A ver... cuando... por ejemplo, como te digo estamos cuestionándonos bastante el concepto como arte, y al mismo tiempo sabemos de que hay un acto especializado de un grupo de personas que con ciertas condiciones, con los recursos dramáticos de todo lo que concentra un espectáculo teatral, ya en la... en el afinado, digamos de... no sé, del color, de la textura, de la obra con las luces, que sé yo... del uso de las máscaras, todos estos códigos. Y por lo tanto, también de la palabra, las acciones, la decisión al final de cuentas en... con el grupo mismo, que acción entra, que acción no entra, esa trama construida, sí, altamente colectiviza comunitaria o altamente autoral, dependiendo cómo se ha hecho toda esta propuesta, sí acaba siendo una forma muy especial de transmitir cómo quiero contar una historia en concreto. Y eso... si vamos a convenir a una hora, a pesar de todo el cuestionamiento que he hecho, de que es un conglomerado y un producto muy especial, la fábula contada de una determinada manera. Y a esto le vamos a llamar todavía, digamos, como un arte. Y claro, nosotros para hacernos la

distinción, pero que se complementa arte comunitario, teatro comunitario. La diferencia en la cual nosotros intentamos trabajar es que ese arte comunitario trate de tomar cada vez la menos distancia posible de la gente común y corriente donde trabajamos, sea en las escuelas, sea en los barrios, digamos, los jóvenes o dondequiera que vayamos, e intentamos que esa gente, no solo separar en el sentido de que... de que las obras en sí mismas no cuenten hechos extraordinarios de que sé yo... de fábulas, por muy hermosas y universales que puedan ser, sino que intenten que esa universalidad acabe tocando los temas locales, los temas comunitarios que la gente palpita y siente. Así es que cada tema que abordamos es... abre toda una dimensión. Tampoco es que queremos que sea todo criollismo y solo folclorismo local. No, no es eso, no. Nos interesa también mucho la metáfora, profunda, etc. Pero aquí hay algo con los códigos estrictamente, esa adaptación incluso de lo universal en lo local. Y nos interesa mucho a nosotros que sean también los mismos, las mismas personas protagonistas, qué sé yo, del niño, la señora del barrio, del... las señoras del mercado. Intentamos realmente que el protagonismo de la gente, no esté vedado para que el artista entre comillas sea alguien... o sea, que proviene de otros ámbitos como si fuera un... un marciano, alguien que viene realmente de un otro medio. Lo hemos logrado en todos estos años a pesar de todas estas diferencias que tú estás viendo ahora en la escuela, etc., hay algunos como el Titín, algunos de esos chicos, realmente eran exactamente como los chicos que has estado viendo en las calles, en las escuelas, etc. Titín de hecho es de una escuela que también yo recuerdo, lo trajimos. Y son estos chicos ya tocados por esa magia de este trabajo comunitario que ahora podemos decir, bueno, esos son los artistas locales comunitarios. Y tú puedes sentir la profesionalidad, qué sé yo, en cuanto a su capacidad histriónica, como músico, como comediante. Entonces, sí podemos, claro, ahora sí en el otro argumento, tener cierta característica especial de ser alguien con unas dotes especiales, y al mismo tiempo, es del ámbito local. Es como el artista de, de la propia comunidad. Entonces cuando hablo, digamos, de acción cultural, estamos hablando ya de una propuesta para nosotros política, política cultural. En el sentido de que la orientación del grupo o los horizontes hacia donde avanzan, hacia donde van, tienen como una lectura de contexto sociopolítico que oriente el accionar del grupo, o sea el grupo de teatro, en relación a todos los otros actores del entorno para tratar de comulgar una especie de horizonte, un horizonte común. Además, como ayer o cuando estábamos grabando en la anterior sesión, yo te decía de que eso antes que los... que los... qué sé yo, los viejos marxistas incluso o leninistas, apuntarían a que la célula revolucionaria está en esta cantidad de activistas, por esta vía en una lectura especial de marxismo, yo creo que estamos tocando una tecla cuando creamos colectivos que están accionando en base a una especie de mirada y reflexión del entorno como cuerpos comunitarios, cuerpos individuales, cuerpos colectivos, una reconstitución de la comunidad en sí misma. El grupo de actores, el grupo de activistas culturales, en sí mismo es una reconstitución de un cuerpo comunitario con todo lo que significarían esos lazos ancestrales y al mismo tiempo modernos, pero donde lo comunitario es todo el tiempo motivo relevante y de perfección en su accionar. Estamos hablando ya de una propuesta no solo artística, sino político cultural para el entorno. Y la diferencia, o más que diferencia el complemento con lo artístico es ya las herramientas concretas de la actividad específica. En este caso, digamos, si es teatro, una acción muy concreta respecto a cómo construir su dramaturgia, el tema de las temáticas que van a abordar, las técnicas que van a utilizar, las metodologías que van desarrollando, es un diálogo continuo y permanente con esta acción cultural, porque lo micro sería lo artístico que le va a dar profundidad, sustancia, en el accionar concreto de ¿por qué usar el color? ¿por qué usar tal técnica? ¿por qué se construye la obra artística de esta determinada manera? Y la obra artística va en consonancia con la acción cultural que va a desarrollar ya en el ámbito, en su vínculo con su comunidad, su entorno, su sociedad, ya articulándose, digamos, hacia horizontes mucho más... políticos amplios. Ahí, por ejemplo, nosotros en particular, *Teatro Trono*, acaba siendo esta instancia de propuesta creativa artística comunitaria, en la búsqueda de artistas locales. Narrativa, en una narrativa de la cotidianidad, una búsqueda de la dignificación de las historias locales, el heroísmo, lo que vaya a ser, de las historias más mínimas. Todo este tejido pequeño se articula en intentar ser una comunidad muy potente, que logra una calle peatonal de cultura, la primera de Bolivia. Tiene su *Teatro Camión*, con la cual como especie de circo, eventualmente cuando hay fondos, van a escuelas, colegios, etc., etc. Y a través de esto plantea, localmente, a los... al *huaynatanbo* y a un montón de grupos locales la necesidad de una articulación para el diálogo, de una política, para políticas culturales, de plantearle al Estado políticas públicas culturales. Entonces, ya estamos hablando de este tejido con este horizonte político que ha permitido una articulación muy potente a nivel de El Alto, a nivel nacional. Y bueno, para repetir la historia un poco anterior, solo desde acá es posible entender que el *Teatro Trono* desde ese micro, de ese viaje a la semilla que dijimos profundamente que es hacia el propio cuerpo, expandir desde... entre comillas, lo artista de cuerpo comunitario pequeño, a la comunidad local, *Teatro Trono* de ese tejido, etc., y plantearle al continente las acciones culturales más amplias, como la Gran Caravana que hicimos en el 2012 que tú viste, y el Congreso, los otros congresos y toda la articulación continental en la cual estamos ahora. Entonces, yo no sé dónde está el límite estricto, pero creo que en el discurso hay, el accionar lo micro artístico con la acción cultural, con la comunidad, de esta manera.

Iván, tú trataste aquí tres temas que me surgieron a mí interrogantes, incluso más allá de las preguntas que tenía aquí programadas. Tú me hablaste sobre la representación. Y yo de alguna manera comprendo que la representación va más allá, por supuesto, del campo artístico. Estamos siempre en un ámbito de representación, o sea, de la representación no se puede salir, según nos decía Derridá, y comprendo la representación como una dimensión de poder donde se distribuye lo visible. O sea, es lo que te permite a ti ver, y es lo que te permite a ti ser, en tanto otro se coloca como voz tuya. Donde..., o sea, hay núcleos de poder que distribuyen que es lo que tú debes ver, qué es lo que tú debes sentir, qué es lo que tú debes... ¿Cómo tú comprendes eso, en eso que tú hablas de la dimensión socio política, socio cultural de la acción cultural? ¿Cómo la acción cultural contribuye a esa representación, a ese modelo de representación que tenemos, o va en contra de ese modelo de representación?

Sí, yo en verdad, cuando por ejemplo, el proyecto *Pueblo de Creadores* que estamos haciendo. Para sintetizarte es... todo esto que tenemos, *Teatro Trono*, la casa, las casas, Sucursales, Cochabamba, Santa Cruz, ..., *Teatro Camión*, es esa... es decir, todo esto es una forma de ver expandido el trabajo pequeño para contagiar y trabajar en otros ámbitos con esas mismas metodologías. Pero, por supuesto, el hecho que hagan una obra teatral de determinada manera, o que tenga el *guamita* su discurso político correcto, comunitario entre comillas, de una determinada manera, ¿cuál puede ser la garantía, por ejemplo, en el caso cuando... cuando planteamos descolonización? ¿Dónde está el límite concreto de decir esto sí, y a no, dónde está el límite, cuáles son los códigos coloniales o no? Etc. Todo esto nos lo hemos planteado todos estos años. Y nos dimos cuenta de que cuando estamos realizando todo este nuestro trabajo, y cuando los chicos vienen acá por unas cuantas horas, hay como un accionar, digamos, de expansión de la felicidad por un determinado tiempo. No creo decir que sean infelices en sus casas, o en sus ámbitos. Posiblemente sean más felices con los otros códigos que no son los nuestros. Pero, por algún motivo, cada vez hay más

chicos que vienen acá porque se van dando cuenta que acá se respira otra atmósfera, otro aire, y se construyen los vínculos de otras maneras. Entonces, sin embargo, acaban haciendo muy poco tiempo, pocas horas. Y de ahí siempre en las búsquedas más... sean de profundidad, o más desafiantes y atrevidas de propuestas más amplias que queremos hacer es que nos salió la idea de construir un pequeño pueblito, un pequeño pueblo de creadores. Entonces, eso que hacemos en las minas, donde los chicos vienen por una hora, y ahí hice “*clic*” que hablábamos en algún momento, esas pequeñas cositas, esos *clics* que nos ocurren en la vida, dijimos “*hagamos un ámbito donde los clics no sean solo un ratito, sino que todo el tiempo estemos casi como drogados de puro clics todo el tiempo en el pueblito este*”. Eso fue muy interesante, esto que estábamos hablando del tema de la representación. Porque nos damos cuenta, justamente, de que el imaginario y la constitución de todo lo que nos rodea está bajo estos códigos que ya no han dependido de nosotros porque hay toda una memoria que nos antecede. El diseño de nuestra ciudad es... cada calle, cada piedra, cada código, cada detalle que le han puesto a las casas, a los... toda la simbología que prácticamente nos abraza en las ciudades, etc., están armadas, constituidas bajo códigos de personas, pero que esas personas representaban el ideal y el imaginario de una época de..., etc., etc. ¿Cómo salir de todo aquello? ¿Cómo, cómo, cómo lograr que estos códigos de representación en todo sentido que nos atraviesan, yo los voy a llamar, digamos, códigos de representación colonial, de alguna manera podemos eludirlos, abstraerlos? Es casi imposible, no, no puede salirse, está todo muy bien diseñado. Entonces, la única manera es construir, por supuesto, sujetos colectivos donde realmente se cuestione y se pueda vivir o convivir de otras maneras a las que supuestamente todo aquello que en un análisis, sabes que niega esas condiciones de existencia. Entonces, ahí está el pueblo y no lo estamos haciendo todavía, pero ya lo estamos haciendo, pero todavía nadie está viviendo allá, no estamos viviendo allá. Pero todo este tiempo fue maravilloso. Por ahí tengo maquetas... Tenemos maquetas, planos, cosas, pero es parte de todo un debate que estábamos haciendo. Y nos hemos cuestionado... bueno. Por qué casa, qué es casa, por qué calle, por qué ventana... por qué... al fin y al... por qué todo. Por qué salud, por qué lo otro, etc. No... Es difícil refundar la historia de la humanidad, por supuesto, o sea, pero, pero es lindo intentar este juego imaginario de intentar lograr otros códigos de vínculos entre nosotros, por lo tanto, otros códigos de representación también. Eh... Es casi como una camisa de once varas, no sabemos realmente donde está la respuesta definitiva. Pero creo que el primer paso es el cuestionamiento absolutamente de todo. Y cuando haces un pequeño acto fundacional, en este caso de un pequeño pueblito, igual iremos cargados de todos nuestros prejuicios y todos nuestros, supuestamente, intenciones de aciertos posibles, no sabemos que será aquello. Pero ya lo estamos haciendo. Paulatino, paso a pasito. Estamos súper felices porque todos los pequeños pasitos que hemos dado, realmente nos abre una dimensión de otras formas de ser, formas de pensar. Es más fácil pensar de otras maneras. Tú puedes... es como una máscara el pensamiento. Tú puedes cambiártela cuando te dé la gana. Pero forma de ser realmente es mucho más complicado. Entonces, ahí yo creo que las representaciones a las cuales estamos habituados, están en cuestionamiento seguramente, pero, pero vamos a ir haciéndolas poco a poco. No tenemos las respuestas. La única respuesta es sabemos que estamos caminando, cuestionándonos todo aquello. Entonces, eso ya lo hacemos acá, en cada taller, en cada cosita que hacemos, pero por supuesto, con muchos límites. Tú has visto incluso ahora, *Teatro Trono* quiere una cosa y consultó los límites. La institucionalidad es exactamente como las calles diseñadas, la gente... aquella gente maravillosa y que quiere ciertas cosas. Pero hay ciertos diseños, como las arañitas y las piedras, que qué sé yo... estructuralmente institucionales, que funcionan de una determinada manera que es difícil eludirlos. Entonces, estamos en estas dicotomías todo el tiempo. Creo que un montón de grupos. Algunos se acomodarán más fácilmente y dirán “*al fin y al cabo me acomodo no más a esto, y listo, no, no hay problemas*”. Nosotros estamos intentando cuestionarnos con todo lo difícil que es.

Iván, tú estás tratando una cuestión esen... que tiene que ver con los límites. Y tú hablaste ahorita sobre los límites entre lo autoral y lo colectivo. A mí siempre me surge una duda en relación a algo que está ocurriendo con la globalización, y es que los límites se han perdido. Y es que la calidad en términos artísticos se ha colocado en el mismo nivel de las industrias culturales. O sea, todo el mundo puede producir arte, todo el mundo puede consumir arte, todo el mundo puede escribir sobre arte. Y en ese gran globo se ha metido también la pseudo cultura, la marginalidad, la xenofobia. Todo va por ahí también. Entonces, ¿cómo tú ves esa cuestión sobre los límites entre lo autoral y lo colectivo, cuando hay una dimensión mucho mayor que el sistema capitalista está haciendo de que esos límites cada vez sean menos, para introducir visiones del mundo y del arte totalmente preocupantes delante de las complejidades sociales que tenemos en el mundo actual?

Es muy complicado el tema y yo no sé cómo respondértelo, la verdad. Cuando yo veo, por ejemplo, Monsanto, entonces es... no sé si es un buen ejemplo. O las religiosidades. En ambos casos, por ejemplo, hay creo... como decir... o sea, hay un incentivo a las diversidades y a las particularidades globales. Entonces, “*¡sete tú mismo!*”, hasta la Coca Cola te puede decir eso, ¿no? “*¡Tú eres un artista! ¡Sete tú mismo! ¡Tú eres la gran potencia! ¡Tú puedes transformar el mundo!*” Entonces, todos los códigos, así, hermosos, qué sé yo, tú puedes ser un gran aportante en la transformación, en el cuidado del planeta, en todo, en absolutamente todo, hay una capacidad impresionante, digamos de... no me gusta usar estas palabras pero tengo que decirlas, digamos, como los dueños del mundo de alguna manera, que empiezan a diseñar como todas las diversidades de discursos que se salen de los órdenes establecidos, son ya... tienen una capacidad de absorberlos y de vender a las nuevas generaciones, a la gente, la ilusión de que tú todo el tiempo, digamos, eres asistémico ¿no? Entonces, yo creo que bajo ese criterio cuando... exactamente tú eres el artista, tú eres todo, etc., y están borrando estos límites, con seguridad hay seguramente una negación de aquello que podría considerarse altamente mucho más especializado en ciertas cosas y estimulan, seguramente, una especie de estandarización, de mediocrización, qué sé yo, de estos códigos antes exactamente mucho más delimitados, qué sé yo, separados. Yo lo que veo ahí, más bien, es un diseño autoral, más bien, cada vez más rígido, o sea, los... el tema de la uniformización en el planeta de hábitos culturales, con la ilusión de que parecería cada vez más diferenciado cuando en realidad creo que hay ciertas matrices, así como para nosotros, códigos ancestrales que deberían ser los que estamos trabajando, las matrices centrales a las cuales tenemos que tenerlas como referencias, no tanto como ir al pasado, sino tenerlas como referencias de códigos para avanzar. Y yo creo que ellos cada vez, cuando digo ellos, estos grupos de poder, sistemáticamente yo creo que están viendo que todas las múltiples diferencias pueden ser absorbidas bajo estos sutiles criterios de uniformización, pero que en el fondo acaban siendo diseños autorales macros, ¿no? O sea, tú no vas a poder decir ahorita quien es el autor de tal o cual. En el fondo todos, por lo menos quienes sabemos un poquito cómo se van moviendo las cosas que nos... las olas culturales, sabemos que hay diseños homogeneizantes que están hechos en determinados centros hegemónicos culturales del mundo. Entonces yo creo que, por supuesto, para toda esta gente y para todo el negocio, no estoy adicionando ni complementando, digamos, criterios muy finos, yo creo que es básicamente un negocio fabuloso. Como el tema de las religiones, o sea, hagamos una, dos, cinco mil variantes de cristianismos

diversos, pero con una matriz fundamental del dios patriarcal único, ese código no se va a cambiar, pero sí van a estimular de que puedan haber ojalá, cincuenta millones de sectas. Entonces, pareciera que se estimula una gran diversidad pero bajo una idea homogeneizante muy clara. Entonces, bajo ese sentido yo creo que estamos más bien cada vez con el tema de la globalización, con la ilusión de que estamos siendo auténticamente nosotros mismos, pero cuando en el fondo somos cada vez más iguales al conjunto de las... de los otros ¿no? Creo que hasta ahí podría comentarte en ese sentido.

Me parece sumamente interesante porque ya el autor deja de ser persona para ser sistémico.

Sí, sí.

Entonces, lo que se plantea son autorías globales que...

Exactamente, sí, sí.

Muy, muy interesante. Iván, ustedes surgieron oponiéndose de alguna manera a la violencia, a la guerra, a la... a la violencia que generaba la pobreza y que habitó durante muchos años esta tierra. Surgieron bajo una idea de transformación y de descolonización cultural. Sin embargo, hoy el sistema capitalista ha generado dispositivos de poder, como los que estamos hablando ahora, dispositivos de control tan violentos como los de aquella época, pero travestidos de papel de regalo. Ahora todo es más bonito, todo es más... ¿Cómo la acción cultural y artística de *Teatro Trono* y de *COMPA* encara esos desafíos actualmente, en relación a los niños?

Igual. Cada respuesta no va a tener, por supuesto, satisfacción plena ni para ti, ni para mí, porque estamos ahorita inmersos en estas dicotomías existenciales. Por ejemplo, cuando hablas de... edulcorante cultural, de alguna manera. Yo siento que, y te habrás debido dar cuenta perfectamente acá cuando, digamos, y yo soy crítico de la institucionalidad, y a veces me ha ocasionado que hacer un análisis crítico estructural, incluso de lo que vivimos acá entre *COMPA* y *Teatro Trono*, cierta enemistad o cierta distancia con personas porque a veces se toma como algo personal. Bueno. Pero yo sé, por ejemplo, de que todo el tema de la cooperación internacional los últimos años, al principio era un control ideológico directo, prácticamente te decían “No, no, no. O sea, ese tipo de objetivo no está muy bien”. Entonces, más bien te querían alinear en ciertos accionares que definen en el norte. Cuando ellos dicen “vamos a erradicar la pobreza en el mundo”, es en los códigos de ellos. Y nosotros tenemos que alinearnos hacia aquello. Bueno. Había un control ideológico. Y ahora yo creo que se ha ido diluyendo el control ideológico. Y ellos fueron muchos más hábiles. Yo creo que se dieron cuenta de que el verdadero control no está otra vuelta en la ideología. O sea, se dieron cuenta ellos antes que nosotros, y yo también... y yo lo sé con el tema del cuerpo, exactamente creo que es lo mismo. Se dieron cuenta perfectamente que es así. Y lo que diseñaron, más bien, son laberintos burocráticos, formas en la cual los supuestos intelectuales orgánicos que deberían estar al lado de las aspiraciones de los pueblos para juntos accionar y hacer esas formas de acción, qué se yo, de transformación social más efectivas, se han ido burocratizando. O sea, ahorita, digamos, yo veo que la gente valiosísima, intelectuales maravillosos, prácticamente andan inmersos en laberintos burocráticos haciendo informes. A ver, ¿a quién se le ocurrió eso? Gente muy linda, idónea, pero que se han vuelto especialistas en el formulario XYL, y el otro y el otro formulario. O sea, hay quinientas formas de formulario y cada vez te ponen más para la misma cantidad de fondo o menos posiblemente que fluyen con el mal nombre de llamado *cooperación*. Entonces, yo creo que bajo ese criterio hay una sofisticación de la anulación de los sectores que podrían apoyar y estimular las acciones culturales, político culturales, y también las acciones artísticas, los lineamientos artísticos de esta manera. Nosotros así, yo no tengo que ir muy lejos, acá en *COMPA* lo estamos viviendo, y estamos en un diálogo de cómo lograr sobrepasar, y ahora vivimos por un buen tiempo esta dicotomía que todavía por suerte es complementaria, intentamos que más bien se dialogue y que no vaya la sangre al río. Desde ahí yo creo que hay, hay un límite porque creo que un sector nuestro, sin querer, por un tema estrictamente de sobrevivencia, porque acaba siendo después una relación de dependencia laboral bajo esos flujos financieros que vienen del norte, entonces, acaba anulada la acción. Inicialmente, como nació el *Teatro Trono* totalmente libre, independiente, autónomo, etc., aceptamos los fondos en algún momento de cierta cooperación, sabiendo, creyendo al principio de que iban a potenciar el accionar en el sentido estricto inicial que el que teníamos. No sé dónde está la línea, pero yo sé que hemos pasado esa línea. En un momento ya te das cuenta que un grupo está estrictamente en esta lógica institucional con un discurso igual de descolonización, maravilloso, todo lo que tú quieras, pero yo puedo... me doy cuenta perfectamente, y a ratos incluso me molesto de que porque incluso, yo soy parte de esa autoría colectiva, de esta forma autónoma que acaba edulcorándose y hablando de descolonización...

Ha capturado...

Sí, sí, sí. A veces yo me siento incómodo porque cuando se está emitiendo para un diálogo estrictamente con ámbitos estatales, que hay que... hay que bombardear allá, por supuesto, pero cada vez es solo más allá y que el tradicional acaba quedando a un lado. Por eso yo soy el puente, personalmente yo soy un buen puente. Estoy en ambos ámbitos. Estoy acá, y sé que tengo un nivel, un respeto, etc., etc.; y estoy en este lado con los chicos también. Entonces, no sé cuánto más tiempo va a durar esto, espero que... La tendencia interesante es esta, de que las dependencias estas tarde o temprano acaban, y tengo casi la seguridad de que *COMPA* va a acabar financieramente, eso no va a durar eternamente, eso tiene un año, dos, tres años más, pero... va a acabar. Lo que sí creo que no va a acabar es esto básicamente. Con todas las dificultades de lo que significa en la precariedad. Además, tú como cubano lo sabes mejor que eso. No sé qué significará nosotros como cubanos en chiquitito, pero yo en los 29 años de existencia que tenemos, 10 años iniciales en toda la historia que he contado, los chicos de la calle, etc., hemos vivido totalmente autónomos. Sé lo que es salir a la calle, vivir de poner el sombrero en la calle, y comer en el límite, límite. Hemos vivido muy libres, muy dignos, muy pagados también, pero yo sé que esa dicotomía se va a resolver. Por lo tanto, bajo este criterio que te estoy comentando creo que los lineamientos de la acción artística descolonizadora, de los que fueron las bases fundantes de todo nuestro accionar se mantienen intactos yo creo, en esta parte. Esta parte tiene ... no es todo bien, hay gente que está también empujando intentando abrir las escuelas, ámbitos cada vez más dignos, solo que claro, dormir con el enemigo también tienen sus riesgos, acabas acomodándote al confort de la vida que pasa en este lado. Pero, eso son parte de los riesgos que tenemos que asumir. Por eso me interesa mucho que se mantengan los dos niveles dialogando. Porque creo que lo esencial está acá, pero también en este lado el nivel institucional han logrado un nivel de estructuración, de ordenamiento metodológico de algunas cosas muy interesantes, que pierden un poquito su alma. En este lado hay mucha alma y a veces muy poca estructura, o sea, es muy caótico, etc. Por eso me interesa mucho el diálogo en las dos dimensiones.

¿Y todo ese proceso cómo de alguna manera incide en relación a los niños con los que ustedes trabajan? O sea, al principio, digamos, que había toda una serie de... de violencias culturales, de violencias sociales, que marcaban una manera de hacer de ustedes con los niños. Actualmente esas violencias no son tan evidentes, o sea, no es tan crudo, pero hay otros mecanismos como los que tú me estás contando que de alguna manera pautan el trabajo artístico pedagógico de ustedes con los niños. ¿Cómo ese proceso incide directamente con los niños?

No, yo creo que los niños como tal, tendríamos que hablar con una cantidad de niños de una época y de otra época. Se podría sentir la diferencia. Yo por lo menos en este camino recorrido siento que lo que los niños están absorbiendo con todo lo que son apoyos escolares, todas esas lógicas, yo siento que hay como un trabajo que se ha ido acomodando a la lógica institucional, a veces un poco excesiva. Y los chicos yo pienso que... no sé cuánto de olfato crítico puedan tener, pero yo sé que lo que están viviendo les gusta mucho. Pero... si podríamos comparar entre ciertos niños que vivieron o viven la sustancia por esta vía mucho más autárquica, independiente, etc., yo sé que la vivirían totalmente de otra manera. Pero no la voy a poner en el sentido negativo. Yo creo que realmente hay un esfuerzo muy lindo de toda esta gente por intentar también a pesar de todos estos códigos de dependencia institucional y financiera, de generar los ámbitos ojalá cada vez más libres y abiertos. Lo que sí veo es que por la rigidez de los laberintos burocráticos de los cuales hablaba, a veces tienen que muchos de ese ámbito... mucho más... mucho más pleno, mucho más libre, tienen que acomodarlo demasiado a sus códigos burocráticos. Algo muere. Y yo siento a veces cuando veo los talleres, las cosas que hacen de este ámbito, cierta rigidez. Y yo por lo menos cuando veo digo “¡eh!, yo no lo haría de esa manera”. No... Siento que algo está muriendo, algo está cambiando. Pero debo reconocer de que están haciendo un lindo esfuerzo por intentar, que a pesar de todo eso también hacerlo mejor lo más pleno y más lindo posible. Los chicos, por lo menos veo que viven con muy amplia libertad, les gusta bastante. Yo sé que el suficiente criterio construido con ellos les va a permitir discernir a ellos, quizás no ahora sino un poquito más en el futuro, cuán auténtico, libre y pleno fue realmente eso que están viviendo. Y yo sé que van a sentir la diferencia. Ellos mismos van a ser sus propios críticos de esos procesos.

Iván, viendo la ciudad desde el teleférico percibo que parece como un gran laberinto encima de una gran montaña. Casitas, calles... que... que... un gran laberinto que es resguardado por todas esas montañas. Sin embargo, es una ciudad que tiene sus fronteras. Es exactamente esto.

Eso. Es exactamente eso. Son fronteras invisibles que marcan los diversos territorios que conforman ese espacio. Territorios de juego, de venta, de lucha, de tráfico, de todo. Fronteras que se mueven de un lado para otro como pude percibir en el mercado. ¿Cuáles han sido para ti las principales fronteras que han marcada tu trabajo con los niños en *Teatro Trono*?

Creo que hemos hablado bastante de El Alto, esa conjunción de las múltiples rebeldías de las que te hablaba, memorias de rebeldía. Una de las fronteras, pero terribles con el... ciudadinas, urbanas, es esa línea simbólica que separa El Alto de La Paz. Y nosotros que colindamos acá cerquita con un barrio que se llama *Sopocachi*, tiempo atrás el barrio más aristocrático de La Paz. Sabes, acá quiero contar una historia muy simpática porque es... La Paz como ciudad, el año 1781, no sé cuántos habitantes tendría, cuarenta mil, algo así, 1781, ocurre el levantamiento indígena más importante de toda la historia colonial en todo lo que hoy es Perú y Alto Perú, Perú y Bolivia. Entonces, ahí está Túpac Amaru, en lo que es ahora Cuzco, Lima, Perú; y acá los hermanos Katari, Túpac Katari, Bartolina Sisa, Tomás Katari. Bueno, como líderes. Otra vuelta y llegamos al tema autoral ¿no? Pero, bueno, esa es la leyenda que nos llegó. Pero lo interesante de esa época es que los indios, en lo que ahora es La Pa... El Alto se apostan y prácticamente le hacen cerco a La Paz, han sitiado La Paz. Asfixian a la población española de ese momento. Mueren, dicen, el sesenta por ciento de los españoles de ese momento. Después se regenera el ejército realista de los españoles y vienen en un gran destacamento y matan a toda la... todo ese levantamiento indígena. Descuartizan, desmembran a los Kataris, y bueno... es terrible matanza también de indígenas. Es la gran derrota. Pero dicen que queda como un trauma, y el trauma es para ambos lados, para los vencidos y para los vencedores. Porque al final ambos... ambos vencieron y ambos perdieron también. Se queda el trauma colectivo, y dicen que hasta ahora ese cerco a La Paz simbólicamente, y ese trauma, es como si se mantuviera durante los siglos. Entonces, otra cosa es de que por ejemplo los... y extrañamente los ricos, por ejemplo, acá en La Paz, están siempre cada vez más abajo. Cuando tú vas a Europa, y es una historia colonial estúpida de los ricos que se han equivocado por buscar una cierta comodidad, perdieron su horizonte de mirada, del control de la mirada. Porque tú ves en Europa, y generalmente los ricos están en la parte alta. Entonces, creo que eso tiene que ver con una mirada del control. Adonde alcance la mirada del rey puede controlar cómo funcionan sus vasallos. Entonces, tú vas a ver los castillos, etc., siempre están en la parte de arriba. Es muy interesante. Y acá no. Han negado, “*El Alto no, es muy frío*”, cualquier tontería, pero se van cada vez más abajo. Y los indios están arriba de ellos. Todo el tiempo están encima. Se van por acá, van donde ellos; van más abajo, van donde... ¿Por qué? Porque ellos mismos nos llaman, porque necesitan quien les tienda la cama, quien les haga la cocina, quien les arregle el jardín. O sea, al final, igual nos necesitan, y donde quieran que se escapan, igual vamos. Se van cada vez más lejos, igual estamos allá. Entonces, lo interesante dicen siempre que esa asfixia simbólica nunca deja de detenerse. Entonces, por lo tanto ha ocurrido, eso que pasa en todo el mundo posiblemente, pero es la explicación local nuestra es esta. Pero que el blanco, digamos, el oligarca, el criollo, para mantenerse en el lugar donde está, ha tenido que aprender los códigos del indígena. Y la otra cosa, por ejemplo, es estos días, bueno tú no vas a estar en dos semanas ya, ocurre la fiesta más grande de La Paz que se llama *El Gran Poder*. *Gran Poder* es un pequeño barrio de La Paz, y cada barrio tiene su entrada folclórica. La Paz está repleto, bueno, La Paz y El Alto de Bolivia, está repleto de fiestas, entradas folclóricas, etc. Y este barrio por una razón especial, porque ahí se concentran, digamos, una cantidad de comerciantes importantes que hacen que la economía pague circule, sea muy potente, acaba siendo la fiesta más importante de toda La Paz. Entonces, en concreto es, todos los ricos mientras más se escapan, igual para disimular y mimetizarse en el mundo indígena, *cholo*, acaban bailando los ritmos de nosotros ¿no? Y solo... en la discoteca más... de Miami que puedas encontrar en la zona sur, tú vas a ver que los tipos igual siempre están bailando también morenada, diablada, los ritmos indígenas. Entonces, esa mimetización es para mí súper interesante. Cuando te estoy hablando de esto, creo que nosotros hemos vivido estas fronteras todo el tiempo como *Teatro Trono*. Hemos visto ese recorrido. Es como una línea invisible pero que tú al mismo tiempo la ves en la textura de la ciudad. Hemos acompañado todos estos años ese proceso. Entonces, creo que de alguna manera el *Teatro Trono*, con las obras y todo el proceso que hemos vivido, sin querer es de alguna manera ese testimonio también... la obra *Arriba El Alto*, por ejemplo, pasa perfectamente y

cuenta su historia de haber pasado esa línea de ser nadie, verse al espejo, no gustarse, al orgullo ahora de sentir que somos los constructores de la historia contemporánea de este país. Entonces, esos límites nosotros lo hemos vivido. Y de hecho nuestras obras reflejan ese paso de esas fronteras. No sé qué más. Eso yo creo que es un poco una frontera invisible macro. En lo artístico el *Teatro Trono*, por ejemplo, ha viajado mucho por todo el mundo. Pero claro, al principio, nadie, nadie daba un peso, así como conté la historia personal de que ni mi madre creía en lo que yo hacía. Pero, le pasó al *Teatro Trono* exactamente eso también. Empieza el reconocimiento, y ahora a mucha gente tal vez no le gusta, porque ahora la gente si fueran entrevistadas te van a decir “*sí, pero eso no es arte*”, sobre todo gente que hacen teatro o arte entre comillas más elitista, van a decir “*no, pero eso no, sociodrama, no sé qué cosa, pero no es teatro, digamos.*” Sin embargo, igual nos han hecho premios en los mundos teatrales, etc., etc. Y por eso a mí tampoco, no es un mundo que me interese propiamente de ser un exitoso en el mundo de los artistas, digamos. De hecho cuando alguna vez sentimos que nos dieron un premio en ese ámbito, claro, es simpático pero al mismo tiempo sentimos “*¡ah, creo que nos estamos pasando al otro lado!*” Claro, como que sentir de que, “*pero pa’ que nos miran, pa’ que nos premian*”, no, no, no. Y en ese mundo creen que nos están haciendo el gran halago del mundo de reconocernos como grandes artistas, pero internamente cuando lo decodificamos es “*bueno, está bien, pero...*” también hay cuestionamiento interno ¿no? Pero hemos pasado esos límites también. Ese es un grupito de esas fronteras locales muy chiquititas, haber pasado después una infinidad de fronteras político formales, y no sé, por ejemplo, estar en Europa y a veces tener desayuno con... incluso con ministros, con ámbitos muy altos, con Cultura Viva Comunitaria. De haber estado, por ejemplo, ese grupo chiquitito en el rincón este, estar en el Brasil y que la gente después le tenga un cariño y respeto tan profundo a esa acción cultural que hicimos, que sin querer acabó convirtiéndose en una especie de leyenda latinoamericana. En algún momento nos han hecho reconocimiento con llaves simbólicas en Rio de Janeiro. Pero también en Campo Grande nos declararon ciudadanos ilustres, visitantes ilustres de la ciudad. Entonces, hay varias de estas cosas. Cuando vamos a la Argentina, estamos en Colombia, en Brasil, en muchos lugares, pasamos a esa otra...ese otro nivel de sentir acá la última lenteja del plato, a estar en la cumbre del reconocimiento en sectores de política alternativa en el mundo. Estamos proponiendo cosas ya de alta influencia no solo local, sino global. En América Latina hemos planteado algunas acciones que grandes líderes y mucha gente lo reciben con mucho cariño porque dicen “*¡ah, es que esto es del Teatro Trono! ¡Qué bueno! ¡Qué interesante!*” En Europa lo mismo. Y ahora estamos en Estados Unidos, por ejemplo, y lo mismo. Entonces, creemos que hemos roto ciertas fronteras. Y lo que sí me alegra de haber roto esas fronteras es de que estamos en otras fronteras pero también de circuitos alternativos. Algún rato que nos han hecho algún reconocimiento... por ejemplo, en Lima, bien interesante eso, en la escuela de Bellas Artes. Entonces, toda la gente de Cultura Viva Comunitaria allá estaban muy felices. Yo hice el cuestionamiento justo cuando además hacía el discurso. Yo dije “*me alegra mucho que nos hagan este reconocimiento en el centro colonial más importante de América del Sur, Lima, el virreinato de Lima, y tener el centro de la bellas artes ahí, en muchos años, y que ellos se animan a dialogar con la Cultura Viva Comunitaria, y a través mío.*” O sea, porque a mí me hicieron el reconocimiento, hacen el reconocimiento a todo este... “*No sé si...*” Les dije... tuve que decir “*no sé si alegrarme o cuestionarme el hecho de que posiblemente ahora soy mirado por las altas esferas, digamos, de las cúpulas que hemos criticado bastante tiempo. Pero reconozco la osadía y la valentía también de ustedes, de la gente de la educación formal, del arte formal, a creer de que estos rincones del planeta, en el caso de El Alto, habían hecho un arte que es digno de reconocimiento en la escuela más importante de bellas artes de este mundo*”. Entonces, se genera entonces un diálogo muy interesante. Entonces, también a esas fronteras hemos un poquito pasado de alguna manera. Bueno, eso.

Iván, las últimas preguntas que me quedan las voy a dedicar a cuestiones ya más metodológicas sobre el trabajo propio que ustedes hacen con los niños.

¿Sigue grabando?

Sí. A mí me gustaría que tú me hablaras ahora cómo es ese proceso, cómo es desde que los niños... desde la selección de los niños, cómo es ese proceso, cómo llegan, cómo... qué tiempo están. Que me expliques un poco eso a grandes rasgos. Qué es lo que caracteriza a la metodología de ustedes ya directamente. Hemos hablado mucho de la descolonización, pero desde el punto de vista metodológico, práctico, cómo ustedes desarrollan ese proceso.

A ver... va a ser una respuesta no muy larga porque... porque en la vieja historia del *Teatro Trono*, los antiguos, esos chicos que eran de la calle, la búsqueda siempre ha sido de material didáctico, que qué sé yo artistas del mundo ya han ido desarrollando en cuanto a contenido, en cuanto a búsquedas formales de otras rítmicas, otras maneras. Que los protagonistas, por ejemplo, sean otros, que qué sé yo, que sean los propios indios que estén contando sus historias, escribiendo historias. O la negritud que esté contando su propia memoria, redescubriendo su ancestralidad, por lo tanto, todos los códigos rituales. Todo eso tampoco es un invento nuestro. O sea, digamos, la gente que empieza a ver esos bienes comunes en el cuidado de la tierra, del agua, de... del planeta. Pero también en su sabiduría, en su filosofía, en sus saberes ancestrales. Todo eso ya lo está haciendo otra gente. Entonces, siempre hemos recurrido a todo ese material muy potente que ya están haciendo de alguna manera caminos comunitarios, retornos a las comunidades diversas. Entonces, claro, nosotros no hemos inventado nada nuevo. Todo eso lo hemos conjuncionado para que sea un material de divulgación, de acercamiento y de diálogo con todo ese material. Pero ya desde hace muchos años atrás. Lo único que hemos hecho todos estos años es profundizar que esa cantidad de material se vaya ampliando, y vaya dialogándose con mayor cantidad de comunidades que no veíamos. Por ejemplo, ahora las comunidades TLGBs, por ejemplo ¿no? O sea, habíamos trabajado acá con TLGBs, bastante en una temporada. Era genial ver acá una cantidad de travestis, gays, y todo eso, haciendo obras de teatro con nosotros. Fue muy lindo. Entonces, los procesos de selección y convocatoria... Tiene que ver, por ejemplo, hace años era más difícil porque era un grupo más desconocido. Ahora más o menos el grupo tiene cierto reconocimiento, y como *COMPA* institución, hay un reconocimiento muy interesante. Y qué sé yo, hace años, tocar la puerta de una escuela y un director, la misma cara de estúpido que te... “*no sé... es que no si... muy interesante... quizás en la otra... y vamos a llamar quizás, ¿no?...*” Eso, por ejemplo, miles de veces. Y hasta ahora vivimos de eso. O sea, ha cambiado pero tampoco sustancialmente, profundamente. Pero ya hay un reconocimiento. Entonces, hay una cantidad de escuelas, de gente, que en el fondo cuando saben que *COMPA* está por ahí, les interesa, les llama la atención. Entonces, ese tiempo más o menos teníamos que rogar niños para que vengan a nuestras actividades. Y ahora, ya no. Ahora vamos a las escuelas y ahí hay cantidad de niños y gente que les gusta, les interesa, sabe que es una propuesta interesante. Y las búsquedas que hacemos, siguen siendo las mismas. Por lo menos en mi caso, con la cantidad de chavos como el Tintín, ese grupito, estamos haciendo unas búsquedas muy interesantes, por

ejemplo, de la recuperación de ritualidades. Ritualidades concretas que tienen que ver, por ejemplo, con la Cruz del Sur, la Chacana que llamamos acá. Y como eso en el fondo acaba siendo como una especie de mapa cósmico, pero que en el fondo también puedes encontrar en tu cuerpo una especie de Chacana, una especie de... Al final, la síntesis acaba siendo exactamente la misma. Macrocósmos es el cuerpo mayor, y tu cuerpo acaba siendo el microcósmos, que es en realidad la síntesis del cosmos en toda la conjunción del diálogo interno de todos tus órganos, etc. Todo eso es maravilloso encontrarlo. Eso que los mundos indígenas acaban encontrando como tres, cuatro dimensiones de la vida. Que otras culturas también las han encontrado, como qué sé yo..., *Hanan Pacha*, que está el mundo volando, el mundo de arriba; el *Kay Pacha*, que es el mundo donde caminas, terrenal; y el *Uku Pacha*, que es el mundo subterráneo, de los muertos, etc. Y todo eso, por ejemplo, nos damos cuenta que lo vamos descubriendo en un... tengo un grabado por ahí... por ejemplo, en los textiles andinos. Tú vas a ver los *aguayos*... y valdría la pena que te lleves un *aguayo*, buen *aguayo*, textil andino. El textil andino, por ejemplo, es interesante, los indígenas... había todos los textiles del mundo me parece, pero lo que yo conozco, acá, los andinos, ellos tienen los *aguayos* grandes que es la síntesis de sus cosmos, su visión de mundo, de las personas. Una señora, por ejemplo, cuando va a nacer su hijo, un niño, hijo o hija, va a tejer su *aguayo*, en una cantidad de meses. Porque en el fondo lo que está tratando a través de los colores y la conjunción de los puntos, los tejidos, etc., es traspasar un estado emocional para recibir al niño. El niño va a ser recibido en este microcósmos del mundo emocional de la madre y es lo que va a acompañar. Y la madre va a ir... va a llevar atrás al niño todo el proceso de crecimiento de una cantidad de años. Lo mismo cuando la gente va a comer, por ejemplo, llamamos del *apthapi*. El *athapi*, momento de compartir la comida que es un acto comunitario también. Los campesinos agarran el pequeño *aguayo* que es un *tari*. El *tari* es un *aguayo* pequeño. Es lo mismo. El *aguayo* la franja central, arriba-abajo, cuando das la vuelta ya no sabes que es arriba, qué es abajo. *Hanan Pacha*, *Kay Pacha*, *Uku Pacha*, sintetizados con su visión de mundo en pequeño. Esa visión de mundo es cada vez que van a compartir la comida, o también en otro pequeño *tari* más chiquitito, cada vez que van a hacer el ritual de mascar la coca. Todo esto, por ejemplo, lo vamos descubriendo poco a poco en estos años, y nos da una fuerte pertenencia de saber de que esos códigos, si bien ya son códigos simbólicos, en el fondo, cuando el otro día te comentaba, son líneas dramáticas muy claras de cómo está prácticamente su memoria plasmada. En el fondo hay todo un imaginario, hay una fábula, una leyenda, su memoria plasmada en ese... Y como es un estado emocional, cuando llegan los españoles lo que han hecho prácticamente es quemar bibliotecas enteras porque para ellos estos indios ignorantes no tenían letras. No se daban cuenta que en realidad lo que estaban quemando eran todas sus bibliotecas en todos los textiles de *aguayo* que estaban haciéndolo. Y no es que no tenían alfabeto y letras, tenían ese alfabeto. Lo que pasa es que es mucho más sofisticado. Igual que los ideogramas chinos, digamos, que no es así a, b, c. Esto también tenía una otra forma. Y lo están descubriendo recién. Con el tiempo están las gentes, buenos estudiosos, deletreando todo este mundo oculto. Entonces, para nosotros, claro, es hermoso el teatro y la relación con el mundo griego, ¡y a bien! Pero también tenemos que buscar justamente esta dramaturgia escondida, oculta, de las memorias, a través de estos otros códigos, que es lo que estamos intentando hacer. Entonces, esto que te estoy diciendo, intentamos que a través de toda una cantidad de ritualidades, y cada vez que hay ritualidad, el cuerpo va a ser traspasado totalmente de otra manera. Entonces, ya no es el ejercicio funcional para el entrenamiento del cuerpo en cierta destreza, sino el cuerpo se va a desarrollar de una manera mucho más espiritual porque el ritual no es un adiestramiento gimnástico, sino es un adiestramiento de recuperación de memoria y pertenencia cultural mucho más profundo que solamente tres pasos y gritas de una manera, hablas de determinada manera. Entonces, todo esto refunda nuestra concepción de teatro, por supuesto. Esto ya no podemos decir es teatro del oprimido u otra cosa. Esto es un teatro de descolonización del cuerpo. Y no tenemos qué más llamarle por ahora. No nos vamos a casar con ese concepto todo el tiempo. Esto y esta cantidad de ejercicios que te estoy comentando y cosas que estamos encontrando, y buscando, están haciendo que nosotros empecemos a tener otro vínculo ya no solamente con el ritual X como un acto teatral, sino que eso responde a un contexto, un momento histórico del entorno, y algo se perdió en el camino, algo se ha recuperado, algo se ha mantenido. Entonces, desde el mundo teatral es lindo reconocer y buscar este diálogo. Por eso también estamos cuestionado de que lo que hacemos posiblemente ya no es teatro. Es otra cosa. No sé qué será. Bueno, por eso nos estamos acercando mucho al mundo de la fiesta. Y la última obra, por ejemplo, que hemos hecho se llama *El ...*, y justamente es una fiesta donde la gente entra, come, baila, con los actores, todo así. Entonces, en un momento ya es interesante, porque sé que han hecho obras también occidentales intentando esto. Pero para nosotros, con la búsqueda de este otro lado, ya no es solamente una exquisitez de un baile, una formalidad teatral. Es el reencuentro con otra forma de cosmovisión de la representación en la interacción con el público.

Es otra manera de distribuir lo visible.

Sí. Ahí estamos. Entonces, esto que te estoy diciendo es un montón de detalles ya simbólicos. Que las flores, que la relación con la..., etc., etc. Entonces, esto es la búsqueda que estamos haciendo con los niños. Entonces, hacemos mucho que los niños pregunten en sus casas. Que por qué el *aguayo* de tu mamá, o por qué, o si es cierto o no es cierto, qué dicen los abuelos. Entonces, estas búsquedas generan también una especie de construcción colectiva de la misma metodología que estamos desarrollando.

Iván, la última pregunta. Y ¿cómo tú crees que todo ese proceso incide en la subjetividad del niño? ¿Cómo todo eso tú crees que...? La subjetividad que es algo tan movible, tan dinámico, que no es una cosa que tú digas “es esto” sino que está atravesado por diferentes dimensiones.

Yo creo que, por ejemplo, la educación tan monolítica que tenemos en nuestros países generan, por supuesto, unos grados de estructuración naturalizados, como que “*así no más es, así no más se ha hecho*.” Entonces, cuando le... ahora el gobierno acertadamente plantea un proceso de descolonización de la educación, en el nivel discursivo porque después no han podido avanzar mucho, pero sin embargo ya es un gran avance, muy lindo, digamos, que lo hayan puesto. Tiene una ley, la Ley 070, que es la recuperación de una metodología en la década de los 30, 40, en el siglo XX, de una educación indígenal. Tiene unos anarquistas y unos indigenistas de esa época, súper interesantes...

¿Cuál es la ley? Porque me estuvieron hablando de eso y yo no supe...

Sí. Se llama... es la Ley 070, que es la ley Avelino Siñani. La ventaja que tú tienes es que puedes entrar al Ministerio de Educación y puedes bajarla la Ley, y todo lo que se está haciendo, en el nivel discursivo, interesante del gobierno. Entonces, nos dan una pauta interesante desde la acción gubernamental de cómo podríamos dialogar con las políticas públicas de educación en este nivel. Entonces, cuando digo esto, está naturalizado y está ya profundamente arraigado que una forma de educación es difícil después plantearlas de otras maneras porque, digamos,

maestros y sistema en sí mismo, son naturalizados a accionar respecto a estas metodologías. Nosotros estamos intentando aprovechar porque estamos en un puente, ellos quieren cambiar pero no saben cómo hacerlo. Tienen lindos planteamientos teóricos pero en el ejercicio chiquitito nosotros hemos avanzado mucho más. Entonces, por eso es que nos hemos acercado también a la educación formal. Entonces, ahora sí voy a hablar la parte buena e interesante, por ejemplo, de la institucionalidad. Es que queremos plantearle de que nosotros podemos ser un canal muy potente de que esas metodologías que están soñando, nosotros la estamos desarrollando. Entonces, que la educación formal se vaya abriendo mucho más, para profundizar esos procesos con... tanto con la cantidad de niños en las escuelas, en todos lados donde se va a trabajar. Entonces, yo creo que los niños en este limbo en el que están de cambios de metodologías, ahí... se han hecho muchas críticas, porque realmente yo creo que descolonizar la educación va a ser una tarea de muuuchos, demasiados años. Estamos en este pequeño puente, y yo creo que los niños, como habíamos hablado el tema de la infancia, como ya habíamos hablado hace unos tres días atrás, hay una plenitud y disposición maravillosa. Pero no solo estos niños, cualquier niño del mundo me parece. Lo que pasa es que ahí hay que dialogar con quiénes manejan esas políticas públicas desde los Estados, porque esas rigideces tienen que tener voluntad política real de una cantidad de educadores, dispuestos realmente a generar la profundidad de estas... con esas nuevas metodologías. Y como verás, nosotros también acá con nuestros educadores, a pesar de tener una linda intención, hay límites. Pero están mucho mejores que los límites que tienen toda la gente del Estado. Estos ámbitos más comunitarios tienen creo que mayor profundidad, pero todavía tienen el nivel de caos, así todavía no muy bien resuelto como para poder dialogar con estos ámbitos de manera sostenida. Porque muchos de estos chicos han trabajado algunas veces también en estos ámbitos. Solo que no aguantan la lógica de estructuración que tiene el Estado en sus códigos más rígidos, y rápidamente huyen y se refugian en este ámbito comunitario. Pero, sin embargo, yo creo que acá se está generando como estos... todos estos experimentos que te dije que estábamos haciendo de una manera muy, muy hermosa. Acá se lleva este mismo material, pero algo pasa con la rigidez del Estado que acaba volviéndose un material que llega casi sin alma, sin fuerzas, sin potencia. Entonces, yo creo que los niños, en todos los niveles, los veo muy altamente dispuestos a jugar de otra manera, a hacer las cosas de otra manera. Veo un ámbito muy, muy así, por lo menos en los grupos cerca de los chicos con los cuales *COMPA* está trabajando, resultados maravillosos. De hecho, estos resultados que se muestran a cierta cooperación internacional y al mismo Estado, ¡uh! les encanta, les seduce. El Estado lamentablemente, el gobierno en este caso particular, no puede ver el paso significativo de, por ejemplo, permitir ciertos flujos financieros para que una experiencia de laboratorio como está ocurriendo acá pueda profundizarse mucho más. Y ahí me parece que es una estupidez ya del gobierno de no poder permitirse eso. Pero, bueno, eso digamos ya es otra cosa. Pero cuando estamos hablando ciertamente de la subjetividad de los niños, veo siempre en ese nivel como una disposición así, maravillosa. Yo creo que niños más libres en El Alto de La Paz, con seguridad no vas a encontrar por lo menos, en todo lo que yo conozco, más libres que gente que están trabajando en estos ámbitos con el Teatro Trono y con *COMPA*.

Ok. Un millón de gracias.

ENTREVISTA AMAURI FALSETI

L: Bueno Amauri, primero que nada agradecerte la posibilidad que me estás dando para esta entrevista, una nueva posibilidad... Yo voy a intentar hablar en portugués, más si yo mezclo con español ahí... te agradezco mucho, realmente la parceria que creamos desde que comencé el doctorado ha sido muy significativa, el proceso de acompañamiento que hice aquí con los niños y tal. Y la idea hoy es hacer una entrevista para indagar un poquito sobre cuestiones de tu práctica artística, de tu vida, sobre reflexiones que tengan que ver con la acción cultural, la cuestión del trabajo con los niños; y al final, un poquito sobre algunas cuestiones metodológicas, la pedagogía del teatro de Paideia, y esas cuestiones. Entonces, mi primera pregunta es: ¿quién es y cómo se define Amauri Falseti?

A: (Risa) En ese momento hablar quién yo soy es bien complicado porque tanta influencia en el mundo que yo estoy viviendo, la situación del país..., existe toda una dimensión de una búsqueda muy grande de trabajo, de sentido por aquello que hacemos. Más como yo imagino que yo trabajo con niños, es puro de esperanza eso. Yo siempre hablo que nosotros somos grávidos de esperanza, porque trabajar con niños es pensar el futuro. Y hacer teatro, arte, para niños entonces, es sobre vida eso. Porque el adulto de hoy que está haciendo toda esa locura, esa cosa triste, va a pasar. Y yo trabajo para esos niños... entonces yo me defino como un tipo suertudo, con mucha suerte, que escogió hacer teatro para niños y con niños, tengo mucha suerte con eso.

L: ¿Y esa idea de suertudo tiene que ver también con una idea de un futuro de suerte?

A: Yo pienso diferente del asunto del suertudo en ese sentido. Porque yo imagino que el futuro está en la mano y en el corazón de esos niños. Y trabajar con arte, en ese sentido, y la suerte de yo estar trabajando con arte, es lo que ellos van a llevar para la construcción del nuevo mundo, que yo no sé cuál es, absolutamente no sé, con todos los cambios... Y yo creo que ese es el papel del arte efectivamente, es diseñar un futuro, un amanecer, y que probablemente yo no voy a ver. Más, que será, será. No tengo dudas de eso. Y el arte es algo necesario en la vida de hoy, principalmente para los niños. Y yo evalúo que ese trabajo que hacemos es tan necesario. Como siempre fue, y como muy poco fue hecho de arte, para nuestros niños, yo como niño, entonces, nosotros estamos recogiendo exactamente eso.

L: Amauri, tú eres de aquí de Sao Paulo, del estado de Sao Paulo. Más, yo siempre me quedé muy curioso por saber ¿que tú crees de esta ciudad, que es Sao Paulo para ti, cómo tú la ves, cómo tú la sientes, cómo tú respiras esta ciudad?

A: Yo tengo una pasión por Sao Paulo. Eso es una cosa... No consigo imaginar, a esta altura del campeonato, si yo consigo vivir fuera de Sao Paulo. Porque aquí es el lugar del encuentro, es el lugar que todos vienen para acá por una esperanza, así como yo también. Y yo gané esa pasión, conquisté ese amor por Sao Paulo, por creer que aquí es el lugar del cambio, es el lugar donde tú puedes ser anónimo y tener un papel en la historia. Creo que eso es increíble. De yo vivir en un lugar pequeñito, donde todo el mundo sabe quién yo soy, soy hijo de un alguien, no me llaman por mi nombre pero si hijo de un alguien. Y aquí no, soy un anónimo, y me construyo como un ser político, y que tiene una acción social infinita. Y Sao Paulo me dio eso.

L: Y Amauri, ¿cuáles son tus primeros recuerdos de esta ciudad cuando llegaste aquí por primera vez y dejaste Bariri? Los colores, las sensaciones... ¿Cuáles son tus primeros recuerdos?

A: Exactamente. El primer recuerdo que tengo es llegar a Sao Paulo en la noche, encantado con los outdoors pestañando, con las avenidas llenas de luces...

L: ¿Cuántos años tú tenías?

A: 12 años, la primera vez con mi padre. Y aquello me dejó encantado. Pasando por aquellas avenidas millares de carros, gente que no hablaba “buenos días”, que no hablaba “buenas noches”, todo desconocido. Yo creo que para un niño es un mundo nuevo, “maluco”. Genial, genial.

L: ¿Y el olor? ¿Te recuerdas del olor?

A: El olor... No me gustó mucho, no.

L: Habla, habla un poquito de eso (Risa). ¿Cómo era?

A: No me gustó. Porque como guajiro del interior el olor hace parte de la vida. Desde que te despiertas ya comentas el olor. La mañana está olorosa, el sol tiene olor, todo tiene olor en el interior. Y Sao Paulo también, todo tiene olor, mas era el olor del humo. Eso me asustó. Eso me asustó. Ni hablo del río Tieté, del río Piñeiros. Porque cuando descubrí ese olor...

L: ¿En aquella época ya estaba contaminado?

A: Ya un poco, un poco, no tanto como hoy. Más, yo creo que ese río siempre estuvo enfermo. Infelizmente. Yo siempre creo. No tengo imágenes de él, sin tener ese olor. Entonces, yo vine de la barranca del río Tieté. En mi ciudad, 3 Km, yo iba todas las semanas al río Tieté. Me bañaba, pescaba, nadaba. En fin, era mi lugar. Y cuando vi ese río, eso me dejó triste. Muy, muy triste. Y el amor que mi padre tenía por el Tieté de allá, me daba hasta envidia del río Amazonas, del río Nilo. Sabes, cuando la profesora hablaba que el río Amazonas era el mayor del mundo, el Nilo, yo me quedaba con una envidia, porque para mí el río Tieté siempre fue el mayor río del mundo.

L: Y con el teatro Amauri ¿cuáles son tus primeros recuerdos de estar en contacto con el teatro? Ya tú has contado en otras entrevistas un poco esas historias. En el Seminario San Carlos, El rapto de las cebollitas. Y después, de la participación tuya en obras en el propio Seminario. Los recuerdos del circo. Más, ¿me cuentas un poquito? ¿Cuáles son tus primeros recuerdos, tus primeros contactos, las primeras sensaciones?

A: Yo tengo esa visión del interior de Sao Paulo del teatro. Y era un evento único. Porque no tenía teatro en mi ciudad. Nunca tuvo. Y yo descubrí eso en San Carlos, en el Seminario. Y eso ya tenía ese encanto. Y cuando recibía alguna compañía, en Bariri o..., yo no perdía un circo. Eso era de mi infancia. Y era circo-teatro que le llamaban. Entonces, siempre tenía una historia, siempre tenía un dúo sertanejo, que hacía el show y una historia, de una música, de una moda de viola, siempre... Entonces, eso era encantador. Tengo eso en mi imagen hasta hoy, tengo una pasión por el circo, por ahí. Y ... el montaje del circo...

L: ¿Tú eras de los niños que se ...?

A: Exacto. Que Pedía invitaciones. Ayudaba a montar el circo para ganar invitaciones, ser invitado. Yo viví todo eso ahí. Y me quedaba en la orilla del “picadero”, acompañando. Y esos seres eran seres de otro mundo para mí. Y era un mundo que venía e iba. Entonces, era el mundo del cambio. Toda esa influencia. Ahora, la fuerza del teatro mismo, fue cuando llegué a Sao Paulo. Me recuerdo de la primera obra que vi fue *Prometeo encadenado*, en el SESC Consolacao. Así, bien profesional. Era un festival también. Yo me quedé... esa cosa ahí... yo quería hacer exactamente eso. Y después yo tuve mucho contacto con el teatro de arena. Arena contra Zumbi. Nossa, yo vi... veces. Me hice amigo de los tipos. Iba allá a ver todo, era increíble. Y entonces eso me agarró. Y después el movimiento político. Ahí no paré más.

L: Y hoy ¿qué entiendes por teatro?

A: Hoy yo tengo una visión... esa es una pregunta increíble, porque yo estoy viviendo exactamente ese momento. ¿Cuál es el papel del arte? ¿Y el teatro? El teatro es el arte necesario para Brasil. Yo veo eso. Yo creo que es por eso que quieren destruir el teatro, sabías. Yo creo que es el arte colectivo, es el arte que tiene la necesidad del otro, es el arte que sucede ahora, es el arte del presente, como dicen. Y nosotros no tenemos ese arte vivo.

L: Ese pensamiento crítico.

A: En un momento crítico. Porque en la medida que tú traes esa historia para el palco, en el fondo tú estás trayendo la historia de la humanidad. Momento de reflexión, de sueños, de arreglar los caminos, de tener esa claridad de lo que tú vislumbras. O de lo que no ves. Entonces, yo creo que... el teatro hoy es extremadamente necesario, no consigo salir más de ese lugar. Y tal vez por eso... ese dolor, de ver tanta necesidad en el quehacer teatral del teatro para niños, y no tener teatro para niños. Eso es... ese binomio de dolor y sueño. Y que el arte en fin, más... yo creo que él es fundamental. No consigo respirar más sin eso, sin hacer eso.

L: Amauri, ¿y por infancia qué tú crees? ¿Cuál es tu idea sobre...? ¿Cuál es tu definición sobre infancia?

A: Entonces, y ahí viene de nuevo otra cuestión que liga con mi quehacer teatral. La infancia hoy, desprovista de sueños, y una realidad virtual que es peor que la propia realidad dura que ese niño vive. Ese aislamiento, esa no necesidad de lo colectivo, del otro, me asusta. Y creo que ese crecimiento de la violencia está exactamente en eso, a mi modo de ver. De una escuela sin sentido, de un lugar no lugar, de no tener posibilidades de crear grupos de relaciones. La infancia hoy es un momento muy cruel. Y pienso también que es necesario ese momento. Yo no pienso que el pasado fue mejor. No fue, no. No es eso. Yo pienso que la infancia de esa manera, está anulando el futuro de ese niño como adulto. Y lo que ese niño va a producir con otro niño, yo ni me imagino. Y creo que todo el que pensaba hace unos años atrás, hace cien años,

no tenía esa posibilidad. Más, me asusta. El aislamiento me asusta. Y el teatro es el arte del colectivo. Entonces, la necesidad del teatro hoy, y la carencia que la infancia grita, pide, es eso.

L: Amauri, tú estás hablando sobre esa idea de infancia, más pensando un poquito sobre la etimología de la palabra infancia, que viene de no habla, aquel que no habla, o aquel que va más allá del lenguaje, tú estás hablando sobre esas cuestiones que yo creo muy pertinentes en la medida en que coloca el lenguaje en otra dimensión y pone al niño en otra dimensión. ¿Hasta qué punto esas ideas originarias del concepto infancia se relacionan con esa perspectiva que tú estás hablando, en la medida que tú trabajas con niños que viven la soledad, en la medida que tú trabajas con niños que participan de ese mundo cruel? ¿Qué tú crees de eso?

A: Es muy, muy estimulante pensar eso. Efectivamente. Y ese sentido de esa infancia, y esa infancia. De ese sentido de infancia y ese que están poniendo como modelo. Y ahí es donde creo que hay una gran laguna. Porque la infancia, ella conceptualmente es muy nueva, en el concepto de humanidad. Tiene cien años, no sé. Ciento cincuenta años, no sé. Porque hasta ese momento... Y hoy ese proyecto de infancia, esa aceptación de ese ser pequeño que no habla, en construcción, es concepto nuevo. Lo que yo veo, por ejemplo, es que la propia dialéctica del mundo es esa. De infancia. Por ejemplo, como tú hablas de medio ambiente, de vida, sin hablar de infancia. Entonces, qué mundo nosotros estamos construyendo para los que vienen, que es esa infancia. Nosotros estamos matando ese mundo, mas matando junto con el niño, junto con la infancia. Es ahí que yo veo esa relación, y ese corte. ¿Entiendes?

L: Entonces siguiendo esa idea, ¿casi sería como el origen de la humanidad, el origen de lo humano?

A: Pienso de esa manera. Yo tengo como una frase, una sentencia africana. “La tierra no es de nuestros abuelos. Nosotros la tomamos prestada de nuestros hijos”. Entonces, esa sentencia africana piensa la vida del futuro. Entonces, yo no soy dueño de la tierra, yo tomé prestado de los que vienen. Yo veo la infancia en ese lugar. Yo he pensado todos los días en pedir perdón para esa infancia que nosotros dejamos el mundo de esa forma. Es ahí que está la cuestión. Porque él podría estar mucho mejor para esos que vienen, para los que van a nacer. Aquí hay un poema maravilloso. Y yo me quedo muy preocupado con eso. Pero nosotros no estamos dejando ese lugar que nosotros soñamos, y nosotros estamos matando esa posibilidad. Así es que yo lo veo.

L: Amauri, eso que tú estás hablando tiene mucho que ver con esa... yo siempre intento hacer esas conexiones de tu pensamiento con la idea del término Paideia, del término griego. Y siempre me quedo viajando, imaginando, la construcción de este espacio, todas las historias que tú has contado, cómo pasaron de Monte Azul, fueron pasando por diferentes espacios. ¿Cómo fue la creación de Paideia? ¿Cuál es la relación de ese término que ha sido muy bien abordado por ... en su libro con la práctica que ustedes..., la práctica artística que ustedes están desarrollando hace casi, más de veinte años?

A: Entonces, yo creo que cuando nosotros descubrimos ese nombre para nombrar nuestro trabajo...

L: ¿Qué fue en una fiesta? Tú entraste en un...

A: Fue en un cumpleaños de una amiga querida, y estaba muy pesada la fiesta, y entré en la biblioteca de ella, cogí ese libro, y comencé a leer, y dije “caramba, es eso lo que yo quiero hacer, es eso lo que yo estoy haciendo”. Y es el abordaje de que todo lo que el hombre crea es la paideia, en el sentido griego. Dije “caramba, y el teatro es exactamente eso”. Sabes, es toda la creación del hombre, todas las áreas del conocimiento, y yo pienso el teatro como un área de conocimiento. Es más esa cuestión. Y que yo vengo desarrollando. Entonces, ese sentimiento, esa definición de creación del hombre como paideia tiene todo que ver con aquello que yo sueño en hacer, en realizar, y construir ese lugar, principalmente para la infancia. Y yo veo hoy con mucha más claridad que esa cosa de la improvisación de ser niño, porque es una improvisación, tú nunca sabes la respuesta de una pregunta que tú haces para un niño, ella siempre te va a sorprender, por lo que ella conoce, y principalmente, por aquello que ella responde sin conocer. Entonces, esa relación con el hacer teatral, con mi vida, con el trabajo, se concentra con la paideia. Y una cosa más que yo veo como un eslabón profundo, es que este mundo no está listo. Yo no concibo entender que nosotros llegamos a un lugar y es así. No. Está así. Y la infancia es la prueba de eso. La infancia es lo nuevo. Yo pienso de esa forma.

L: Amauri, y por qué ustedes escogieron el camino del trabajo con y para niños, en un ambiente profesional, cuando podrían haber escogido otros campos. Pensado en esa perspectiva de que el teatro... en esa relación entre el teatro y paideia, que el teatro es el hacer de lo humano, es todas las cosas que tienen que ver con la cultura humana. ¿Por qué ustedes escogieron trabajar con los niños?

A: Tal vez sea un poco de osadía o hasta un poco de arrogancia lo que voy a decir. Más yo imagino, y continuo imaginando, que hacer teatro para niños es tú colaborar para el futuro. Hacer con adulto es tú discutir el presente. El niño no. Es invertir profundamente en el teatro por el futuro hombre, aquel que aún va a llegar, aquel que ese niño está construyendo. Fue esa la decisión que tomé, efectivamente. Y principalmente por una cuestión política. Yo quería colocar el mundo como una posibilidad en construcción. Yo no tengo un modelo para el mundo, nunca tuve. Yo siempre encuentro cosas buenas y horribles en el mundo que vivimos en el día de hoy. Ahora, trabajar con niños es apostar en ese posible mundo mejor. Puro sueño. Y el teatro es eso. Es el sueño. Más no ese sueño... es la utopía de un mundo diferente, humano, en ese sentido de la construcción humana, con sus defectos. Más si él puede ser mejor, será. Yo pienso de esa manera.

L: Amauri, y ¿existió alguna raíz pedagógica que estaba incidiendo en tu pensamiento, en el pensamiento de Amauri Falseti, cuando comenzó a trabajar con la paideia? ¿Cuál era la conexión con esa..., si existía, con esa tradición del teatro amateur, del teatro brasileño? ¿Ustedes tuvieron alguna conexión con eso?

A: Mira, yo tuve mi formación exactamente encima de ese teatro brechtiano. Sabes. Entonces, yo leí bastante Boal, leí mucho Brecht, acompañé muchos proyectos aquí en Sao Paulo principalmente, que tenían esa dialéctica, esa pedagogía de trabajar en la formación del individuo. La única diferencia que entendí es que yo no tenía que formar a nadie, yo tenía que colaborar con la formación. Y eso debería ser un acto individual, con libre arbitrio, con posibilidades. Y ahí comenzó esa discusión. Y ahí comencé a hacer la búsqueda de la pedagogía. Ahí encuentro a Paulo Freire, encuentro a Hanna Arendt, por ejemplo, Walter Benjamin. Y ahí fui comenzando a entender que son pensadores de cien años, vamos a decir así, de comienzos del siglo pasado, pero que ya tenían esa crítica también a ese proceso, ya de un posicionamiento

político, ya había una mudanza radical en el mundo, de una posibilidad de un mundo diferente, concreto. Y yo dije “caramba, está ahí eso ahí”. Entonces, junté mucho ese teatro brechtiano, Paulo Freire, Boal, Guarnieri, del teatro de arena. Fui formado por participantes del teatro de arena.

L.: ¿Usted participó en los seminarios de dramatología?

A.: Participé de varios. El actor que me hacía... él era el director de nuestro grupo, él era oriundo de arena. Entonces... caramba es esa... Y tenía el momento político de una dictadura y nosotros hacíamos lo que estaba errado. Teníamos consciencia. No es legal hacer eso para ese sistema. Eso era motivo de búsqueda, de hacer mejor, de estar en el contexto del universo del pueblo, de los movimientos populares. Más teníamos que estar sueltos, libres, para poder hacer. Entonces, era siempre en aquella cuerda bamba, en ese filo de la navaja, de cómo hacer con los operarios, con los movimientos de barrio. Entonces, mi formación fue exactamente esa.

L.: Amauri, en el año 1964, cuando tú tenías solo 10 años de edad, Brasil comenzó a vivir una serie de gobiernos totalitarios después del golpe militar contra Joao Goulart. Su infancia, adolescencia, y primera juventud, podríamos decir, transcurrieron bajo los efectos de la represión, del miedo y de las escenas de desasosiego que se vivían todos los días en Brasil. ¿Cómo ese tiempo afectó la mirada y el cuerpo de Amauri Falseti, y qué implicaciones trajeron aquellas escenas de luto, de terror, en la vida cotidiana, en el trabajo artístico que hacías con Edson Santana, y para el posterior trabajo de Paideia?

A.: Es increíble tu pregunta porque ella tiene efectivamente una influencia muy grande. Luvel, yo nací en el interior de Sao Paulo. 1964, 10 años. En mi ciudad no conocía a nadie que no apoyó el golpe, no me recuerdo de nadie que estuviera en contra. Viva memoria. No me recuerdo. Me recuerdo que hubo un movimiento *Oro para el bien de Brasil*, en el foro de mi ciudad. Yo era un niño, y era una cosa así de los notables de la ciudad, que ellos daban oro para ayudar al país. Mira qué locura. Me recuerdo de eso, del foro. Y yo chiquitico mirando eso encantado. Que tenía prefectos, jueces, delegados, gente grande de mi ciudad. Y yo miré aquello, me quedé mirando. Ahí había un gerente de un banco, se quitó la alianza, me la dio, “*lleva allá muchacho*”, y llevé la alianza del tipo. La deposité. Y las personas aplaudieron. Yo fui un *office boy*, no estaba entendiendo en lo absoluto lo que estaba haciendo. Y yo vi que todo el mundo... y ellos me dieron otro anillo que estaba escrito “*Dé Oro para el bien de Brasil*”. Y ahí yo fui a devolver para ese señor, y él me dijo “*eso se queda para tí*”. Ese es el recuerdo que yo tengo de Bariri. Quiere decir, era un apoyo total. Principalmente, en el universo católico que yo vivía. El miedo del comunismo... todo aquello que se hablaba. Ese era el momento de vida de infancia. En ese crecimiento de esa pubertad, esa pre-adolescencia, adolescencia, mis hermanos, mi hermano ya estudiaba fuera de Bariri. Él comenzó a traerme cosas de que el mundo no era de esa manera. Fue ahí que comencé a entender eso. Y él comenzó a hablar de otro proceso que yo comencé a descubrir oralmente, que él me contaba. No salía en los periódicos, ni leía periódicos. Entonces fue ese momento. Cuando yo empecé a entender el mundo, que existía un golpe, empezó... 1970, con la Copa del Mundo, que Brasil fue campeón, y ahí yo vi aquel ufanismo, aquella locura que Brasil va para el frente, lamo o dejo, yo estaba en Bariri. Cuando llegué a Sao Paulo a través de mi hermano, que después de haber pasado por el Seminario, yo descubrí ese mundo de los estudiantes, de los clandestinos, del mundo subterráneo, y fui a vivir en una república que solo tenía jóvenes de izquierda. Y fue ahí que fue una escuela de entendimiento de ese mundo. Y fue ahí que comencé a entender el teatro y el papel del arte del teatro en ese universo. Exactamente eso. Y cuando yo vine, después de tantos años de trabajo, y llegar a Paideia con cuarenta y tantos años haciendo teatro, yo descubrí que el teatro para niños yo tenía que cargar esa historia, lo que me tocó en este mundo de la ignorancia, yo tenía que trabajar ahora en este mundo de la opción de la libertad. Entonces, fue en este contexto que yo creé las condiciones de pensar de mi trabajo futuro, principalmente con los niños.

L.: ¿Y esa relación con Edson Santana?

A.: Se perdió. Más fue él quien me enseñó a Brecht, me enseñó el teatro de Boal, me enseñó el teatro periodístico, la forma de creación colectiva, el asunto de no tener la estrella de un grupo sino de ser hecho en el colectivo, de pensar el pueblo, de estar donde el pueblo está, qué tipo de arte diferenciada de esos grandes teatros. Ese tipo fue el que abrió. Y el segundo fue Pablo Yutaka, que ya venía con la estética, ya era el fruto de ..., un joven brillante, un gran artista, una mezcla de Brasil Japón, quiere decir, una cosa de ese contexto. Ese tipo me dio la luz de la estética. Lo que Edson me dio como un teatro político, Pablo me trajo ese *bichito* que cuestionaba ese teatro viejo, esa cosa de izquierda, política bajo política. Fue exactamente. Y es ahí donde yo me siento como formado, en ese sentido.

L.: Amauri, el trabajo de Paideia confirma la fuerza transformadora de la acción cultural y de la acción artística delante de los que han optado por el poder de la violencia, del consumo, de la deshumanización. ¿Qué tú entiendes por cada uno de esos campos, acción cultural y acción artística, y cuáles serían sus límites? Pensando en un contexto de América Latina, Brasil, Sao Paulo, Santo Amaro.

A.: Yo pienso muy claramente que... yo odio mismo, lucho en contra... el teatro no es una herramienta. No es. Estoy pensando cada vez más en un campo del conocimiento. Pienso siempre que es una acción encantadora en ese sentido por ser arte, del encanto. Más él trabaja dentro de cada uno de manera diferente. Entonces, son esos conceptos que yo vengo desarrollando. Y cuando tú colocas, por ejemplo, que ese proceso interfiere en el anti consumo, anti violencia, es por la propia esencia del arte, yo siento. Lo que me muestra en ese concepto que hablas, de salir de ese universo de América Latina, entrar en este país que habla portugués único, llegar a Sao Paulo, interior de Sao Paulo, de todas esas afluencias de pueblos en este país, el arte es el gran polo de catalización de todos esos seres. Y saber trabajar con eso, y descubrir ese poder de trabajo en el teatro, con esa mezcla de pueblos aquí, es un nuevo mundo. Pienso mucho en ese sentido. Y es claro que eso es un antídoto de todas las fuerzas de destrucción de cualquier ser humano. Yo pienso claramente eso. Y en mi acción del teatro dentro de Paideia trabajando con niños, es visible en la medida que él es tomado como un ser creador, un ser artista, con posibilidades de transformación de su vida y de otra vida, él es un ser humano completo. Yo no concibo entender que para nosotros actuar en este universo violento, miserable, cruel, sin arte, nosotros somos cada vez... vivir eso como naturalidad, cada vez más. El arte es un divisor de todo eso.

L.: ¿Más hay diferencias entre la acción cultural y la acción artística?

A.: Estoy intentando no hacer esa diferencia. No estoy haciéndolo. Yo estoy intentando hacer de mi acción cultural una acción artística, como papel. Y también descubriendo con el otro, que tú también eres un artista, una acción cultural, igual siendo un labrador, un cocinero... Voy a

hablar de las profesiones que no desempeñan más sueños. Es ese el asunto, dentro de este sistema. Yo pienso, por ejemplo, que si yo consigo mostrar para un niño a través de mis espectáculos, que su papá siendo un albañil, siendo un chofer, es un gran artista, y está muerto ese artista por las condiciones de vida, ese niño es un gran artista. Ese es mi sueño. Porque yo creo también que si yo consigo despertar a través de una acción cultural, acción para la libertad, vamos a hablar de esos dos lados, yo consigo hacer que el mundo cambie, y mi función artística y de acción cultural está en el despertar del otro. Que es el papel del arte. Hay una frase que tú debes conocer muy bien. “*El arte no es aquello que nosotros vemos, sino ese medio que hace con que nosotros veamos.*” Entonces... y eso estaba en el corazón de cada uno. ¿Qué es lo que hace que tú veas el mundo diferente? Es ahí que está el arte. Es ahí que está la acción cultural. Es una acción de liberación.

L.: Amauri, ustedes de alguna forma surgieron en oposición a la desigualdad social, a la pobreza, a la violencia que habitaba en las periferias de esta ciudad. No obstante, hoy el sistema capitalista ha generado dispositivos de poder, de control, tan violentos como los de aquella época pero envueltos en papel de regalo. ¿Cómo la acción cultural y la acción artística de Paideia encaran esos desafíos actuales en relación a los niños?

A.: Entonces, ese tema es también pertinente y es lo que estamos viviendo hoy. Todos nuestros proyectos que tenemos dentro de las escuelas, con los profesores, principalmente con las escuelas públicas, claro, más no solamente hasta por aquello que pensamos de tratar al niño como un ser, un individuo en un contexto, y no teatro para pobre, teatro para no sé... no. Pensar al niño y nuestra necesidad de estar haciendo. Lo que yo siento y cada vez vivo más, no va a haber más empleo para todos nuestros niños. Eso que tú hablas de ese envoltorio y es dado como regalo, yo siento eso hoy ya. No existe por el momento posibilidades de dar perspectivas para una gran masa de niños y jóvenes. Él no va a ser necesario para esa máquina que está, de la manera que está. Y yo siento que cada vez menos va a necesitar del ser humano, como individuo, como era antes, entiendes. De explotación de la mano de obra. Yo creo que nosotros vivemos en un contexto hoy muy complejo, y muy difícil de pensar de cómo... y dónde es que está la esperanza para ese niño que yo estoy haciendo mi trabajo de arte, de futuro ¿Dónde es que está? Entonces, yo pienso que ahí entra directamente, la oposición y esa locura que está viniendo ahí, yo pienso que cuanto más el tipo se sienta creador, y si le es posible de sobrevivir en ese universo, más artista él tiene que ser. Y ahí entra el papel de la formación cultural, como tú hablas, de la acción cultural y de la acción artística. Nosotros vamos a vivir mundos, no sé... una locura que estoy pensando..., que va a tener un montón de gente desempleada. Más no es porque él quiere, porque no habrá donde poner ese tipo. Entonces, yo imagino que de aquí a unos 20 años, 30, nosotros vamos a tener que construir enormes centros culturales de ocupación de esos niños de hoy siendo jóvenes. Yo no veo que va a tener una... absorber esa mano de obra, no se piensa más ese sistema con uso de mano de obra. Al contrario. Ahora qué hacer con ese mundo. Ahí yo llamo en eso que tú estás hablando, *los presentes*. Sabe. De esa tecnología, de ese avance, esa maravilla. Yo no veo de esa manera esa maravilla. Ese presente. Yo creo que nuestro trabajo de acción cultural es la preparación del nuevo hombre.

L.: Será Amauri que siguiendo esa lógica que tú estás colocando, que el sistema capitalista está capturando los derechos de los niños. Por ejemplo, hace años atrás nosotros pensábamos y discutíamos mucho el trabajo infantil. Más, en la medida que va transcurriendo, se va desarrollando el sistema capitalista, el capitalismo necesita de un niño que sea bien educado, sea bien formado, con una buena salud. Porque si es un niño enfermo que está expuesto a los riesgos del trabajo, de la prostitución, de la droga, él no se volverá una persona que en el futuro pueda contribuir con el capitalismo. ¿Será que eso tiene que ver con esa idea que tú estás trabajando, que el capitalismo está capturando los derechos de los niños?

A.: Yo no solo creo que está capturando, sino que él está defendiendo los derechos de los niños, hasta como un posible gran consumidor. Yo veo eso, y no veo tan claro así ese... más yo siento, sabe. Él no está preocupado con esa infancia que nosotros soñamos, de un ser íntegro, de una paideia. Él está preocupado con un niño que no dé problema en todos los niveles. Y si él pudiera quedarse en su barrio, acogido, cuidado, es perfecto. Yo siento que ese cambio, ese crecimiento de plan de atención social, de desarrollo social, es previsto en ese sistema para que las cosas queden bien organizadas, sabe. Yo siento cada vez más. Y creo que una ciudad como Sao Paulo, como gran ciudad, ella es un problema serio para el sistema. Porque si tú fueras ahora para Parelheiros o Capao Redondo, tú vas a encontrarte niños que nunca salieron de su barrio. Quiere decir, él está en una tribu, cercado por otros millones de personas, y él no sabe que existe Santo Amaro, el centro de la ciudad de Sao Paulo, ni me diga... Entonces, cuando ese niño llega aquí a Paideia y ve este lugar, *¿eso existe?*, es una locura. Ahora lo que yo creo que va a pasar, es que nosotros tenemos que tener esos lugares distribuidos en la ciudad entera, tal vez para preservar esa infancia y ahí comienza la contradicción... ¿qué es lo que nosotros estamos haciendo de hecho? Ahora, salvar ese ser humano es salvar el creador, el ser creativo, el que ama, el que es amado, el que respeta, el que es respetado, el que tiene interés en descubrir el mundo, sabe. Yo pienso que el sistema... Y veo mucho... las empresas están empeñadas en ese bienestar, sabe, literalmente, porque ellos no van a tener más empleo para todo el mundo.

L.: Amauri, yo vivo en Sao Paulo hace 6 años. Y todas las veces que yo viajo, puedo ver desde el avión que la ciudad parece un mar gigantesco de edificios, llena de laberintos, de fronteras invisibles, que marcan diferentes territorios que componen este espacio, esta ciudad, este mundo. Territorios de juego, de lujo, de basura, de venta, de lucha, de tráfico, de corrupción, de poder. Diferentes fronteras, fronteras que se mueven. ¿Cuáles han sido las principales fronteras que han marcado a Amauri Falseti en su trabajo con niños en la Paideia, en una región de Santo Amaro?

A.: En el área de trabajo con niños nuestras fronteras, ellas aparecen exactamente en los lugares donde se tiene o propone un proyecto con esos niños. Entonces vamos a dejar bien claro. Yo creo que el primer gran desafío de nosotros es siempre el poder, siempre. El poder político del momento. ¿Está en la mano de quién? Ese poder por su propia actuación impide una serie de acciones de Paideia, diferentemente del poder político de cuatro años atrás y probablemente de cuatro años futuros. Entonces, esa es la primera cuestión. Entonces, vamos a decir, yo trabajo con niños, los niños hoy están en la escuela, la Secretaría de Educación del municipio, del estado, y de esos proyectos de educación localizados en nuestros barrios, esos son nuestros mayores aliados y los mayores desafíos que nosotros tenemos, siempre. Ese es el primero porque es una institución el poder, el poder político, el poder local. Y eso va diferenciándose en cada región de esas que tú estás diciendo. Entonces, si yo tengo una acción de la Secretaría de Educación (ni voy a hablar de la Secretaría de Cultura porque es muy poco obstáculo de la Secretaría de Cultura, porque es muy poco lo que ella tiene para intervenir; más lo poco que ella tiene ella siempre contribuye, hablando así). Más, en el área de Educación es cruel esa lucha que tenemos que tener con profesores, con directores, con esa estructura que cercena y que

organiza ese trabajo. Ese es un gran desafío. Y nuestros aliados; cuando tú te encuentras un profesor, un director de escuela, que existe, no es ficción, ese tipo desarrolla un gran trabajo allá, ese es nuestro aliado. Y el segundo momento que nosotros tenemos y que viene llegando paulatinamente llegando a Paideia, son los padres, son los padres. Entonces, por ejemplo, esa pregunta tuya es maravillosa porque es lo siguiente. ¿Qué trabajo político nosotros hacemos con los niños? Ninguno. Con los niños, ninguno. Ahora con quién tiene el poder sobre el niño, es infinito, en la medida que nosotros trabajamos una propuesta educacional, una propuesta artística, una propuesta de creación colectiva, una propuesta de un proyecto de teatro que es libertador, tú trabajas políticamente con padres y profesores. Entonces, es ese campo que yo siento hoy de esas diferencias que nosotros tenemos. Por ejemplo, hay una escuela de Embú. Si tú coges un ómnibus aquí y vas para Embú, tú ni vas a percibir a qué horas tú llegas a Embú, porque es una ciudad única. Más, nosotros pasamos por varios barrios de Sao Paulo, por Itapeverica que es otra ciudad y llegamos a Embú. Una escuela allá tiene un trabajo increíble junto con la Paideia. Y nosotros estamos en un proyecto colectivo, de ellos con nosotros. Ellos vienen aquí con la escuela, nosotros vamos a la escuela, y eso está cambiando el perfil de esos niños, en ese sentido. Ellos aman ese trabajo. Entonces, no sé si yo respondo, pero yo paseo por ahí.

L.: ¿Y en relación a la cuestión de la sustentación económica de la Paideia?

A.: Ese momento que nosotros estamos viviendo, en este momento, es uno de los momentos más difíciles que nosotros estamos viviendo. Más difíciles. Ese momento es tan complicado, porque nosotros vivimos básicamente de proyectos, editales, vinculados principalmente al poder público, del estado y del municipio. Federal prácticamente nosotros nunca participamos. A veces intentamos y no conseguimos, algunas de ellas, no conseguimos captación. Ahora, los editales siempre conseguimos. Nosotros estamos viviendo momentos difícilísimo que está mudando en la mano de personas que vienen con propuestas de una nueva cultura, economía, acción de economía, sabe, una locura ahí que no estoy consiguiendo entender que significa eso, como medio creativa, dentro de ese sistema ahí. Y por ejemplo, los editales están atrasados, están saliendo. La Ley de Fomento de la ciudad de Sao Paulo que es una de las leyes más encantadoras y ..., y que cambió la cara del teatro de Sao Paulo, está parada ya en algunas emisiones. Entonces, este momento es difícil. Y nosotros estamos discutiendo hoy en la Paideia cómo es que nosotros vamos a sobrevivir de aquí para adelante. Y nosotros estamos viviendo exactamente ese momento. Quién sabe si nosotros vamos a hacer un cuerpo de apoyo, de amigos, de asociados... Nosotros estamos viviendo ese momento.

L.: Amauri, acompañando el proceso de trabajo que ustedes desarrollaron en 2017 con los niños de la escuela ... y del cual derivó el espectáculo *Historia con viento atrás*, percibí que la acción cultural desarrollada por ustedes se potencializaba a partir de una acción artística profundamente política. En ese sentido, ¿cuál es tu impresión de ese proceso dos años después teniendo en cuenta cuestiones metodológicas, artísticas, pedagógicas, del trabajo con los niños?

A.: Yo tengo para decirte al respecto de ese proceso. Porque él no termina. Tú sabes bien de eso. El proceso creativo, el proceso de acción cultural y el proceso político son dinámicos. Yo nunca te diré "llegamos a un lugar". No. Hoy yo digo diferente. Hoy yo digo que con ese proceso que tú acompañaste muy bien con nosotros, y creamos discusiones maravillosas y provechosas, él nos coloca hoy con nuevos desafíos. Y yo voy a decirte que nosotros estamos pensando hoy a partir de ese momento que tú muy bien participaste. Nosotros soñamos hoy, y ese proceso nos indica eso, que nosotros debemos hacer un proceso hoy, de que los niños pasen aquí, para participar de ese proceso, un período de tres a cuatro horas junto con nosotros, y que comenzó con eso que tú viviste. Entonces, qué es lo que nosotros estamos pensando hoy. Estamos desarrollando eso...

Es lo que nosotros estamos llamando de una experiencia artística que resulte con un espectáculo, pero que no termine con espectáculo. Entonces, en esa acción cultural, política, nosotros estamos soñando en traer un niño para nuestro espacio, por ejemplo, a las 8 de la mañana, y quedarnos con ella aquí hasta el mediodía, por ejemplo, 4 horas, y esa experiencia que tiene el espectáculo también ella tenga una acción de conocimiento de la acción teatral, desarrollo propio de participación de un proceso creativo, desarrollo de una acción de colaboración de un proceso, y mostrar un espectáculo para ese niño, como parte de eso. Porque el teatro también tiene que ser mostrado. Él no es solo un taller, yo también creo eso. Ya fue eso. No existe más eso. Vamos a hacer un taller para niños. No, tiene que resultar en un proyecto que él muestre y que él también vea, de profesionales del teatro. Entonces, si tú piensas junto con nosotros hoy, nosotros vamos a pensar hoy proyectos de duración, soñamos de 4, de 6, hasta del día todo con grupos de niños. Y otro asunto, limitado. No es más para 100, 200 niños. Nosotros pensamos en trabajar con 60 niños. Quién sabe un día, cuando ese país sea digno del tamaño del, de tener niños de grupos de 20, donde se tenga un contacto individual con ese proceso de creación, y que él venga a ver un espectáculo de profesionales. ¿Entiendes? ¿Respondí?

L.: Si, perfectamente. ¿Podemos decir que ese proceso transparentó una pedagogía del teatro, por lo menos un punto de vista de la enseñanza del teatro a los niños propio de Paideia?

A.: Exacto. Pensamos eso. No quería ser tan arrogante en decir que eso... es leyendo, es discutiendo con personas como tú, es en la acción con profesores, es en la acción con ese niño... él tiene que participar de una experiencia, y la experiencia del teatro, ya es una grande experiencia. Más ella no es solo eso. Cuanto más él entiende ese lugar aquí en que fue hecho, para esa experiencia de él sentarse aquí, de él ver ese lugar que quiere recibirlo, que está esperando por él, él ir para otra sala, participar de un canto, de una danza, de un proceso. Después él sentarse en un lugar noble, de un espectador, que completa esa obra, es ese el trabajo que nosotros soñamos.

L.: ¿Sería una pedagogía que está buscando la experiencia perdida?

A.: Exactamente.

L.: ¡Qué interesante! Para mí fue muy interesante, Amauri, ver como tú reuniste un conjunto de elementos; escritura textual, diseño visual, diseño sonoro, y el propio proceso de talleres con los niños, y los organizó a partir de dispositivos del teatro épico explorando la concepción narrativa de Benjamin, en el intento de valorizar una memoria olvidada junto a los niños, haciendo una recuperación de textos, de historias de diferentes países. ¿Cómo tú crees que todos esos procedimientos afectaron la subjetividad de los niños participantes en aquel momento? ¿Cómo tú crees que esos procedimientos ampliaron el mundo simbólico de los niños?

A.: Estamos viviendo ese momento, voy a decir siempre de esa manera porque no es conclusivo. Mas, lo que nosotros estamos sintiendo hoy, hasta por aquello que tú dices ¿de dónde nosotros bebemos? ¿De qué fuente ya bebimos? Nosotros estamos llegando a un lugar que cada vez queda más claro, que nosotros recuperamos el asunto del rito. Del rito del ser humano. Mas no es una cuestión de una ideología, o de una religión. No. Vivir en comunidad. El rito es desde que el día amanece hasta la noche. El arte tiene exactamente... Y Walter habla muy bien de eso cuando él habla del narrador. Es el tipo que cuenta una experiencia, que da un consejo. Y que él necesita para eso vivir. Y él consigue poner como modelo lo que él oyó, lo que él vio. El gran narrador es aquel que viaja, es aquel que tiene una historia para contar. Y el teatro tiene eso dentro de su propia esencia. Entonces, en la medida que yo tengo un niño de la periferia, abandonado total de ritos, anulado de cualquier relación humana más sagrada. Vamos a trabajar en ese sentido de lo sagrado, del rito de lo sagrado. Y yo consigo, por ejemplo, traducir eso en una experiencia, yo recupero esa infancia, yo recupero ese ser humano. Más yo no quiero hablar eso con una nostalgia, que si un hombre fue mejor. No es nada de eso. Lo que yo recupero es lo que está dentro del propio ser humano. Puedo hasta hablar de una herencia genética, de ese lugar de la tribu, de ese lugar del vivir en comunidad, y que yo pienso que el teatro es ese arte.

L.: ¿Alguna otra cosa que tú me quieras decir?

A.: Contigo me quedaría hablando la noche, la vida, porque nosotros tenemos mucha conversa. Tú sabes de eso. Yo, no sé. Tú instigas, invitas a reflexionar. Y una cosa que tengo para decir es que la experiencia contigo fue muy rica en ese sentido. Yo nunca te sentí como un tipo que vino aquí a crear una tesis, o a desarrollar tu tesis. Yo creo eso... Ya te dije eso. Quería repetirlo. Tú fuiste un tipo que nos condujo a mirar para nuestro propio ombligo, y tú también desarrollaste que nosotros también tenemos posibilidades en que cuanto más uno se ve más uno consigue ver al otro. En eso tú fuiste un gran artífice. Cumplió su propósito.

L.: Muchas gracias. Para mí fue realmente así... ha sido... desde el primer día que yo llegué aquí me quedé encantado con este espacio, me quedé encantado contigo. Ha sido una experiencia maravillosa. Ha sido... es eso, la recuperación de una experiencia de hacer un tipo de teatro próximo del otro, en una relación afectiva que tiene mucho que ver como cuando yo comencé en el teatro. Allá en Cuba, una relación así bien... Y yo no sé, creo que fue esa la cosa que me encantó, que yo siempre me sentí libre de hacer, muy bien en este lugar, como si estuviese en casa. Y a mí siempre me gustó mucho, y yo te agradezco, te agradezco mucho. Le agradezco al grupo, agradezco al Glaia, agradezco a todo el mundo.

A.: Nosotros te agradecemos. Yo creo eso una cosa muy linda que quiero registrar. Es con esa academia que nosotros soñamos. Entonces, tú estás aquí en el papel de la academia. Más esa academia que está al lado nosotros, intercambiando, cuestionando...

L.: Aprendiendo también.

A.: Sabes, de mano doble. Tu orientadora también, Malú, que tiene una proximidad bien grande con nuestro sueño, habló de esa manera, y que ella nunca salió de esa academia. Nunca la saqué de allá. Entonces, no es mi amiga Malú. Claro que me gusta esa mujer. No es mi amigo Luvel. Es compañero que tiene una acción en el teatro, en otro campo, que es el mismo campo de nosotros. Y tú hiciste eso aquí con maestría. Nosotros tenemos mucho orgullo de haber participado de tu proyecto.

L.: Muchas gracias. No, y vamos a seguir trabajando.

A.: Exactamente.

L.: Déjame darte un abrazo.

A.: Tú emocionas.