

8

crítica em movimento:
\\Panorama do teatro
latino-americano visto
da ponte

Crítica em movimento: panorama do teatro latino-americano visto da ponte /organização Itaú Cultural; [textos Valmir Santos, Alice Padilha Guimarães, Andrea Hanna e Héctor Briones]. - São Paulo : Itaú Cultural, 2021. - (Crítica em movimento ; 8)
884 Kb ; PDF

ISBN 978-65-88878-12-5

1. Crítica. 2. Artes da cena. 3. Teatro. 4. Dança. 5. Circo. I. Instituto Itaú Cultural. II. Título.

CDD 792.015

Bibliotecário Jonathan de Brito Faria - CRB-8/8697

PT	Transformações da prática e do pensar crítico	__ 4
	Valmir Santos	
	Tempo, espaço, movimento e ser: uma aproximação ao contexto teatral boliviano em tempos de pandemia	__ 12
	Alice Padilha Guimarães	
	As artes cênicas em quarentena: um desafio para as políticas públicas	__ 18
	Andrea Hanna	
	Cenas em desajuste: citação, micropoética e política no teatro latino-americano contemporâneo	__ 32
	Héctor Briones	
	Endereços na internet	__ 50
	Ficha técnica	__ 52
	
	📄 Versión en español	__ 54

Transformações da prática e do pensar crítico

Valmir Santos¹

1. Jornalista, crítico e cocurador do *Crítica em Movimento*. Idealizador e editor do site Teatrojornal – Leituras de Cena desde 2010. É doutorando em artes cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), onde também realizou mestrado na mesma área.

A fortuna crítica de uma obra corresponde ao campo de pensamento que ela instaurou quando veio a público editada, gravada, filmada, esculpida, pintada, apresentada ou performada. Os oito cadernos concebidos especialmente para a quarta jornada **Crítica em Movimento** desejam inverter um pouco essa expectativa ao articular 24 textos no âmbito justamente do fazer crítico. São visões heterogêneas do que consiste e de como se desdobra em criações em circo, dança e teatro, com variantes para intervenção e performance. Sabemos o quanto as circunstâncias históricas, sociopolíticas e culturais envolvem praticantes e partícipes, artistas, pesquisadores e, claro, espectadores-leitores.

Realizado anualmente desde 2017 pelo Itaú Cultural (IC), o ciclo de debates discute a recepção das artes da cena e o imprescindível diálogo entre públicos, criadores e críticos. Em 2021, neste periclitante contexto da pandemia, o estímulo ao pensamento contorna a impossibilidade do encontro presencial por meio da veiculação de conteúdos reflexivos em texto e podcast.

Além de ampliar o acesso, busca-se perenizar as discussões das três edições passadas, que abordaram a prática da crítica à luz de problemas desse ofício e contaram com a apresentação de espetáculos. Entre as pautas abarcadas estavam a precarização do trabalho no âmbito do jornal impresso e a busca pela sustentabilidade em contraponto ao mero diletantismo; o consistente avanço da análise na internet com ganas de reinvenção de estilo; e a adoção de novos procedimentos e de ideias consonantes com os estudos universitários e a inquietude da cena brasileira contemporânea. Também foram abordadas as realidades sociais de sujeitos colocados à margem e ancorados na dramaturgia de Plínio Marcos, bem como um recorte latino-americano e caribenho com obras e reflexões de representantes da Argentina, do Chile e de Cuba.

Dado o insólito cenário do ano anterior, marcado pela irrupção global do novo coronavírus, uma das alternativas foi elaborar uma publicação on-line, com oito itinerários de escritas realizadas por 25 pessoas do universo das artes da cena.

Cada volume enfeixa três análises estimuladas pelos seguintes motes: 1) o papel da crítica de teatro no Brasil – do jornal impresso à plataforma digital; 2) o vão entre a crítica e o circo; 3) estados da crítica de dança; 4) espaços digitais empenhados em artes cênicas; 5) a dificuldade da crítica em contracenar com o teatro de rua; 6) a cena engajada no contexto contemporâneo; 7) teatros peculiares na mão dupla com Cuba e Brasil; e 8) panorama do teatro latino-americano visto da ponte.

Neste oitavo caderno, portanto, você acompanha o tema “Panorama do teatro latino-americano visto da ponte”, sob a óptica de uma artista brasileira que vive na Bolívia, de uma docente e produtora cultural argentina e de um professor e pesquisador chileno estabelecido em Fortaleza (CE). São pessoas que emanam singularidades a partir de suas experiências, sempre coletivas e solidárias às transformações sociais realizadas pelos povos do continente por meio da arte e da cultura. Nunca é demais lembrar que o Brasil está entranhado na região, geográfica e simbolicamente.

Vivendo nos arredores da cidade de Sucre, no interior boliviano, desde 1998, a atriz gaúcha Alice Guimarães falou sobre o trabalho de seu grupo, o Teatro de los Andes, fundado em 1991, bem como sobre a produção independente (por núcleos artísticos voltados para a pesquisa) em um país que atravessou uma aguda crise política em 2019. O então presidente Evo Morales foi destituído e um governo provisório acabou se estendendo com a chegada da pandemia. Foi somente nas eleições de 18 de outubro de 2020 que Luis Arce assumiu a presidência, pelo Movimento ao Socialismo (MAS), mesmo partido de Morales.

“[...] o governo provisório, que, em princípio, deveria permanecer três meses no poder e organizar novas eleições, estendeu seu mandato para um ano. Começaram a ser realizadas reformas estruturais na organização estatal, entre elas a eliminação do Ministério de Culturas (“culturas”, no plural, porque a nova Constituição Política do Estado da Bolívia refundou a nação, que passou de República de Bolivia para Estado Plurinacional de Bolivia, considerando oficiais as diferentes culturas dos povos originários que a constituem). Apesar de todas as dificuldades e limitações – a maior delas sendo viver em um país como a Bolívia, onde praticamente não há fomento à pesquisa artística e são poucas as oportunidades de formação –, os artistas estão buscando alternativas. Estão experimentando e viabilizando

propostas inovadoras e criativas. É imprescindível acreditar na capacidade da arte de visibilizar os conflitos inerentes à condição humana, principalmente na conjuntura atual de questionamentos existenciais e políticos em que se discute um futuro possível para o país”, afirmou Alice.

E acrescentou que “o sentido comunitário de pertencer a uma coletividade e à terra que se habita é ainda muito forte na Bolívia. Na cosmovisão andina, o universo é concebido como uma totalidade, onde tudo e todos estão incluídos, em constante movimento, em harmonia e comunhão com a Pachamama (*madre tierra*). Nos idiomas originários pré-colombianos quíchua e aimará, o vocábulo *Pacha* se refere a uma realidade cósmica integral entendida como tempo, espaço, movimento e ser, simultaneamente. O tempo flui de dentro para fora e retorna de fora para dentro, em ciclos permanentes. Não há nada estático, nada ‘é’, porque tudo está ‘se fazendo’. Nada está somente ‘sendo’, tudo está ‘fazendo-se e desfazendo-se’, transformando-se, indo e vindo, nada começa e nada termina, tudo se recria”.

A docente, produtora e gestora cultural Andrea Hanna abordou duas áreas interpulares na cidade onde vive, Buenos Aires: de um lado, a formação e o desenvolvimento de públicos na construção de uma cidadania com sensibilidade e pensamento crítico; de outro, o teatro comunitário, com as características que lhe são próprias, em bairros da capital argentina – uma Rede Nacional de Teatro Comunitário reúne cerca de 50 grupos engajados no espírito da festa e da celebração no espaço público, em alianças artísticas de quarteirões. A própria autora é vinculada a um deles, o Matemurga de Villa Crespo, fundado em 2002. O pioneiro foi o Grupo de Teatro Catalinas Sur, surgido em 1983 no bairro La Boca.

“Em contraposição ao individualismo e ao ‘salve-se quem puder’ instalado pelo capitalismo, o teatro comunitário argentino trabalha em defesa do ‘nós’ como construção de cidadania e senso de comunidade. Produz ficção com base no direito que todo ser humano tem à cultura e à arte. O teatro, então, não é uma ferramenta, mas uma arte concebida como parte essencial da vida de uma comunidade, que se transforma a partir de sua prática”, considerou Andrea, que fez questão de citar o advento da Declaração Universal dos Direitos Humanos, aprovada pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1948, na qual se afirma: “Toda pessoa tem direito de participar livremente da vida cultural da comunidade”.

Quanto aos públicos – que expressa assim, no plural, e aos quais se empenha como estudiosa –, ela compartilha estatísticas do Sistema de Informação Cultural da Argentina (SInCA) segundo as quais, em 2017, “a ida ao teatro teve uma redução de 40% em relação à medição anterior (2013). Os dados nos confrontam com a dura realidade de que o público que opta pelo teatro vem se reduzindo a uma taxa de 10% ao ano, em média. Com base nisso, pode-se dizer que abordar essa questão se tornou mais do que necessário”, alertou.

Instado a sondar no que poderia consistir uma marca política do teatro latino-americano contemporâneo e como ela operaria, Héctor Briones, professor-adjunto do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC), esquadrinhou três espetáculos de núcleos artísticos continuados e devotados à experimentação formal sob premissas poéticas, sociais e políticas. São eles *Sin Título, Técnica Mixta* (2004 e 2015), do grupo peruano Yuyachkani, em atividade desde 1971; *El Hotel* (2016), da companhia chilena La María, fundada em 2000; e *Nossos Mortos* (2018), do grupo cearense Teatro Máquina, ativo desde 2003.

Em comum, as criações incorporam referências documentais como recurso de teatralidade em suas dramaturgias expandidas, visualidades e sonoridades desimpedidas de conflito claro, de maneira que “o documento entra [nessas montagens] com uma força poético-política de ordem residual”, como disse Briones.

“O que se quer destacar, neste contexto, é uma dobra temporal aberta pela força cênica dessas obras, que em seu caráter de acontecimento geram um hiato na temporalidade do presente, abrindo nele uma diferença que põe em xeque o mesmo presente. Nessas três montagens, cada uma ao seu modo, na sua poética, trata-se de um teatro da memória. Contudo, não é feito um reconhecimento objetivo e fácil da memória à qual aludem, como se esses trabalhos tivessem a intenção de ativar uma função didática e até moralizante. Muito menos levantam uma tese, seja de rigor teórico-artístico, acadêmico ou científico-social, sobre esses fatos, os quais evidenciam um mundo tremendamente inquietante e desestabilizador. A fragilidade sensível envolvida nesses fatos não resiste a nenhuma linguagem categorial nem totalizante, como uma tese. Trata-se de uma cena, no contexto amplo do teatro latino-americano contemporâneo, que, por seu apelo ma-

terial, fragmentário, sensório e fronteiro (na força da imagem, do gesto, do espaço, da sonoridade, do fluxo verbal e vocal), opera poeticamente por opacidade, por desajustes perceptivos, por sinais truncados [...], impedindo uma leitura cristalina e verdadeira da cena”, examinou o também tradutor, que já residiu na Bahia.

Os demais escritos presentes na publicação on-line são assinados pela atriz e especialista em circo Alice Viveiros de Castro (SP); pelo encenador Altemar Di Monteiro, do grupo Nós de Teatro (CE); pela atriz e pesquisadora teatral Camila Scudeler (Colômbia); pelo jornalista e crítico de dança Carlinhos Santos (RS); pelo artista transdisciplinar e crítico de dança Daniel Fagus Kairoz (SP); pelo ator e crítico de teatro Diogo Spinelli, do site Farofa Crítica (RN); pelo ator, diretor e professor de teatro Edson Fernando, do site Tribuna do Cretino (PA); pela professora e pesquisadora em circo Erminia Silva, em parceria com o pesquisador Daniel de Carvalho Lopes, ambos do site Circonteúdo (SP); pela artista Fátima Pontes, coordenadora-executiva da Escola Pernambucana de Circo (PE); pela diretora e dramaturga Fernanda Júlia Onisajé, do Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas (BA); pelo ator e diretor Fernando Cruz, do Teatro Imaginário Maracangalha (MS); pela jornalista e crítica de teatro Ivana Moura, do blog Satisfeita, Yolanda? (PE); pelo ator e pesquisador teatral Lindolfo Amaral, do grupo Imbuuça (SE); pelo diretor Luis Alonso-Aude, do grupo Oco Teatro Laboratório e do *Festival Internacional Latino-Americano de Teatro da Bahia (FilteBahia/BA)*; pelo pedagogo, crítico de teatro e pesquisador Luvel García Leyva (Cuba); pela atriz e ativista cultural Nena Inoue (PR); pela jornalista e crítica de teatro Pollyanna Diniz, do blog Satisfeita, Yolanda? (PE); pelo crítico de teatro e jornalista Macksen Luiz (RJ), atuante no *Jornal do Brasil* (1982-2010), colaborador de *O Globo* (2014-2018) e criador de um blog de críticas com seu nome (2011); pela atuadora e pesquisadora Marta Haas, da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz (RS); pela pesquisadora em dança, bailarina e professora Rosa Primo (CE); e pela artista-pesquisadora e professora Walmeri Ribeiro, do projeto Territórios Sensíveis (RJ).

Como se vê e se lê, é uma produção textual que se pretende geográfica e ideologicamente não hegemônica. Ela se derrama sobre o fazer crítico, suas potências e seus impasses nesta quadra da história do Brasil, em que as já insuficientes políticas públicas para as artes e a cultura enfrentam ataques beligerantes.

Escuta ativa

Em simbiose com os cadernos, o podcast *Crítica em Movimento* chama o público em geral a ativar a escuta reflexiva por meio de cinco episódios. Cada um deles traz uma pergunta para os convidados. No primeiro, Macksen Luiz e a crítica de teatro, pesquisadora e artista Daniele Avila Small, da *Questão de Crítica – Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*, ambos atuantes no Rio de Janeiro e de distintas gerações, respondem à pergunta: “Quais são os enfrentamentos da prática da crítica de teatro hoje?”. O tópico perpassa a precarização do trabalho remunerado, a migração do fazer crítico para a internet e como expandir a conversa com públicos, artistas e gestores culturais, com mediação do jornalista e crítico de teatro que escreve estas linhas.

No segundo episódio, a pesquisadora, artista e docente Lourdes Macena (CE) e o ator e diretor Rogério Tarifa (SP) se dedicam à questão: “Como a crítica se relaciona com a noção do popular nas artes cênicas?”. Com mediação do pesquisador e professor Diógenes Maciel (PB), é um diálogo acerca da recepção de expressões culturais emanadas do povo, muitas vezes em oposição ao conhecimento formal, às normas e às ambições dos poderes políticos e econômicos em jogo na sociedade.

“Qual é a percepção de quem cria a respeito do trabalho da crítica?” – eis o ponto do terceiro episódio. Para respondê-lo, foram ouvidos artistas de coletivos cênicos dos mais longevos do país: Tânia Farias, da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz (RS), fundada em 1978, e o dramaturgo e diretor Edyr Augusto Proença, do Grupo Cuíra (PA), formado em 1982. A mediá-los, a pesquisadora, performer e jornalista Maria Fernanda Vomero (SP). Essa triangulação vai sondar como as suas respectivas criações são miradas por quem escreve crítica em suas regiões ou para além delas, uma vez que as realidades social, política e econômica do Brasil apresentam contrastes e convergências.

A pesquisadora e docente Walmeri Ribeiro (RJ) e o ator Pedro Wagner, do Grupo Magiluth (PE), discutem sobre como exercer olhares e escutas a partir da cena remota. A crítica de teatro e jornalista Luciana Romagnolli, editora do site Horizonte da Cena (MG), medeia os desafios da análise diante dos procedimentos artísticos que emergem dos tempos atuais e abrem precedentes para uma nova ideia de presença e corpo mediado.

Por fim, o último episódio discute qual é o lugar da resistência na formação da crítica a partir dos olhares de Henrique Saidel (RS) e Dodi Leal (BA), artistas que radicam pesquisa, criação e docência em suas lidas cotidianas. Sob mediação da jornalista, crítica de teatro e professora Julia Guimarães (MG), os artistas prospectam de que maneira o estudo e o exercício da crítica podem implicar procedimentos de escrita e de pensares tão expandidos quanto a pulsante produção contemporânea.

O programa pode ser acessado no site itaucultural.org.br ou tocado no seu aplicativo de podcasts favorito.

Evoé.

∴ Este texto é de exclusiva responsabilidade de seus autores e não reflete necessariamente a opinião do Itaú Cultural.

Tempo, espaço, movimento e ser: uma aproximação ao contexto teatral boliviano em tempos de pandemia

Alice Padilha Guimarães¹

1. Atriz e diretora, é bacharela em artes cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e integrou o Núcleo de Investigação Teatral Usina do Trabalho do Ator (1992-1997). Reside na Bolívia e é membro do Teatro de los Andes desde 1998, tendo participado de 14 obras. Ministrou seminários/residências e workshops sobre treinamento físico e vocal e encenação no país e no exterior. Assinou a direção de *250* (Teatro Tetraskel), a direção de atores de *Animales Domésticos* (Late Escena), a codireção de *Sí nos Permiten Hablar...* (Teatro el Animal) e a codireção e a codramaturgia de *Solamente Frida* (Cia. Garotas Marotas).

2. Nota da edição: o trabalho e o pensamento artístico do diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) são dos mais significativos

O momento pandêmico que vivemos, que nos obriga a estar isolados e encerrados, faz com que o tempo e o espaço ganhem novas configurações. Parece que entramos em um buraco negro, com uma força de gravidade assustadora, em que o espaço se encolhe e o tempo se dilata. Podemos perceber outra realidade a partir de um horizonte interno: o mundo se transforma em uma tela de computador e as relações acontecem nessa nova dimensão. O contato e a presença, condições fundamentais para a realização da nossa arte, o teatro, não são possíveis neste momento. Faz-se necessária uma indagação sobre questões estéticas, existenciais e temporais, com o objetivo de refletir sobre a possibilidade (ou talvez necessidade) de romper com certos parâmetros estéticos e conceituais das artes cênicas vivas para dar sentido e ressignificar uma nova forma de pensar e criar “teatro” ou, pelo menos, “teatralidades” virtuais.

A arte em geral, por princípio, contém em si o diálogo. A prática artística está sempre em relação com o outro, ao mesmo tempo que conforma uma relação com o mundo na realização do objeto artístico. As artes performativas vivas têm a relação dialógica como condição para sua própria existência. Para Grotowski,² em sua proposta de um “teatro pobre”, ou “teatro essencial”, o espaço teatral é aquele que existe entre ator e espectador. Nesse caso, não se refere somente ao espaço físico, mas a um espaço simbólico no qual se estabelece uma relação inefável, porém direta, que possibilita criar *presença*. O *acontecimento teatral* se configura entre ator e espectador. Existe e acontece precisamente nessa relação imediata, em um mesmo espaço e tempo, aqui e agora. O teatro é efêmero por natureza. Como nas palavras do grande diretor inglês Peter Brook, “é uma arte escrita no vento”.

Com a mudança extrema que a pandemia causou no mundo e a consequente necessidade de isolamento social, a cultura compartilhada em espaços

públicos se vê drasticamente afetada. A alternativa foi fazer com que os meios tecnológicos aliados às redes sociais se transformassem em um lugar possível para as manifestações artísticas. Um lugar de reflexão e estudo com propostas várias: conversas, conferências, oficinas, *streaming*, leituras dramáticas, transmissões de peças filmadas, shows, coreografias... Um verdadeiro tsunami de propostas das mais diversas. Já faz muito tempo que o teatro investiga e utiliza recursos tecnológicos no desenvolvimento de linguagens estéticas. É fato que o teatro contemporâneo dialoga com práticas artísticas mecanizadas, em processos de intercâmbio nos quais as influências ocorrem mutuamente. É factível, para o teatro, desenvolver sua própria linguagem integrada à tecnologia sem perder sua singularidade? Será possível “escrever no vento” utilizando a linguagem audiovisual? Como recriar um espaço teatral para que seja compartilhado por meios eletrônicos? Provavelmente não é viável, por suas especificidades, mas talvez seja possível recriar o “espaço dramático” do teatro, no qual se apresenta algo que não configura teatro como tal, mas que contém teatralidade. Usando palavras do crítico argentino Jorge Dubatti, estabelecer um “tecnovívio” em que o convívio não é possível e realizá-lo em um “tecnoespaço”, em substituição ao “espaço vivo”.

do teatro contemporâneo. Entre suas contribuições estão a elaboração do *training*, exercícios continuados, cotidianos e personalizados para o ator, e a definição do grupo teatral como lugar de exploração pessoal e pesquisa artística.

Observamos que o teatro se reinventa nessa conjuntura na América Latina. Os festivais se reeditam em modalidade virtual, realizam-se encontros para fazer reflexões e memória e para compartilhar as experiências vividas nos diferentes contextos latino-americanos. Vemos distintas e novas propostas para a criação teatral com outro ponto de vista, fundamental para abordar as questões socioculturais, conjunturais e existenciais do momento presente e possibilitar a realização artística. Não se trata somente de mudar o meio de expressão, mas de buscar uma nova linguagem que responda a essa nova forma de ver, organizar e interpretar a realidade.

Mesmo sem abandonar o trabalho criativo, o teatro de grupo independente latino-americano está passando por uma crise grave, principalmente no que se refere aos aspectos econômicos. Alguns tiveram que fechar seus espaços e outros estão a ponto de perdê-los. A situação do Teatro de los Andes, coletivo emblemático do teatro boliviano ao qual pertencemos, não é diferente. A questão não é somente a sobrevivência pessoal, mas a manutenção de um projeto que está prestes a completar 30 anos de existência. Países como Colômbia, Chile e Argentina, que também atra-

3. Nota da edição: em 18 de outubro de 2020, o candidato Luis Arce venceu as eleições presidenciais na Bolívia como representante do Movimento ao Socialismo (MAS), mesmo partido de Evo Morales. A vitória foi reconhecida pela presidente interina Jeanine Áñez, e Arce tomou posse em 8 de novembro de 2020.

vessam dificuldades na conjuntura atual, têm um grande desenvolvimento teatral, com uma institucionalização de políticas públicas de fomento à arte que ajudam a suportar a crise generalizada que atravessa o setor das artes vivas. Aqui na Bolívia, apenas começava esse desenvolvimento e se estava abrindo um horizonte com melhores perspectivas para o teatro com o surgimento de alguns fundos concursáveis, a inauguração de novos espaços para apresentações e a formação especializada na área. A partir da crise política que se instaurou no final de 2019, logo após a denúncia de fraude nas eleições, que resultou na derrocada de Evo Morales e na instalação de um governo provisório, os projetos que estavam em marcha foram interrompidos e entramos em uma espécie de limbo. Para agravar as incertezas no contexto de uma importante crise política, chegou a pandemia. E o governo provisório, que, em princípio, deveria permanecer três meses no poder e organizar novas eleições, estendeu seu mandato para um ano.³ Começaram a ser realizadas reformas estruturais na organização estatal, entre elas a eliminação do Ministério de Culturas (“culturas”, no plural, porque a nova Constituição Política do Estado da Bolívia refundou a nação, que passou de República de Bolivia para Estado Plurinacional de Bolivia, considerando oficiais as diferentes culturas dos povos originários que a constituem).

Apesar de todas as dificuldades e limitações – a maior delas sendo viver em um país como a Bolívia, onde praticamente não há fomento à pesquisa artística e são poucas as oportunidades de formação –, os artistas estão buscando alternativas. Estão experimentando e viabilizando propostas inovadoras e criativas. É imprescindível acreditar na capacidade da arte de visibilizar os conflitos inerentes à condição humana, principalmente na conjuntura atual de questionamentos existenciais e políticos em que se discute um futuro possível para o país. A experiência virtual não é uma experiência teatral legítima, porém, no momento presente, encontrar e trabalhar sobre alternativas ao acontecimento teatral é importante e necessário.

Como disse Carlos Ianni, diretor do Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit), na Argentina: “Hoje, o teatro é um espectro do que foi e vaga errante pelas telas dos computadores. O verdadeiro teatro não pode ser substituído. Apesar disso, o teatro mediado pela tecnologia nos interpela e consola”.

Teatro é corpo vivo e presente, é território. A cristalização virtual nos individualiza, afasta-nos do corpo, do coletivo, daquele lugar do outro e com o outro. Nossa preocupação foi a de reconstruir a característica comunitária, essência da arte teatral desde sempre e um pilar fundamental do nosso trabalho. O Teatro de los Andes se identifica como um teatro de grupo. O encontro e a alteridade são a base e o sentido do nosso fazer artístico. No início da pandemia, com o encerramento das atividades presenciais, resistimos a ministrar oficinas, por exemplo. Nossa metodologia e nossas práticas pedagógicas estão baseadas no corpo e na criação coletiva, e, em um primeiro momento, era impensável transmitir essas experiências por meios virtuais. Não obstante, surgiram oportunidades de experimentar novas formas, e percebemos que os laços comunitários e o trabalho coletivo poderiam encontrar sua forma de expressão nessa nova perspectiva. Foi possível compartilhar, a partir do lugar da metáfora e do simbólico, experiências, visões, inquietações e problemas, de maneira a encontrar caminhos possíveis e soluções para essas questões a partir de um pensamento coletivo. Desse modo, realizamos oficinas, palestras, leituras dramáticas e produções audiovisuais buscando uma interação entre as linguagens teatral e cinematográfica, a partir de alianças e colaborações com outros grupos e artistas.

O movimento teatral boliviano, apesar de pequeno se comparado ao de países vizinhos, como o Chile, a Argentina e o Peru, é bastante heterogêneo. Existem grupos estáveis, elencos que se constituem para um projeto específico, teatro de costumes popular, diretores e dramaturgos com experimentações próprias, teatro social, comédia *stand-up*, teatro-dança e teatro de bonecos, entre outros. Os artistas convivem em diferentes realidades, também de acordo com a zona do país onde desenvolvem seu trabalho. Tivemos uma noção clara desse contexto a partir dos movimentos e das organizações que se formaram em primeira instância para solicitar a implementação de políticas culturais emergenciais ao desaparecido Ministério de Culturas, e logo para protestar por causa de sua extinção. O teatro que ressurgirá depois da pandemia será diferente para cada grupo específico. As dificuldades econômicas do setor sempre existiram e se intensificaram com as crises sanitária e política. Depois da pandemia, isso será um dos maiores problemas a enfrentar, haja vista que fazemos parte da economia informal, como praticamente 70% da população boliviana.

Não obstante, há pontos positivos gerados pela crise. Antes dela, jamais houve uma organização generalizada dos artistas bolivianos, que, apesar das diferenças e com as diferenças, se reuniram em uma grande plataforma chamada Tod@s Somos Culturas para exigir das instituições estatais reconhecimento, respeito e propostas para o setor. Houve também uma explosão criativa, com muitas produções para os meios virtuais que, bem ou malsucedidas, se transformaram em cenários democráticos inspiradores de investigações e novas linguagens possíveis para a arte teatral. Tudo é muito novo. Para o teatro, o mundo virtual é um lugar de experimentação, e devemos olhar para essas iniciativas com generosidade, pois as novas linguagens não se estruturam da noite para o dia. A grande oferta de palestras, workshops, tutoriais, encontros virtuais e conferências, aos quais se pode aceder facilmente, contribui para gerar intercâmbio artístico, conhecimento e pensamento crítico sobre arte e teatro. Certamente, essas oportunidades serão uma influência positiva no renascimento do teatro boliviano pós-pandemia.

O sentido comunitário de pertencer a uma coletividade e à terra que se habita é ainda muito forte na Bolívia. Na cosmovisão andina, o universo é concebido como uma totalidade, onde tudo e todos estão incluídos, em constante movimento, em harmonia e comunhão com a Pachamama (*madre tierra*). Nos idiomas originários pré-colombianos quéchuá e aimará, o vocábulo *Pacha* se refere a uma realidade cósmica integral entendida como tempo, espaço, movimento e ser, simultaneamente. O tempo flui de dentro para fora e retorna de fora para dentro, em ciclos permanentes. Não há nada estático, nada “é”, porque tudo está “se fazendo”.

Nada está somente “sendo”, tudo está “fazendo-se e desfazendo-se”, transformando-se, indo e vindo, nada começa e nada termina, tudo se recria. São tempos complexos em que se faz necessário reinventar-se, retomar a própria essência, recordar o passado e projetar o futuro, buscar novas formas e modos para continuar existindo. Um dos motivos que nos fazem continuar e outorgam sentido ao projeto do Teatro de los Andes é estarmos profundamente conectados com a realidade ao nosso redor. Tratamos de refletir, tanto no trabalho artístico como no pedagógico, inquietações e questionamentos que são nossos e também da sociedade que nos circunda. Em cada nova experiência, podemos lançar um olhar sobre o que fazemos e perceber a nós mesmos dentro desse fazer. Não estamos somente sendo, estamos constantemente nos construindo e reconstruindo.

∴ Este texto é de exclusiva responsabilidade de seus autores e não reflete necessariamente a opinião do Itaú Cultural.

Referências

BROOK, Peter. *O ponto de mudança, quarenta anos de experiências teatrais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

DUBATTI, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. México, D.F.: Libros de Godot, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 2015.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

As artes cênicas em quarentena: um desafio para as políticas públicas

Andrea Hanna¹

1. Docente, produtora-executiva e gestora cultural especializada em artes cênicas, é mestra em administração cultural pela Universidade de Buenos Aires, na Argentina. É responsável pela produção da revista *Funámbulos*. Integra o grupo de teatro comunitário *Matemurga de Villa Crespo* e sua orquestra, *La Orquesta del Mate*, nos quais também realiza assistência de direção, produção e gestão cultural. Foi assistente pedagógica do Programa de Formação de Espectadores do Ministério da Educação da cidade de Buenos Aires até 2018. É autora de *Nuevos Públicos para las Artes Escénicas. Políticas de Mediación en Argentina y Chile* (RGC Ediciones, 2019).

2. Nota da edição: a atualização virtual do tradicional gesto de passar o chapéu ao final das apresentações teatrais ao ar livre.

Em primeiro lugar, quero agradecer o convite para participar, com algumas reflexões, da quarta edição do projeto *Crítica em Movimento*. É provável que algumas dessas reflexões se aproximem de diferentes territórios, já que, em 2020, o mundo inteiro entrou em pausa. A saúde está em primeiro lugar, a humanidade inteira deve cuidar da vida. Na Argentina, foram anunciadas as primeiras medidas de distanciamento em 12 de março e, uma semana depois, chegou o isolamento social, preventivo e obrigatório. As salas de teatro, os espaços e todos os tipos de organização cultural fecharam suas portas. A chegada do outono encontrou cada um de nós em casa, aplaudindo todas as noites, às 21 horas, os profissionais de saúde que trabalhavam incansavelmente desde o início. Pouco a pouco, tivemos de aprender a usar algumas ferramentas que a virtualidade oferece, e plataformas como Zoom e Google Meet se tornaram parte do nosso dia a dia.

Não foi uma surpresa quando pessoas pertencentes à esfera cultural rapidamente disseram “presente”. Na cidade de Buenos Aires, onde moro, artistas colocaram sua arte à disposição de todo o público. Músicos famosos ofereceram shows gratuitos por meio do Facebook Live; salas de teatro independente e dos circuitos oficial e empresarial disponibilizaram, em seus canais do YouTube, filmagens de obras completas gratuitamente e/ou com entrada a ser doada a entidades de bem público. Mais tarde, vieram os pedidos de contribuições.² Também não faltou quem, todo sábado, deleitasse a vizinhança com canções, transformando suas varandas em palcos abertos para todo o público.

A quarentena foi se estendendo pela cidade e, após o choque inicial, esse tempo de pausa nos obrigou a reorganizar as atividades pessoais e profissionais – no meu caso, ligadas às artes cênicas. Depois de mais de 180 dias de distanciamento social, pelo menos na cidade de Buenos Aires, o setor visualiza que a temporada de 2020 já está perdida, com as variáveis particulares de cada circuito. No entanto, fica claro que tanto o circuito de teatro indepen-

dente, pela semiformalidade do trabalho, quanto o de teatro comunitário, pela proximidade dos corpos e pela grande quantidade de atores e atrizes no cenário, essência de sua arte, certamente serão os mais prejudicados.

A situação originada pela quarentena impactou todas as atividades sociais, econômicas, educacionais e culturais, afetando muito duramente as artes cênicas, setor atravessado por uma histórica vulnerabilidade e uma preocupante situação de informalidade do trabalho, que precariza a realidade de milhões de pessoas na região (MAURO, 2020).

Direitos culturais e políticas públicas

As pessoas que estão lendo este texto devem se lembrar de que, em 1945, após a Segunda Guerra Mundial e em razão da preocupação internacional com os direitos humanos violados pelo genocídio perpetrado durante esse conflito, foi fundada a Organização das Nações Unidas (ONU). Constituiu-se, assim, o consenso necessário para a instauração de um quadro jurídico internacional que trabalharia para prevenir tragédias similares no futuro. Em 1948, a Assembleia Geral das Nações Unidas aprovou a Declaração Universal dos Direitos Humanos, que, junto com os tradicionais direitos civis e políticos, proclamou os direitos econômicos, sociais e culturais.

O surgimento dos direitos culturais se fundamenta na igualdade de todos os seres humanos em dignidade e em direitos, da qual derivam a promoção da liberdade cultural, a proteção da memória e da identidade cultural, o respeito pela diferença, o compromisso com a democracia, o estímulo à criatividade etc., aspectos considerados indispensáveis na busca de um desenvolvimento integral e pleno das comunidades, baseado em uma convivência pacífica entre os povos.

Os Estados deverão, então, garantir esses direitos por meio das políticas que promovem. Em termos simples, pode-se dizer que uma política pública busca responder, a partir do sistema político-administrativo, a uma situação da realidade social que foi politicamente catalogada como problemática.

Portanto, as políticas culturais são as decisões que o Estado deverá tomar e traduzir em ações, implementadas por meio dos respectivos instrumentos burocráticos (leis, decretos etc.), para favorecer o desenvolvimento cultu-

ral. Em seu papel de guardião dos direitos de todos os cidadãos e cidadãs, o Estado deverá articular políticas que envolvam as organizações de cultura e educação (GARCÍA CANCLINI, 1987; OLMOS, 2008; MARGULIS, URRESTI, LEWIS, 2014).

Quanto ao conceito de cultura, há um amplo consenso sobre aquele adotado pela comunidade internacional na Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais realizada pela Unesco em 1982, na Cidade do México. Lá foi acordado que

[...] atualmente, a cultura pode ser considerada como o conjunto de traços distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Ela engloba, além das artes e das letras, modos de vida, direitos fundamentais aos seres humanos, sistemas de valores, tradições e crenças, dando ao ser humano a capacidade de refletir sobre si mesmo. É ela que nos torna seres especificamente humanos, racionais, críticos e eticamente comprometidos. Por meio dela, discernimos os valores e fazemos escolhas. Por meio dela, o ser humano se expressa, toma consciência de si mesmo, reconhece-se como um projeto inacabado, questiona suas próprias realizações, busca incansavelmente novas significações e cria obras que o transcendem.

Essa definição de cultura coloca no centro a comunidade, com suas práticas e tradições, sua pulsação e seu bem viver.

O exposto estabelece as bases para avançarmos em duas áreas que me interpelam particularmente: as políticas públicas ligadas aos públicos das artes cênicas e o teatro comunitário argentino. É importante destacar que, no nível nacional, a Argentina ainda não possui uma lei específica de cultura ou culturas. Os projetos mais recentes, um de 2015 e outro de 2019, não chegaram a ser apresentados para tratamento parlamentar. Essa ausência de política de Estado em matéria de cultura faz com que as políticas pú-

blicas geralmente sejam geridas no curto prazo e deixadas à vontade das pessoas atualmente em exercício.

Aplausos ausentes

O fechamento dos teatros no mundo inteiro em razão da pandemia colocou os públicos no centro da cena. No entanto, caberia perguntar com que grau de relevância, ou melhor, como e por que, nos últimos meses, o setor das artes cênicas concentrou seu olhar nesses públicos. E, hoje bem-vindo, seria desejável que esse olhar continuasse quando as atividades puderem ser retomadas.

É importante lembrar que a questão dos públicos é estudada e analisada há muitos anos em diversos países. A América Latina tem experiências muito boas na formação e no desenvolvimento de públicos. A Argentina (Programa de Formação de Espectadores, que depende do Ministério da Educação da cidade de Buenos Aires), o Chile (Centro Cultural Gabriela Mistral), o Peru (Gran Teatro Nacional) e o Uruguai (Teatro Solís), por exemplo, possuem programas considerados como política pública há mais de uma década. Porém, na Argentina em geral e na cidade de Buenos Aires em particular, continuam sendo escassos os recursos que as políticas públicas destinam à demanda, incluindo a formação e o desenvolvimento de públicos, o que representa uma dívida do Estado em uma área que, se atendida, contribuiria para a construção de cidadania e pensamento crítico, tal como enunciado nos planos.

Seria muito necessário o vínculo entre as áreas de educação e cultura para o bom desenvolvimento de políticas democratizantes, como aquelas orientadas à formação de públicos. A arte e a cultura, como direito de todas e de cada uma das pessoas que constituem uma sociedade, ampliam o nosso horizonte, nos tornam mais críticos da realidade e, portanto, mais tolerantes e conscientes de nosso papel individual como contribuintes para o desenvolvimento integral da sociedade a que pertencemos.

Os grupos minoritários ou desfavorecidos não são apenas aqueles que carecem de recursos econômicos para acessar os bens ou serviços culturais. Jovens que frequentam as escolas públicas da cidade de Buenos Aires – população com a qual o Programa de Formação de Espectadores trabalha

–, em sua maioria, desconhecem a enorme oferta que a cidade tem de uma paleta diversificada de disciplinas e estilos.

Criar condições para que crianças e jovens possam ver um espetáculo talvez seja o primeiro passo a ser dado. Porém, possibilitar o acesso ao teatro não significa colocar espectadores infantojuvenis na plateia para assistir a uma obra. É preciso dar-lhes as ferramentas para que a experiência seja satisfatória em toda a sua dimensão. Democratizar o acesso ao teatro para crianças e jovens implica oferecer os instrumentos de compreensão e de recepção que condicionam esse acesso, proporcionando os meios necessários para que esses espectadores tenham a possibilidade e a vontade de se apropriar deles (DESGRANGES, 2015). Nesse sentido, as medidas que buscam apenas favorecer economicamente o acesso (espetáculos gratuitos) não seriam suficientes.

Em muitas ocasiões, a cultura e a política parecem pertencer a esferas opostas. Geralmente, os problemas considerados mais urgentes em uma sociedade não incluem a cultura. Essa concepção, que é cultural, abrange inclusive políticos, intelectuais e artistas. Em tempos em que palavras como desenvolvimento, cultura e cidadania parecem ganhar protagonismo, também cabe perguntar em que medida as políticas culturais estão realmente em sintonia com os planos que as promovem (HANNA, 2019). A pandemia, na Argentina, evidenciou o importante papel da cultura na sociedade, bem como o altíssimo grau de informalidade de quem a produz. Dizer que o teatro se completa com o público e que cada apresentação é única e irrepetível não surpreende ninguém. Por outro lado, o conceito de ritual teatral também não nos é estranho, e sabemos que todo ritual é composto de um conjunto de ações que são aprendidas à medida que as pessoas participam do rito.

Aqui é importante distinguir entre público e públicos. Público, no singular, define as pessoas interlocutoras, destinatárias ou beneficiárias de uma proposta artística ou de um serviço cultural. No entanto, por trás desse conceito existem realidades heterogêneas e relações complexas, que ainda não foram totalmente exploradas no contexto das políticas culturais (JIMÉNEZ, 2011). Públicos, no plural, por sua vez, podem ser classificados de diversas formas, nas quais não vamos nos aprofundar aqui, mas é preciso mencionar a categoria “não público”, em que se enquadram as pessoas que

permanecem à margem da oferta teatral, muitas vezes por se considerarem inaptas ou por sentirem que não pertencem a esse mundo.

Proponho-lhes um exercício de memória pessoal, respondendo à pergunta: “Como me tornei público de artes cênicas?”. O mais provável é que a resposta inclua o nome de alguém próximo que nos introduziu no maravilhoso mundo do teatro, que nos cura e nos salva, como gosto de dizer. Assim, podemos concluir que ser público exige hábito, e, para que o hábito seja gerado, são necessárias as já mencionadas ferramentas de acesso – e é aqui que a mediação se torna imprescindível. A mediação é a ponte, e os mediadores são os encarregados de fornecer as ferramentas.

Informações atualizadas e precisas sempre nos ajudarão a entender a situação em que nos encontramos. Uma pesquisa realizada por Alternativa Teatral e Enfoque Consumos Culturales publicada recentemente, sobre a composição do público da cidade de Buenos Aires, observa que a ida ao teatro é um hábito com maior participação feminina e que tende a crescer conforme aumenta o nível educacional e socioeconômico. Outro dado importante aparece no relatório da Encuesta Nacional de Consumos Culturales y Entorno Digital [Pesquisa Nacional de Consumos Culturais e Ambiente Digital], feita pelo Sistema de Informação Cultural da Argentina (SInCA), segundo o qual, em 2017, a ida ao teatro teve uma redução de 40% em relação à medição anterior (2013). Os dados nos confrontam com a dura realidade de que o público que opta pelo teatro vem se reduzindo a uma taxa de 10% ao ano, em média. Com base nisso, pode-se dizer que abordar essa questão se tornou mais do que necessário.

Em geral, as preocupações tendem a se limitar à necessidade de aumentar a quantidade de público que frequenta as salas, principalmente aquelas do circuito independente da cidade de Buenos Aires, em que as propostas costumam ser vanguardistas e representadas por artistas que não têm fama televisiva – o que, a princípio e somado à grande oferta da cidade, parece ser uma desvantagem para atrair público. Então, a pergunta que surge é: nas instâncias de criação e/ou programação, pensa-se para que tipo de público é dirigida a comunicação de um espetáculo? O quanto se conhece esse público? Procura-se desenvolver um plano de comunicação integral ou apenas são aplicadas estratégias de difusão e promoções de venda de ingressos?

3. Uruguiaio, formou-se pela Escola de Arte Dramática Margarita Xirgu e no Teatro Circular de Montevideu. Chegou a Buenos Aires em 1973, movido por vicissitudes políticas. Em 1983, no bairro de La Boca, criou o Grupo de Teatro Catalinas Sur, do qual é diretor desde então.

4. Argentino, diretor do grupo de teatro Los Calandracas desde 1987. Junto com Andrea Maurizi, é criador da técnica "teatro para armar", baseada no teatro-fórum de Augusto Boal. Com o grupo Los Calandracas, fundou o Circuito Cultural Barracas em 1996.

A observação desse contexto sugere que o público é pensado apenas como consumidor nesse caso das artes cênicas, e que, por ação e reação, se a difusão aumentar, o público frequentador aumentará. A questão é muito mais complexa e é necessário que o Estado promova políticas que incluam os públicos em toda a sua dimensão, com planos de mediação dirigidos aos diferentes segmentos da população. A articulação com o setor da educação seria, sem dúvida, um diferencial muito positivo. Para o setor das artes cênicas, as políticas que subsidiam a oferta são claras e conhecidas, mas o quanto e como a demanda é subsidiada continua sendo uma oportunidade e um desafio que não são abordados em sua total dimensão.

É verdade que nem todas as pessoas gostariam de ser espectadoras ativas das artes cênicas, mas é fundamental que tenham as ferramentas necessárias para tomar essa decisão por si próprias, que essa decisão de participação venha do conhecimento, que seja uma opção real para cada indivíduo. Dessa forma, as pessoas poderiam exercer plenamente o direito que lhes é devido como cidadãos e o Estado cumpriria a democratização que promove (HANNA, 2019).

Portanto, políticas que garantam o acesso à cultura serão fundamentais e definidoras para a construção de uma identidade cidadã. O acesso democrático somente será possível se as políticas forem estabelecidas com uma visão transversal, que contemple não só a formação e o desenvolvimento de públicos, mas, em primeiro lugar, a construção de uma cidadania com sensibilidade e pensamento crítico, que possa escolher e participar das diferentes propostas estéticas.

Teatro comunitário, um caminho para a transformação social

Os públicos do teatro comunitário mostram-se muito diferentes daqueles do restante dos circuitos. Costumam ser extremamente numerosos e heterogêneos, muitas vezes compostos de grupos familiares que incluem de crianças a idosos. Trata-se de um público que não só se mantém, como tem criado uma corrente de espectadores que está em franco crescimento.

O teatro comunitário argentino, com características que lhe são próprias, surgiu no bairro de La Boca, em Buenos Aires, no final da última ditadura militar, com o Grupo de Teatro Catalinas Sur. Por solicitação de seu diretor,

Adhemar Bianchi,³ o grupo traçou um caminho baseado na reivindicação das utopias e, portanto, na possibilidade da existência de um mundo melhor. Em 1996, com o nascimento do Circuito Cultural Barracas, fundado por Ricardo Talento⁴ junto com o grupo de teatro itinerante Los Calandracas, iniciou-se uma fase de crescimento e multiplicação. Os dois grupos, com diretores de grande trajetória, começaram a pensar na possibilidade de multiplicar esse teatro da comunidade para a comunidade, em que confluem os âmbitos cultural, teatral e social, para formar essa prática altamente transformadora. Então, começaram a tarefa de “entusiasmar”, como eles mesmos dizem, para que novos grupos fossem criados no país. Em 1999, na cidade de Posadas (Misiones), nasceu Murga de la Estación, grupo que, por sua vez, promoveu o surgimento de Murga del Monte em 2000, na cidade de Oberá (Misiones). A multiplicação desse movimento cultural continuou com a formação de inúmeros outros grupos de teatro comunitário, especialmente após a crise e a eclosão social de 2001, como amostra da grande necessidade dos cidadãos de se unir e construir coletivamente.

5. No §1 do art. 27º da Declaração Universal dos Direitos Humanos, lê-se: “Toda pessoa tem direito de participar livremente da vida cultural da comunidade”.

Em 2002, como resultado dessa nova forma de intervir na vida pública e na busca coletiva de ideais comuns, foi criada a Rede Nacional de Teatro Comunitário, para que os grupos pudessem compartilhar suas dificuldades e seus acertos, um espaço de trocas e de construção coletiva. Atualmente, essa rede reúne cerca de 50 grupos de todo o país, vários deles em formação.

Em contraposição ao individualismo e ao “salve-se quem puder” instalado pelo capitalismo, o teatro comunitário argentino trabalha em defesa do “nós” como construção de cidadania e senso de comunidade. Produz ficção com base no direito que todo ser humano tem à cultura e à arte. O teatro, então, não é uma ferramenta, mas uma arte concebida como parte essencial da vida de uma comunidade,⁵ que se transforma a partir de sua prática. Todos os grupos de teatro comunitário são abertos e numerosos. Matemurga de Villa Crespo, grupo do qual faço parte há 16 anos, nasceu em 2002 e atualmente conta com mais de 90 integrantes, que participam de um ou vários dos espaços que o projeto oferece: teatro, orquestra e fantoches.

O teatro comunitário é heterogêneo e inclusivo em todas as suas formas, uma vez que se compõe de pessoas de todas as idades, religiões, profissões, atividades e origens. No Matemurga há pessoas em idades infantil e adulta, profissionais da medicina, docentes, eletricitas, comerciantes,

peças empregadas e desempregadas. Uma das características que definem a prática do teatro comunitário é o seu sistema de produção, que não concorre pela conquista do mercado nem se submete a demandas externas. Aí reside o seu potencial transformador, pois a arte deixa de ser um produto encontrado somente nas regiões centrais das cidades e passa a fazer parte da vida de um bairro. E a capacidade criativa das pessoas da comunidade adquire valor por meio de sua participação comunitária.

O trabalho territorial implica criar laços não só entre as pessoas que o integram, mas com toda a comunidade, gerando vínculos com instituições locais como escolas, clubes e associações. O teatro comunitário é festa e celebração, de que sempre participam muitas pessoas, no qual a comida e a alegria do encontro estão presentes.

Outra de suas particularidades é a presença do canto, fundamentalmente porque algumas poucas estrofes, às vezes, podem dizer mais do que longas falas. Além disso, a música permite que o “nós”, a primeira pessoa do plural, seja a figura central nos espetáculos. O teatro comunitário torna protagonista o coro, aquela personagem que opinava na tragédia e na comédia gregas, aquele que representava a voz do povo. O coro é formado por muitos atores comunitários e canta com várias vozes. Da mesma forma, funciona como um espaço de inclusão no qual todas as pessoas podem estar, inclusive aquelas que não sabem cantar, já que as pessoas afinadas se distribuem por todo o grupo, ajudando a dar confiança às desafinadas. O canto contribui, assim, para criar relações solidárias; o ator da comunidade não está sozinho no palco, todos estão presentes, está o “nós” que garante tranquilidade e apoio.

Teatro comunitário em quarentena

Com o decreto que instituiu o distanciamento social preventivo e obrigatório, surgiu a pergunta: é possível fazer teatro comunitário em quarentena? Se os grupos de teatro comunitário contam histórias a partir do seu bairro, mesmo que não sejam somente locais, e sempre o fazem a partir do “nós”, como fazê-lo quando os corpos não podem compartilhar o mesmo tempo e espaço? É aqui que a equipe de coordenação tem um papel fundamental. Embora a produção teatral seja comunitária, o aspecto artístico é decidido pela equipe de coordenação, integrada por pessoas com formação, com o(a) diretor(a) à frente. É essencial que os grupos sejam dirigidos por pro-

fissionais, para que os espetáculos e shows tenham qualidade artística e as pessoas da comunidade fiquem felizes com a conquista. É assim que o Matemurga trabalha. Mas como conseguir isso cada um a partir de sua casa? Edith Scher (2020), diretora do grupo, destaca a importância da mística:

A mística começa por saber a origem. Acho que é importante, para se sentir parte, conhecer a história do grupo do qual se participa. Por isso, é fundamental que integrantes que já estão há muito tempo a transmitam para integrantes que entram a cada ano. Como diretora, incentivo permanentemente essa transmissão. Quem somos? Como e quando nascemos? A mística também é, em relação direta com esse “de boca em boca”, a chama acesa do “nós”. Muito mais do que isso: é colocar combustível, de forma permanente, no fato transcendental que significa deixar uma marca coletiva no tempo, uma marca do que esse “nós” conseguiu fazer. Porque o coletivo, o plural, tem poder e força. A mística é apelar o tempo todo para essa primeira pessoa do plural, dizer o tempo todo “vamos, vamos”, é comunicar que todas as pessoas são importantes para que o grupo floresça. A mística é acreditar genuinamente nessas coisas. Quando se acredita de verdade, transmite-se entusiasmo, desejo e confiança. Por último, a mística também tem a ver com incentivar o relato e torná-lo épico. Como foi a tarde em que Matemurga nasceu? Estava chovendo, chovendo muito, mas ali havia 20 pessoas dispostas a se reunir apesar de tudo.

6. O grupo Matemurga de Villa Crespo já tem dois livros: um narra seus primeiros dez anos de história e o outro, com fotografias, faz o mesmo até seus 15 anos. Também tem três CDs, o primeiro com seu primeiro espetáculo, *La Caravana*, e os outros dois com canções de seu segundo e terceiro espetáculos, *Zumba la Risa* e *Herido Barrio*, respectivamente.

Matemurga tem dado mostras da qualidade artística de seus espetáculos e de sua constante vontade e esforço para crescer. Em quarentena, sempre respeitando o isolamento e com produção integral pelo grupo, temos inúmeros projetos em andamento no formato audiovisual: as pessoas que integram o grupo de fantoches já realizaram três microespetáculos; a or-

questra fez o mesmo com projetos de instrumentos de corda, enquanto o elenco do teatro gerou espaços para a criação de canções, canto, audiodescrição, som, conceitos de atuação e, recentemente, exercícios de atuação. O grupo todo está trabalhando no projeto de um novo livro,⁶ que começou a ser gestado em tempos de pandemia e será uma construção coletiva, contendo a melhor história de cada uma das pessoas que o integram. Essas histórias são escritas e compartilhadas em reuniões para agregar sensações e emoções a essa voz que, depois da compilação, será a voz de “nós”, a voz de Matemurga. As pessoas participam da PeñaZoom nas noites de sábado, um espaço de encontro descontraído, para brindar e rir com os colegas, tão importante quanto o espaço de trabalho.

Nas palavras de Edith Scher (2011),

a arte é um formidável ampliador do horizonte humano, na medida em que permite e possibilita imaginar além dos limites impostos. Quando uma comunidade desenvolve a sua criatividade, com toda a amplitude que esse conceito implica, começa a deixar de ser espectadora do seu destino para se tornar parte ativa da vida social, [e] a arte é parte central dessa transformação.

A pandemia vai passar, ainda não sabemos quando, mas vai passar. Também não sabemos como será o retorno às atividades presenciais. O que sabemos é que continuaremos sustentando o espaço de criação da comunidade, o nosso espaço. Continuaremos sonhando e trabalhando pelos nossos sonhos, porque reivindicamos as utopias e porque sabemos que, se o fizermos em conjunto, é possível ter um mundo melhor.

O trabalho de autogestão e a gestão são pilares do crescimento sustentado e sustentável dos grupos de teatro comunitário, que, em sua maioria, contam com personalidade jurídica. Os eventuais subsídios para projetos pontuais e a enorme vocação das pessoas que coordenam os grupos são suportes fundamentais e imprescindíveis. Porém, é cada vez mais necessário influenciar as políticas públicas para que o Estado dimensione essa prática e o apoio econômico se torne regular. No final de 2014, o Poder Legislativo da Cidade Autônoma de Buenos Aires sancionou a Lei nº 5.227,

que incorpora como beneficiários dos subsídios do Proteatro (Instituto para a Proteção e o Fomento da Atividade Teatral Não Oficial da Cidade) os grupos de teatro comunitário. Esse subsídio é o único específico para o setor e abrange apenas os dez grupos da cidade de Buenos Aires. No entanto, os montantes destinados não são suficientes para uma atividade que, em 2019, atingiu quase 1.200 pessoas da comunidade, com 350 apresentações, que contaram com a presença de aproximadamente 47 mil espectadores, com uma despesa anual de cerca de 170 mil dólares (aluguéis, honorários de coordenadores, oficinairos e contadores, equipamentos, insumos diversos etc.).

Um dado interessante para o desenvolvimento de políticas para o setor surgiu da Pesquisa Nacional de Consumos Culturais, que, em 2017, incorporou um segmento com perguntas ligadas à cultura comunitária e revelou que um quarto da população participa de algum tipo de atividade ou espaço relacionado com a cultura comunitária.

O restituído Ministério da Cultura da Nação, logo após o início da quarentena, divulgou programas e ações específicos para o setor cultural. Um deles foi a abertura da convocatória para subsídio do Programa Pontos de Cultura [Programa Pontos de Cultura], criado em 2011 com base na experiência do Brasil. A última convocatória havia sido realizada em 2016. A notícia foi muito bem recebida por todos os grupos de teatro comunitário do país.

Outra ação foi lançada no dia 27 de março pelo Instituto Nacional do Teatro, que incluiu o setor do teatro comunitário no plano Podesta (Preservação Operacional de Elencos, Salas e Teatristas Argentinos), mas só em agosto foi aberta a convocatória para um subsídio bianual.

Depois de mais de seis meses de quarentena, com diferentes fases e protocolos no país, e 37 anos de crescimento sustentado, o apoio contínuo do Estado é mais do que necessário para que a ação transformadora dessa prática continue, ainda que sempre conserve sua capacidade de autogestão e sua mística. Um trabalho conjunto entre o Estado e as organizações da sociedade civil, como os grupos de teatro comunitário, pode contribuir para a geração de políticas culturais que tendam manifestamente a um maior e sustentado desenvolvimento econômico e social.

A quarentena continuou durante o inverno e, no final de setembro, com uma abrangência diversa, de acordo com as regiões do país, cada uma transitando por diferentes fases e protocolos. Na cidade de Buenos Aires, com as características específicas de cada circuito (empresarial, oficial, independente e comunitário) e um primeiro protocolo controverso, já visto como inviável para os setores independente e comunitário, as artes cênicas enfrentam um grande desafio em diversas frentes, enquanto os aplausos do público continuam em pausa.

∴ Este texto é de exclusiva responsabilidade de seus autores e não reflete necessariamente a opinião do Itaú Cultural.

Referências

ALTERNATIVA TEATRAL; ENFOQUE CONSUMOS CULTURALES. *Perfiles y hábitos entre los espectadores de teatro independiente en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, 2020. Disponível em: https://www.alternativateatral.com/docs/PUBLICOS%20TEATRO%20_VF_ALTERNATIVA_ENFOQUE-06-2020.pdf. Acesso em: 28 set. 2020.

BERMAN, Mónica; DURÁN, Ana; JAROSLAVSKY, Sonia. *Pasado y presente de un mundo posible*. Del teatro independiente al comunitario. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2014.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Editora Hucitec, 2015.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (ed.). Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. *Políticas culturales en América Latina*. México, D.F.: Grijalbo, 1987.

HANNA, Andrea. *Nuevos públicos para las artes escénicas*. Políticas de mediación en Argentina y Chile. Buenos Aires: RGC Ediciones, 2019.

HANNA, Andrea; JAROSLAVSKY, Sonia. El otro en tiempos de aislamiento. *Funámbulos*, Buenos Aires, año 23, n. 53, 2020.

JIMÉNEZ, Javiera Carmona. *Memoria, documentos y monumentos*. El museo y su desplazamiento a lo virtual. Trabalho apresentado no Primer Congreso Nacional de Gestión Cultural, Santiago, 2011. Disponível em: <https://congreso-gcchile.files.wordpress.com/2012/04/memoria-documentos-y-monumentos-el-museo-y-su-desplazamiento-a-lo-virtual1.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2021.

MARAÑA, Mainer (coord.). *Derechos culturales*. Documentos básicos de Naciones Unidas. Bilbao: Unesco Etxea, 2010.

MARGULIS, M.; URRESTI, M.; LEWIS, H. *et al. Intervenir en cultura: más allá de las políticas culturales*. Buenos Aires: Biblos, 2014.

MAURO, Karina. Tenemos que hablar [de números], Torvaldo. *RGC Ediciones*, [s. l.], 2020. Disponível em: <http://rgcediciones.com.ar/tenemos-que-hablar-de-numeros-torvaldo-un-analisis-de-los-indicadores-surgidos-durante-la-pandemia>. Acesso em: 19 set. 2020.

MERCADO, Camila. En reversa la mirada y en futuro el corazón: teatro comunitario y disputas en torno al arte para la transformación social. In: INFANTINO, Julieta. *Disputar la cultura*. Arte y transformación social. Buenos Aires: RGC Libros, 2019.

MINISTERIO de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología. Sinca, Buenos Aires, 2017. Disponível em: <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=10>. Acesso em: 19 set. 2020.

OLMOS, H. *Gestión cultural e identidad: claves del desarrollo*. Madrid: Aecid, 2008.

SCHER, Edith. *Teatro de vecinos*. De la comunidad para la comunidad. Buenos Aires: Editorial Inteatro, 2011.

SCHER, Edith. Que no se apague la llama. *Funámbulos*, Buenos Aires, año 23, n. 53, 2020.

Cenas em desajuste: citação, micropoética e política no teatro latino-americano contemporâneo

Héctor Briones¹

1. Professor-adjunto do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC), é mestre e doutor em artes cênicas pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), além de licenciado em atuação pela Pontifícia Universidade Católica do Chile. Sua investigação acadêmico-artística se debruça sobre os processos da arte do ator e da encenação que partem da espacialidade cênica, pensando a cena como materialidade corpórea e imagética. Coordenou o projeto *Trânsitos na Cena Latino-Americana Contemporânea* (2008-2012), que, entre outras ações, publicou uma coleção de dramaturgia latino-americana em parceria com a Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba).

O tema proposto para a escrita deste artigo, “Panorama do teatro latino-americano visto da ponte”, interessa porque indica uma ideia, carrega um sinal, uma signa, cuja marca, já se poderia arriscar, é da ordem da citabilidade. Citar é repetir, retirar e recolar, o que gera uma duplicidade inerente ao ato. A atenção deste artigo ao ato de citar – ou à cita como ato, gesto – é porque, por suas operações de deslizamento e diferimento, se efetua em uma dinâmica valiosa para pensar o que se agita poeticamente na cena latino-americana. Pode-se afirmar que o repetir da cita não é cópia servil de um original, mas sim derivação, abertura a outras relações (im)possíveis que permite pensar em uma temporalidade que lhe é própria, a modo de um intervalo, rasgo ou fenda no tempo presente (OYARZÚN, 2009). No contexto que se quer aqui desenhar, a cita pode evidenciar uma força crítica da arte teatral, que impede qualquer estabilidade e univocidade signica da cena, abrindo-a para uma temporalidade especial. Que temporalidade é essa, então, que está intrincada na cena latino-americana? Qual cena latino-americana?

Este artigo escolhe delinear uma ponte ou ponto de vista acerca do panorama do teatro latino-americano contemporâneo – que é parte de um panorama mais amplo do que seria o próprio teatro no continente. Em uma observação grossa e generalizada, é possível dizer, mesmo retrospectivamente, que há teatro latino-americano desde a colônia, passando por diversos períodos históricos: teatro de evangelização, barroco, projetos de república e independência, projetos nacionais, teatro anarquista, teatro operário, teatro de vanguarda e teatro político em tempos ditatoriais (que será comentado mais adiante), entre outros.² Similarmente, a própria cena contemporânea do continente é, em si, um panorama cruzado por um impulso micropoético e de multiplicidade, tal como pensa o pesquisador teatral argentino Jorge Dubatti (1999). Ainda que ele esteja, com esses termos, se referindo à dramaturgia do seu país, é inevitável perceber que está

indicando uma realidade teatral não apenas da Argentina nem somente da América Latina, mas praticamente de todo o mundo. De fato, como ele mesmo diz: “O cânone da multiplicidade é uma manifestação planetária, sincrônica em todos os grandes centros culturais do mundo” (1999, p. 33, tradução nossa).

Obviamente, esse aspecto mundial se refere a uma teoria estética não do universal, e sim do micro(poético), na qual a cena se torna múltipla porque não há mais nenhum parâmetro estável de normatização poética ou estética do teatro. Dubatti percebe que esse movimento desviante na cena argentina se dá, mormente, a partir da década de 1990, em que cada grupo ou artista configura e reconfigura suas opções compositivas da cena. O mesmo se percebe no teatro do continente, com grupos que têm propostas bastante diferenciadas, como: a cena em espaço aberto e em um misto de dança, teatro e pantomima da companhia Teatro del Silencio, do diretor chileno Mauricio Celedón; o teatro documental e biodramático da diretora argentina Vivi Tellas; as intervenções urbanas, que pensam a cidade como dramaturgia, do diretor brasileiro André Carreira (SC); e o teatro-performance, em um misto de cultura popular, religião andina e programa de rádio vespertino do grupo peruano Angeldemonio, dirigido por Ricardo Delgado. E essa diversidade se dá não somente entre diferentes artistas e grupos teatrais, mas também dentro da trajetória dos mesmos artistas, como comenta Dubatti: “ao analisar, por exemplo, a totalidade da produção dramatúrgica de Veronese ou de Spregelburd,³ é impossível discernir uma poética homogênea, sem quebras, uniforme” (1999, p. 34, tradução nossa). Certamente, o mesmo se poderá comentar sobre a trajetória de grupos de cada um dos países do continente.

Essa pulsão pela diversidade gera no teatro latino-americano, pelo menos, dois movimentos significativos, relacionados à sua feitura poética e política, a saber: uma política da poética que constitui a cena no mundo e uma poética-política que a cena impele ao social. São esses dois movimentos que se quer ressaltar neste artigo, os quais operam, na realidade, de maneira limiar. No que se refere a uma política da própria cena, o que há é um saber “micropoético”, o teatro latino-americano se depara com uma liberdade poética excepcional, retomando, refazendo ou recriando toda a tradição teatral a que tem acesso, misturando referências cênicas e de outras

2. Para mais referências, ver os estudos da pesquisadora teatral colombiana Marina Lamus Obregón e do pesquisador teatral chileno Juan Villegas. Um aspecto a considerar é que, independentemente dessa linha histórico-teatral, na mesma cena contemporânea do continente existem grupos como o Yuyachkani, do Peru, que se interessa por teatralidades que problematizam uma poética cênica colonial, indagando sobre o que nomeia de teatralidade andina, com reminiscências até mesmo pré-hispânicas. Ou seja, o teatro latino-americano teria se originado não na época colonial, mas já na pré-hispânica, que, de uma óptica atual, poderiam ser consideradas como teatrais ou parte de uma teatralidade. Nas referências deste artigo há um estudo do diretor e pesquisador peruano Rodrigo Benza que aborda o aspecto cênico dessas práticas culturais ancestrais.

3. O diretor e dramaturgo Daniel Veronese (1955) e o ator, diretor e dramaturgo Rafael Spregelburd são artistas proeminentes no atual teatro argentino.

4. Veja-se, por exemplo, o caso argentino. Dois anos depois do texto citado de Dubatti, de 1999, no que ficou conhecido como “corralito argentino”, em 2001 o país viveu uma de suas mais severas crises econômicas, que levou o sistema de governo praticamente ao colapso. Nesse momento-chave, o teatro argentino, impactado pela falta de representação política, lança-se sobre a representação cênica de maneira aguda e impetuosa, pondo-a em xeque de forma ativa, questionando todo o estamento teatral a fim de reinventá-lo. É justamente esse o momento teatral teorizado por Dubatti. Imagine-se hoje, quando nos encontramos em um continente ardendo em diatribes político-econômicas, a que se somam um negacionismo acirrado do passado ditatorial no Brasil, um presidente impichado no Peru (e no Brasil, em 2016), as turbulências na Bolívia em 2019 e a convenção constituinte aprovada no Chile depois de multitudinárias passeatas de protestos (ver nota 6). É sintomático, então, que um teórico do porte de Dubatti, que tomamos como uma das referências deste artigo, tenha forjado a sua filosofia teatral desses últimos anos a partir do termo “convívio”.

artes para compor suas poéticas. A arte teatral, nesse contexto, muitas vezes na fronteira entre diversas linguagens (teatro-cinema, dança-teatro, teatro-performance), coloca em evidência o que a pesquisadora teatral brasileira Silvia Fernandes chamou de “pluralidade fragmentária da cena contemporânea” (2010, p. 43). Dubatti comenta que essa multiplicidade se dá como um “*estalo em mil pedaços*, de acordo com a necessidade de dar conta, de múltiplas maneiras, de um estado de perplexidade diante das realidades argentina e internacional” (1999, p. 34, tradução nossa).

Melhor dizendo, toda a riquíssima experimentação teatral implicada na multiplicidade cênica, longe de configurar uma arte idealmente autônoma e formalista, está em intrincada relação com os seus conturbados contextos socioculturais.⁴ É praticamente impossível, no caso do teatro latino-americano destas últimas décadas, por essa intrincada relação cênico-social, perceber qualquer ineditismo poético que seja analisado ou que forje uma teoria, para além da realidade, em um sentido idealizado da arte como na tradição clássica e também moderna (basta ver a celeuma que o minimalismo provocou no ambiente artístico norte-americano em meados do século passado, em um tipo de discussão bastante idealista da arte, de vertente europeia).

Nesse contexto, vale ressaltar o principal pressuposto do qual parte Fernandes para lidar com essa diversidade cênica. Para a autora, “a síntese desse teatro é tão problemática quanto a aspiração a uma exegese sintética, demonstra[ndo], no trato com o seu objeto, que apenas as perspectivas parciais são possíveis” (2010, p. 49). É justamente o que se propõe neste artigo, uma perspectiva parcial acerca da cena latino-americana contemporânea. Essa parcialidade, mais do que uma limitação, é o que possibilita delinear um plano de tensão poético-crítico sem cair em uma ideia modular, de autoridade, do que seja esse teatro, multiplicando as pontes ou os pontos de vista acerca dele, em um movimento heteróclito.

Do teatro político

Não se pode negar, no entanto, que este enleamento sócio-político-cênico, especialmente pela experiência do teatro dessas terras nas décadas de 1960 e 1970, acabou gerando uma compreensão bastante restrita do que pudesse ser um teatro político no continente. Acontece que esse teatro

– o qual forjou a sua prática, em um plano, no calor da Revolução Cubana (1959) e, em outro, no contexto ditatorial que assolou o continente durante a Guerra Fria – se caracterizou por operar uma crítica direta, praticamente partidária, compreendendo o papel da cena como condutora de discursos para o esclarecimento e a educação da plateia ou do povo. Com efeito, para muitos desses artistas, a realização do teatro como arte era algo secundário; o importante era a revolução social, que se via assustadoramente desarticulada pela extrema violência ditatorial. Como comenta o pesquisador teatral Fernando de Toro:

O teatro latino-americano dos anos 1960 e 1970 se caracterizou, por razões sem dúvida compreensíveis, por um excesso de compromisso com a mensagem política, mas com escasso compromisso com o teatro como arte. A dimensão ideológica permeou tudo, esquecendo-se que o teatro, diante de qualquer outra consideração, é arte, um artefato (1996, p. 10, tradução nossa).⁵

Muitos desses artistas, comenta a pesquisadora teatral colombiana Beatriz Rizk (2016), começaram a se perguntar sobre o próprio lugar e a efetividade da esquerda no panorama que se abriu no final da década de 1980, com a globalização mercantilizada pós-Guerra Fria. E inevitavelmente questionaram, da mesma maneira, seus parâmetros de representação na prática teatral. A dúvida os inunda nesse novo panorama social democrático e neoliberal no qual se veem inseridos. Um emblemático diretor é o colombiano Enrique Buenaventura (1925-2003), do Teatro Experimental de Cali (TEC), um dos principais mentores do fenômeno da criação coletiva, que influenciou boa parte do teatro do continente; ele comentava que o seu teatro poderia, no máximo, “pôr em dúvida a consciência social que a pessoa tem. Nada mais, e que ela duvide tanto como nós duvidamos” (apud RIZK, 2016, p. 5).

Mas há outro exemplo, que complementa o anterior a fim de dar a perceber o que se agita nesse segundo movimento mencionado, de uma poética-política no contexto contemporâneo. Trata-se do dramaturgo e encenador chileno Ramón Griffero, que já no início da década de 1980,

5. Obviamente existem, no teatro do continente, importantes exceções, que não partiam necessariamente de uma referência realista ou brechtiana, tais como Zé Celso Martinez (veja-se, por exemplo, a tensão poética que um importante crítico teatral como Edélcio Mostaço percebe, no Brasil, entre o Teatro Oficina e o Teatro de Arena), o dramaturgo Eduardo Pavlovsky, a dramaturga Griselda Gambaro, ambos da Argentina, e o dramaturgo chileno Jorge Díaz. São artistas que retomam outras rotas poéticas, vindas de Artaud ou do teatro do absurdo, assim como já se deixam influenciar pelo cruzamento de linguagens que os *happenings* e a *performance* começam a executar, sobretudo, a partir da década de 1960.

6. Nestes dois últimos anos, no Chile, houve um enorme movimento da população para que o atual governo (de direita, de Sebastián Piñera) criasse uma assembleia constituinte para mudar a Constituição vigente no país, que ainda é a mesma deixada pelo regime militar. Nenhum dos governos anteriores, de esquerda e de centro-esquerda (muito menos os de direita) se atreveu, por iniciativa própria, a modificar essa Constituição. Neste ano, depois de muita pressão popular, houve um plebiscito que aprovou a criação dessa assembleia; fica a expectativa de como será conduzido esse processo, tendo em vista as enormes ambições, e também utopias, postas em jogo.

em plena ditadura no Chile, questiona tanto o teatro de esquerda como a ditadura a partir de sua dramaturgia do espaço. Para Griffiero, não há como levantar nenhum didatismo ou mensagem perante a brutalidade devastadora do regime militar, o evidente esfacelamento da utopia. Se a opressão militar, política e econômica estava fechando o círculo de uma oficialidade do social, era preciso evidenciar os movimentos minoritários em uma linguagem fora dos códigos instaurados pelo poder. Em uma lógica cênica que operasse por desvios, por destraves perceptivos, tentava-se abrir outros planos do que foi dito, outros espaços de pensamento e de sensibilidade para lidar com aquela realidade avassaladora. E aqui Griffiero lança um manifesto, em 1985, no qual faz praticamente uma declaração de princípios poético-política: “Há que se mudar os códigos e as imagens da forma teatral para não falar como eles falam, para não ver como eles veem, para não mostrar como eles mostram” (1985, tradução nossa). Essa é uma crítica mínima, poderia se dizer, dirigida ao teatro de esquerda pelo seu engessamento poético e máxima no que diz respeito ao poder autoritário da norma institucional, na tentativa de abrir outras realidades (em uma lógica cênica caleidoscópica, para evitar um sentido e um olhar dominantes) naquele presente tomado pela catástrofe, a qual repercute no Chile democrático até os dias de hoje.⁶

Da política da cena

É nesse entremeio poético-social que se torna válido perguntar em que pode consistir uma marca política do teatro latino-americano contemporâneo. E como ela opera? Certamente desdobrando aquela perplexidade apontada por Dubatti. E como ela se relaciona, então, com o ato de citar apontado no início? Há três montagens fundamentais a ser consideradas neste artigo para delinear essas questões, de três grupos da cena atual, cujas trajetórias são reconhecidas, em seus respectivos países e além deles, como de uma cena independente, experimental, cujas diagramações poéticas são abertas e sensíveis para com os meandros do presente. Essas são: *Sin Título, Técnica Mixta* (2004), do grupo peruano Yuyachkani, dirigida por Miguel Rubio e remontada em 2015; *El Hotel* (2016), da companhia teatral chilena La María, escrita por Alexis Moreno e dirigida por ele junto com Alexandra von Hummel; e *Nossos Mortos* (2018), do grupo Teatro Máquina, de Fortaleza (CE), dirigida por Fran Teixeira.

O mais longevo desses grupos é o Yuyachkani, criado em 1971 e com sede na cidade de Lima, no Peru, em intensa atividade desde a sua fundação.⁷ O nome, Yuyachkani, marca o alento poético, ético e político do grupo, pois, em língua quéchuá, o termo significa “estou pensando, estou lembrando”. Yuyachkani pode ser considerado um dos grupos mais significativos da cena contemporânea do continente, pelos diversos percursos poéticos que tem percorrido, desde um teatro diretamente político, característico das décadas de 1960 e 1970, passando por uma poética da presença fundamentada no trabalho do ator e desdobrando-se de modo magistral nas teorias do teatro antropológico de Eugenio Barba, em um tipo de cena fragmentada e multilinguística na qual reprocessa poeticamente manifestações culturais ancestrais andinas. Em seus últimos trabalhos, elabora um questionamento radical da representação e de um corpo ausente. Nesse valioso percurso de radicais mudanças poéticas, a marca impressa no seu nome se manteve como alento ético-poético através de todas elas, sendo essa indagação de um pensar que é ao mesmo tempo um lembrar decisiva para entender os alcances políticos da montagem aqui escolhida.

Sin Título, Técnica Mixta é, cenicamente, uma instalação na qual o grupo decide expor diversos elementos de seus processos criativos, retomando ideias de projetos de obras de 30 anos atrás, em uma revisão temática, de materiais, de poéticas forjadas em relação à sua realidade sócio-histórica. Em 2004, o grupo já tinha participado das atividades da Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR) no Peru,⁸ criada no período de transição democrática pós-Fujimori e cujo relatório foi divulgado em 2003. O grupo entrou em crise, questionando seus próprios modos de representar – “O que temos a dizer diante disso? A quem vamos representar? O que temos a dizer aos afetados? Ali se produziu o que chamei de uma crise da representação no Yuyachkani” (FIALHO; LOPES, 2020, tradução nossa), comenta Miguel Rubio em entrevista. É quando decidem colocar seus materiais e suas inquietações poéticas e políticas à vista, sem intitular, misturando de maneira intensa e justaposta seus procedimentos de composição cênica, com dança, fotografia e música, entre outras artes. De início, o espectador não encontra cadeiras nas quais sentar, e sim uma série de materiais – folhas de jornais, fotografias, textos (da própria obra) escritos nas paredes, uma grande bandeira, os atores vestidos com trajes andinos ou ternos, máscaras, tudo a modo de um museu. Ao longo da montagem, os espectadores devem se movimentar pelo espaço, seja porque há cenários móveis que se

7. Yuyachkani foi fundado pelas atrizes Teresa Ralli e Rebeca Ralli e pelo diretor Miguel Rubio, aos quais se somaram as atrizes Ana Correa e Débora Correa, o ator Augusto Casafranca e o músico Julian Vargas, ainda na década de 1970, entre diversos outros que são convidados para participar em determinados projetos artísticos ou pedagógicos. Para mais informações, ver o site do grupo: <https://www.yuyachkani.org>.

8. A CVR, por meio de audiências públicas, coletava testemunhos das vítimas diretamente afetadas pelo conflito armado interno que durou 20 anos no país, de 1980 até 2000, entre forças guerrilheiras de esquerda (Sendero Luminoso) e as Forças Armadas, com um enorme saldo de vítimas civis, na sua maioria camponeses indígenas.

9. Criado pela atriz e encenadora Alexandra von Hummel e pelo dramaturgo e encenador Alexis Moreno, ao lado dos atores Manuel Peña, Elvis Fuentes, Rodrigo Soto e Tamara Acosta e dos cenógrafos e iluminadores Ricardo Romero e Rodrigo Ruiz. Ver: <http://teatrolamaria.cl>.

deslocam, seja porque personagens conduzem suas cenas no meio do público, entre outras possibilidades. A montagem abrange um arco histórico que vai desde a Guerra do Pacífico, com o Chile, em 1879, até o conflito armado interno das décadas de 1980 a 2000, passando pelo escandaloso e corrupto governo de Alberto Fujimori (1992-2000). São esses os retalhos históricos que a montagem usa para falar de uma história convulsa, a modo de flashes. Nesse museu histórico da memória esquecida, surgem algumas inquietações, como comenta o crítico teatral peruano Javier Gragera (2016): “Onde se posicionar? Para qual local olhar? Como saber a maneira de se comportar?” (tradução nossa).

O grupo de teatro La María⁹ surgiu no ano 2000, em Santiago do Chile. Nesses 20 anos de existência, tem se caracterizado por um trabalho teatral que põe em tensão o uso da palavra, do espaço e da imagem para gerar uma poética visceral. Essa poética quer radiografar um Chile democrático absurdamente desigual e injusto, evidenciando as perversidades cotidianas e minoritárias de um sistema socioeconômico derivado de sua brutal história recente. Como o grupo expõe em seu site, os conceitos de “pátria, identidade, violência e fracasso têm se intrometido, de uma forma ou de outra, em todas as nossas montagens” (2020). Chama atenção essa ambivalência grafada no trecho “têm se intrometido de uma forma ou de outra”, pois diz de um impulso processual de sua poética que se nega a levantar uma tese ou premissa, seja ela artística ou política, dirigida intencionalmente aos espectadores em suas obras, deixando-as abertas à significação. Não operam no nível das respostas para entender melhor o mundo, que nem eles mesmos são capazes de forjar diante de toda a contradição social que vivenciam. Contudo, trata-se de um teatro não só da dúvida, mas, muitas vezes, da evidência da nossa apatia, indiferença e estupidez políticas. Indagam, desse modo, em uma poética antipaternalista e antiemotiva, partindo e operando com a raiva e o humor sarcástico em uma cena plurilíngue que abre a possibilidade de inquietantes leituras de um Chile democrático pós-ditatorial. Sua montagem *El Hotel* emblema essa opção.

Ela propõe, ainda que de maneira episódica e fragmentada, em um tom sarcástico, uma ficção em que três idosos e uma idosa habitam um hotel na Antártida chilena – área que, segundo dizem, é do Chile, como ironiza uma legenda projetada no início da peça. Eles estão sob o cuidado de uma enfermeira-chefe e um enfermeiro subalterno, que também é camareiro

e garçom. Todas as relações entre esses personagens são grotescamente de maltrato, perversas, e os hóspedes idosos, no trajeto da obra, vão demonstrando ter problemas de memória, mal de Alzheimer e incontidência urinária. Tudo no hotel é simulacro: as constantes festas de aniversário para comemorar suas longevas vidas – no meio das festas, eles se esquecem de que estão em uma, mas ainda assim comemoram; as visitas de familiares (o enfermeiro disfarçado de filho da idosa). Salvo a TV de plasma, na qual se podem ver imagens reais. Há momentos na peça em que os personagens (assim como o público) podem assistir à visita do papa João Paulo II ao Chile na época de Pinochet, em 1987, assim como acompanhar um discurso de boa vontade do padre Raúl Hasbún, reconhecido por elogiar e apoiar a ditadura chilena – e que manteve seu horário de TV no canal católico do Chile de 1960 a 2011, com suas mensagens de boa e puritana fé, sempre contra a corrupção moral de esquerda no país. Nesses estalos de memória, pouco a pouco se percebe que, talvez, esses idosos e a idosa, sempre falando de safadezas, vão se insinuando como antigos torturadores, delatores, simpatizantes do tirano, mas não se lembram nem têm culpa, em razão do Alzheimer. Já o camareiro reclama dos abusos, mas é contido pela enfermeira-chefe, que argui que ele está reclamando demais e deve ficar quieto e aproveitar que tem trabalho. Para o crítico chileno César Farah, esse personagem – que pode remeter a um jogo mimético com a passividade do chileno em tempos democráticos – representa, nesse seu trânsito entre a fúria e a passividade, o “patetismo de não fazer nada com essa raiva, uma personagem que ‘espera’ justiça em lugar de buscá-la, que ‘espera’ dignidade em lugar de impô-la” (2016, tradução nossa). A montagem faz parte de uma trilogia¹⁰ que, como o próprio grupo entende, tenta “refletir acerca dos últimos anos da história do nosso país. Anos carregados de perversão e hipocrisia, em que a atitude nacional em relação a certos temas parece ser passiva, absurda e definitivamente inútil” (do site do grupo, 2018, tradução nossa).

O Teatro Máquina é um grupo brasileiro que surgiu em 2003 na cidade de Fortaleza, no estado do Ceará.¹¹ Em 17 anos de atividade, o grupo tem explorado uma cena experimental, na qual o gesto e a espacialidade coreográfica e cenográfica têm tido um papel preponderante, interferindo não só no uso da palavra, mas especialmente na operação narrativa da imagem. As diversas possibilidades da cena que o Teatro Máquina vem experimentando através dos anos – desde *O Cantil* (2008), espetáculo gestual, sem uso de palavras, passando pelo verborrágico *Ivanov* (2011) e pelo glossolá-

10. A trilogia é composta de *El Hotel*; *Los Millonários*, de 2014, que aborda a eterna problemática do Estado e dos empresários chilenos com os indígenas, dada a utilização abusiva de suas terras; e *Fé de Ratas*, de 2018, sobre o candente tema dos abusos sexuais de crianças por parte da Igreja no país.

11. Criado pela diretora teatral Fran Teixeira. Fazem parte do grupo as atrizes e os atores Ana Luiza Rios, Fabiano Veríssimo, Levy Mota, Loreta Dialla e Márcio Medeiros. Ver: <http://teatromaquina.weebly.com>.

12. Para mais detalhes do projeto, ver: <http://teatromaquina.weebly.com/iniacutecio.html>.

13. “Formada por romeiros, flagelados da seca, camponeses e negros, a maioria vinda de Juazeiro do Norte – aonde tinham ido atrás das bênçãos do padre Cícero –, a comunidade se estabeleceu em 1926 no sítio de Santa Cruz do Caldeirão, por indicação do padre Cícero, que cedeu as terras ao beato José Lourenço, líder do grupo. No seu auge, o Caldeirão chegou a ter cerca de dois mil habitantes vivendo numa espécie de cooperativa, produzindo quase tudo de que necessitavam [... o que os levou a ser acusados de comunistas, e depois, se somaram boatos, que foram espalhados para a elite do Crato, de que esta comunidade iria invadir e destruir essa cidade, de modo que, na...] madrugada de 11 de maio de 1937, dois aviões e 200 soldados destruíram o povoado e metralharam os colonos, diziman-

lico *Máquina Fatzter* (2014), até *Nossos Mortos* (2018), que, no espaço vazio da cena, gera praticamente uma arte da vocalidade e da sonoridade – constroem uma poética gesto-épico-espacial que, aliada ao procedimento colaborativo de criação, constitui um constante questionamento sobre como estar junto, com os riscos, as crises e as invenções que isso pode provocar. A dinâmica de grupo se enlaça, do mesmo modo, a outra vertente política: gerar espaços de discussão, no âmbito local, mas conectados com o movimento nacional, sobre o que seja teatro de grupo, em termos amplos, da gestão às suas opções poéticas. O perguntar-se pelo encontro, pelo estar junto, é um impulso poético decisivo no trabalho da companhia, e que, na prática, fala também sobre um estar-grupo, estar-cidade, estar-época, materializando-se no jogo cênico de suas montagens.

Interessante, nesse quesito, é a viagem que realizaram ao interior do Ceará e de outros estados do Nordeste no projeto intitulado *Sete Estrelas do Grande Carro*, em 2015, do qual derivaria, poucos anos depois, a montagem aqui referida, *Nossos Mortos*. O projeto consistiu em visitar, durante 28 dias, sete cidades de três regiões do semiárido nordestino¹² à procura de “encontros” nessa paisagem árida, assolada pela seca, em contato com a sua vida cotidiana, com a riqueza de suas manifestações culturais e também seus aspectos históricos e políticos. Esse estar junto, ao considerar essa montagem, dá a entender que o grupo toma a questão de forma nada idealista, como uma fraternidade utópica, mas de maneira crítica, pois o encontro, para além da natureza árida e da riqueza cultural, foi também com cidades abandonadas e locais devastados. Como escrevem no seu site (2018): “Nessa viagem, questões que envolvem os massacres de Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, no Crato-CE e de Canudos, no sertão da Bahia, se fundiram à tragicidade exposta no mito de Antígona”. Esse clássico do teatro grego, de Sófocles, sobre a princesa que luta para sepultar o irmão morto contra o interdito do poder/rei, lhes permitiu se confrontarem sensivelmente com outras histórias, agora reais, de mortes insepultas, abandonadas por uma política oficial de esquecimento. O principal referente da montagem é o fato ocorrido no Caldeirão de Santa Cruz, comunidade dizimada pela força militar em 11 de maio de 1937,¹³ que se junta a outros massacres mais recentes. O ponto de conexão com esse fato histórico, soterrado pela história oficial do Ceará e do Brasil, foi um nexos sensível, sonoro, a partir da melopeia da tragédia grega, com cantos fúnebres do interior do Ceará, como as incelenças. São vozes femininas que ressoam nessa montagem, o que o crítico Valmir Santos (2018) aponta como uma

perspectiva feminista da cena, que podemos tomar, sutil mas incisivamente, como uma marca crítica antipatriarcal, pois são somente duas atrizes, que, por vezes, referenciam Antígona e sua irmã Ismênia. Não há lugar nela para os personagens masculinos.

Da cena política

Comentando a montagem *El Hotel*, o crítico César Farah destaca que algo fastidioso é que nela o conflito não emerge, mas ainda assim é um “mal menor”, pois há um bom equilíbrio existente entre a encenação, o texto e a atuação. Inclusive, justifica essa falta de conflito com o fato de a estrutura da montagem ser “episódica” e buscar refletir uma realidade histórica e social do Chile. De fato, por essa razão, “deixa de lado, talvez em virtude dessa mesma exposição [histórico-social], a consciência do propriamente teatral” (2016, tradução nossa). Pode-se compreender a posição do crítico ao considerar que efetivamente a montagem, pela lógica poética do fragmento (episódica), de quadros cênicos que se cortam em seco, desses personagens idosos, cujos dentes podres escancaram seu caráter de máscara (os atores usam próteses que exageram suas arcadas dentárias) e que se envolvem em uma série de situações bizarras – como reflexos de lembranças acerca do passado insinuando um desaparecido, um maltrato a alguém que merecia essa repressão; tomar remédios para evitar um colapso nervoso; ver na TV imagens do Chile, como a já mencionada visita do papa –, não apresenta nenhum conflito que vá se desdobrando do início ao fim.

Mas se poderia realmente dizer, por essas mesmas razões, que a montagem deixa de lado o propriamente teatral? Essa questão é importante para delinear o radical caráter de exposição da teatralidade não só dessa como também das outras duas montagens já referidas. A partir disso, a parte final deste artigo se conectará a outra questão que as atravessa, do documento, dando seguimento ao ponto de vista da citabilidade mencionado no início. É precisamente essa questão que permitirá abrir uma convulsiva dimensão de memória e temporalidade implicada nessas cenas. Isso de deixar de lado o propriamente teatral parece, então, ficar visível somente a partir de determinada visão sobre a representação, como fechada e autossuficiente em seus próprios procedimentos, como se houvesse um “o que” específico que a cena quisesse “significar”. E, em verdade, não há um “o que” essa cena, esse teatro, queira “significar”, portanto não há nela nenhum conflito para resolver.

do aquele povo pacífico. Os que não morreram na hora foram caçados por policiais e jagunços a serviço dos coronéis. Muitos deles morreram degolados. O Exército [que executou a ordem do ministro de Guerra da época, Eurico Gaspar Dutra, o qual tinha sido convocado pelo governador do Ceará ao saber da situação no Crato] não guardou registros da operação e até hoje nega o massacre” (Memorial da Democracia).

14. O autor, pelo menos desde 2012, tem desenvolvido o conceito de convívio em contraposição ao de tecnovívio, que ganhou relevância, sobretudo, no ano de 2020, em razão da pandemia que está assolando o mundo e obrigando que a maior parte dos trabalhos seja realizada via redes e mídias tecnológicas. Com efeito, são diversas as *lives* que Dubatti tem realizado, inclusive a convite de universidades do Brasil. Nesses encontros, um dos seus argumentos mais importantes é que essas duas modalidades devem coexistir. Ainda assim, não dá para desconhecer que o aspecto convivial do teatro – esta é a posição de Dubatti – pode receber o aspecto tecnovivial, mas o contrário é irrealizável. Não tivemos como desenvolver neste artigo, pela proximidade temporal, uma análise mais detida do que ocorre com a relação convivial/tecnovivial no teatro em tempos de isolamento, de pandemia. O que se tem é um estar vivenciando, no momento, essa crise mundial, com todas as contradições e desigualdades sociais que ficaram e estão ficando em

Algo análogo ocorre em *Nossos Mortos*, em outra chave sensível, pois esta apresenta uma sutil e delicada encenação, cujo espaço se mostra do início ao fim praticamente vazio, com uma ou duas atrizes em cena – que se apresentam como atrizes ou como as personagens Antígona e Ismênia. Realizam em cena, em uma espécie de ritual, troca de vestes/figurinos, entoam lamentos vocais, incelenças, traçam uma sutil coreografia circular, arrastando os pés no piso como em uma invocação. É uma série de ações cujo caráter visual e sonoro nos defronta mais com um dilema perceptivo do que com um conflito de ordem dramático. Também aqui não há conflito, e sim a evidência de uma dramaturgia expandida menos dedicada a expor um “o que” do que um “como ela funciona” (CORNAGO, 2009), tendo todas as suas opções cênicas à mostra.

Basta pensar no cenário-instalação de *Sin Título, Técnica Mixta*, seu elemento dramaturgicamente-espacial essencial, para perceber que essa questão do “conflito” (ausência dele) ocorre similarmente nessa montagem. Talvez de modo mais acentuado, pela justaposição de muitas das ações cênicas executadas, sempre expostas, na qual o espectador nem sequer sabe bem de que lugar observar os elementos – ler os textos nos figurinos dos atuan-tes e/ou nas paredes do espaço; tocar os distintos elementos cenográficos; observar as cenas de diversos ângulos; surpreender-se com movimentos cênicos que o obrigam a estar em movimento –, imerso em uma constante duplicidade referencial: está no teatro ou em um museu que narra fragmentos da perturbadora história do país?

O que há, arrisca-se aqui, nessas três montagens é uma radical apresentação de seus elementos teatrais, cada vez mais expostos na sua condição de materialidade cênica. Ao sair do plano da representação, o que se percebe é a insistência – e não um “deixar de lado” – em uma força material que emerge dessas encenações ao modo de um acontecimento, como se pode pensar com Dubatti. Nesse contexto, para o pesquisador, que retoma um conceito do dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky (1933-2015), a cena se assume como acontecimento. Nos seus últimos estudos, Dubatti deriva seu pensamento teatral para pensá-lo, atrelado a esse acontecimento, a partir da noção de convívio.¹⁴ Como ele comenta: “A base do inevitável do acontecimento está no termo convívio” (2012, p. 22). Outro conceito de Pavlovsky que acrescenta à teoria teatral é pensar essa arte – em oposição a um entendimento do teatro somente como comunicação – como a

produção de “situações de intensidade” (DE TORO, 2001). O acontecimento teatral ressalta, na perspectiva do convívio, pela sua efemeridade, a reunião de corpos afetados por situações de intensidade. Pode-se dizer, no caso dessas três montagens, que há uma força sensória da cena em chave diferencial, pois que se singulariza na poética de cada uma delas. Pela força de suas imagens, pela intensidade das atrizes e dos atores, pelo uso fragmentado de suas narrativas e jogos cênicos, essas montagens impedem qualquer leitura/interpretação/apreciação fechada e passiva. A cena se abre à sensação, produzindo deslizamentos perceptivos e aberturas na sua interpretação no próprio momento efêmero da expectativa, que caracteriza o acontecimento/convívio, no qual o “teatro, antes, estimula, incita, provoca” (DUBATTI, 2012, p. 15).

O que essas montagens elaboram, ao considerar os estudos da pesquisadora equatoriana Lola Proaño Gómez sobre o teatro latino-americano em tempos de globalização, é uma “estética da incerteza”, na qual os espectadores se defrontam com um discurso cênico lacunar. Algo similar comenta Dubatti, com base no artista teatral argentino Mauricio Kartun, para exemplificar esse teatro do acontecimento/convivial. Para Kartun, o teatro elabora “imagens que não comunicam, mas que habilitam a própria eloquência do espectador, porque o próprio criador não saberia muito bem precisar o que está comunicando” (DUBATTI, 2012, p. 16). Com essas afirmações, pode-se arriscar que o convívio opera, além de um “estar junto” efetivo pelo encontro necessário entre pessoas para realizar e assistir a uma montagem teatral, um perguntar-se pelo que significa conviver ou, propriamente, viver. Sendo isso efetivo, aposta-se que, sim, há um conflito se agitando nessas montagens, mas que não está elaborado inteiramente dentro de suas estruturas cênico-dramatúrgicas, e sim apontado para a realidade; ele existe no plano do social. É justamente esse conflito que está sendo constantemente aludido em suas materialidades cênicas e que, de fato, é constatado muitas vezes pela crítica, que não se restringe a realizar uma análise formal das obras sem traçar um plano de atravessamento com o social. Não deixam de chamar atenção os conceitos que alguns críticos utilizaram para se referir a essas montagens, como: “materialidade do pranto”, para *Nossos Mortos*, por Valmir Santos (2018); “a memória como um campo de batalha dos sentidos”, para *Sin Título, Técnica Mixta*, por Javier Gragera (2016); e “a pior herança ética da ditadura”, para *El Hotel*, por César Farah (2016).

evidência. No que se refere ao teatro, o que se percebe é a criatividade de muitos grupos artísticos para lidar com as dificuldades pessoais, existenciais e sociais, materializando suas poéticas com, obrigatoriamente, a utilização de dispositivos tecnológicos e colocando muitas vezes em xeque qual é, efetivamente, a especificidade do teatro. Vilém Flusser, esse eminente pensador dos dispositivos, das mediações tecnológicas, poderia ajudar neste ínterim, em particular quando comenta que “a imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens” (1998, p. 27). Faz-se referência a esse autor porque “imagem” importa certamente para uma poética teatral tanto do convívio, no sentido de que a cena constitui imagem, quanto do tecnovívio, no sentido de que a tela constitui imagem. Mas essa não é uma solução, e sim uma problematização que aponta para o fato de que, neste contexto de crise, a especificidade do teatro nos foge porque, de alguma maneira, ou até mesmo de modo tão evidente a ponto de nos cegar, o que nos foge é a própria noção de vida. Como

será o teatro no pós-pandemia, por exemplo? É possível arvorar algumas possibilidades, mas qualquer uma delas seria decerto falha. E Flusser convida a decifrar esse ato por ser da ordem da cifra, por se dar sobre uma falha, a imagem como falha. Se é difícil pensar no teatro do futuro, é porque, na realidade, o que é difícil é pensar em como está se constituindo a vida para o futuro. Talvez, somente se formos capazes de imaginar – e em alto voo imaginativo – como será a vida, poderemos imaginar como será esse teatro. É justamente nesse plano de pensamento que a falha importa, que essa inespecificidade do teatro se torna premente, porque nos abre o presente na sua difícil complexidade político-econômica, em que temas pendentes de desigualdade e flagelos sociais, exclusões históricas, aberrantes privilégios, evidentes agora na pandemia, não só já existiam, mas derivam do modo como se constituem nossos modelos socioeconômicos atuais – os quais, muitas vezes, impedem até mesmo o necessário cuidado com a pandemia. É justamente o lastro

Outro aspecto a considerar, atrelado a essa conflitualidade do social, é a utilização de documentos nas três montagens, um alcance do real na cena. Os diversos documentos da Guerra do Pacífico ou do conflito armado interno que se mostram na antessala e na própria sala de apresentação da obra do Yuyachkani (esse cenário-instalação-museu) carregam uma força dramática intervalar. Pois não se trata, necessariamente, de uma ação didático-histórica que acompanha a montagem, mas sim é parte inerente da sua poética. O mesmo ocorre com a obra do La María ao apresentar na TV gravações reais da passagem do papa João Paulo II pelo Chile ditatorial e do reacionário padre Hasbún, dando a perceber uma tensa contradição da Igreja em sua mensagem “carismática” enlameada nessas dinâmicas do poder. Na obra do Teatro Máquina, ainda que não sejam mostrados documentos, são citados diversos depoimentos de familiares ou conhecidos que tiveram pessoas desaparecidas em conflitos sociais. A diretora, Fran Teixeira, chega a comentar que o liame entre Antígona e essas histórias soterradas diz respeito a um luto interminável (apud MONTEIRO, 2019), cujo sentido de perda se torna evidente cenicamente, poderia-se dizer, na “materialidade de um pranto” (SANTOS, 2018). É exatamente esse recurso ao documental que apresenta, entre outros na teatralidade dessas montagens, um teor de citação. A inserção do documento, de um dado da realidade, nesses teatros do acontecimento vem falar-nos de um esquecimento desse e nesse real. O documento entra com uma força poético-política de ordem residual.

Miguel Rubio chega a comentar, acerca da opção por remontar em 2015 *Sin Título, Técnica Mixta*, estreada em 2004:¹⁵

Existe um perigoso negacionismo. Existe uma falsa memória salvífica que o fujimorismo tem tentado impor. Isso é grave. O teatro tem uma modesta contribuição, mas se soma à de todos os artistas, às redes sociais, a toda essa mobilização em relação ao tema da memória (apud MELGAR, 2018).

O que se quer destacar, neste contexto, é uma dobra temporal aberta pela força cênica dessas obras, que em seu caráter de acontecimento geram um hiato na temporalidade do presente, abrindo nele uma diferença

que põe em xeque o mesmo presente. Nessas três montagens, cada uma ao seu modo, na sua poética, trata-se de um teatro da memória. Contudo, não é feito um reconhecimento objetivo e fácil da memória à qual aludem, como se esses trabalhos tivessem a intenção de ativar uma função didática e até moralizante. Muito menos levantam uma tese, seja de rigor teórico-artístico, acadêmico ou científico-social, sobre esses fatos, os quais evidenciam um mundo tremendamente inquietante e desestabilizador. A fragilidade sensível envolvida nesses fatos não resiste a nenhuma linguagem categorial nem totalizante, como uma tese. Trata-se de uma cena, no contexto amplo do teatro latino-americano contemporâneo, que, por seu apelo material, fragmentário, sensório e fronteiro (na força da imagem, do gesto, do espaço, da sonoridade, do fluxo verbal e vocal), opera poeticamente por opacidade, por desajustes perceptivos, por sinais truncados (RICHARD, 2000), impedindo uma leitura cristalina e verdadeira da cena. Ninguém teria a autoridade dessa leitura, nem sequer a(o) artista.

Está-se diante de uma poética fragmentada que se nega a forjar leituras totais de uma memória do quebrado, do abandonado, do borrado (RICHARD, 2000) do qual advêm sua marca residual e a sua singular temporalidade. Esse é o movimento da cita, de um entretempo no qual sempre há mais de um tempo em movimento, no qual se abre um passado que o pensador chileno Pablo Oyarzún denomina “eficaz” porque “esburaca o presente, o difere constitutivamente em si mesmo e de si mesmo, e o abre, em virtude de seu advento, ao depois” (2000, p. 248, tradução nossa). A cita, a cena-cita, opera um acontecimento, então, uma fissura temporânea no presente da oficialidade, abrindo outros presentes remanescentes, que evidenciam suas máquinas de desmemória. A cita dispara um lampejo, uma reminiscência benjaminiana que estala no momento de um perigo relacionado a um presente que é múltiplo, e não só de uns poucos. Em um momento de perigo relacionado a esse sol/lua cenográfico de *Nossos Mortos*, para que não deixe de nos inquietar com aqueles lamentos sonoros, essa imensa bandeira cenográfica composta de roupas brancas e vermelhas, como as cores da bandeira do Peru; para re-memorar os anos do conflito armado interno, esse cachorro morto e sangrando cenográfico, mudo e estático, no piso daquele salão de *El Hotel*, de uma violência evidente e muda que pode cair – e não tem deixado de cair – no iminente risco da indiferença.

desses modelos, no recorte feito por este artigo, que se quer pensar com o teatro latino-americano contemporâneo, encontrando uma possível ponte ou ponto de vista.

15. É a pesquisadora Carla Dameane Pereira de Souza (2016) quem relata que o grupo remontou a obra em 2015, um ano antes das eleições, para tentar fazer frente ao negacionismo aludido na citação de Rubio. Nesse ano, a candidata Keiko Fujimori, filha do ex-ditador, se candidatou para as eleições que ocorreriam em 2016. Com efeito, já em 2011 a candidata (para a perplexidade do grupo e, certamente, de boa parte da população peruana) tinha chegado ao segundo turno com uma quantidade avassaladora de votos.

.. Este texto é de exclusiva responsabilidade de seus autores e não reflete necessariamente a opinião do Itaú Cultural.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993. (Obras Escolhidas).

BENZA, Rodrigo. Calles, iglesias y plazas: los espacios en las manifestaciones de teatralidad andina. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

CÁPONA, Daniela; DEL CAMPO, Alicia. *Figuraciones del mal: agresores y violencia en el teatro chileno contemporáneo*. Fondart 2018, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Chile, 2019.

CORNAGO, Oscar. ¿Que és la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *Agenda Cultural de la Universidad de Antioquia*, Sistema de Revistas de la Universidad de Antioquia, Espanha, n. 158, set. 2009. Disponível em: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/view/2216/1788>. Acesso em: 1 dez. 2013.

CULTURIZARTE. El Hotel: crítica de la obra de teatro de La María, 30 set. 2016. Disponível em: <https://culturizarte.cl/el-hotel-critica-de-la-obra-de-teatro-de-la-maria/>. Acesso em: 16 nov. 2020.

DE TORO, Alfonso. Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro: en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la “hibridez” e “inter-medialidad”. *Revista Gestos: revista de teoría y práctica de teatro hispano*, Irvine, Universidade da Califórnia, n. 32, p. 14-49, set. 2001. Disponível em: <http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Reflexiones.htm>. Acesso em: 12 nov. 2004.

DE TORO, Fernando. La(s) teatralidade(s) postmoderna(s), simulación, deconstrucción y escritura rizomática. In: DE TORO, Alfonso; PÖRTL, Klaus (ed.).

Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1996.

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnívio. In: CARREIRA, André; BIÃO, Armindo; TORRES, Walter. *Da cena contemporânea*. Porto Alegre: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace), 2012. p. 12-38.

DUBATTI, Jorge. Argentina. El canon de la multiplicidad. *Revista Celcit de Teatro*, Buenos Aires, ano 9, n. 11-12, p. 30-36, 1999.

FARAH, César. “El hotel” de la compañía “La María”, un texto descarnado y brutal. *El Mostrador – Crítica y Opinión*, Santiago, 23 set. 2016. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2016/09/23/critica-de-teatro-el-hotel-de-la-compania-la-maria-un-texto-descarnado-y-brutal/>. Acesso em: 15 nov. 2020.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

FIALHO, Ana; LOPES, Paola. Una escena con múltiples entradas. Entrevista con Miguel Rubio Zapata. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, Universidad Veracruzana (México), v. 11, n. 17, abr.-set. 2020.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

GRAGERA, Javier. “Sin Título, Técnica Mixta”: la memoria como un campo de batalla de los sentidos. *Agenda Cultural em Lima*, 6 abr. 2016. Disponível em: <https://enlima.pe/blog/critica-teatro/sin-titulo-tecnica-mixta-grupo-yuyachkani>. Acesso em: 15 nov. 2020.

GRIFFERO, Ramón. *Manifiesto como en los viejos tiempos – para un teatro autónomo*. 1985. Disponível em: <https://griffero.cl/1985-manifiesto-como-en-los-viejos-tiempos-para-un-teatro-autonomo/>. Acesso em: 19 abr. 2021.

LORES, Eduardo. “Sin Título, Técnica Mixta”: nuestra crítica sobre la obra de Yuyachkani. *El Comercio*, Lima, 2 jun. 2018. Disponível em: <https://elcomercio.pe/luces/teatro/impreso-titulo-tecnica-mixta-nuestra-critica-obra-yuyachkani-noticia-524557-noticia/>. Acesso em: 15 nov. 2020.

MELGAR, Ginno. *Sin Título, Técnica Mixta: cómo perder el miedo a mirar la historia*. LAMULA.PE, Peru, 10 maio 2018. Disponível em: <https://redaccion.lamula.pe/2018/05/10/sin-titulo-tecnica-mixta-yuyachkani-2018/ginnopaulmelgar/>. Acesso em: 17 nov. 2020.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. *Sítio do Caldeirão, no CE, é massacrado*. Museu multimídia dedicado à luta pela democracia no Brasil. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/comunidade-do-caldeirao-e-massacrada>. Acesso em: 16 nov. 2020.

MONTEIRO, Teresa. Esse luto interminável. *O Povo*, Fortaleza, 25 abr. 2019. Disponível em: https://www.opovo.com.br/jornal/vida_e_arte/2019/04/22esse-luto-interminavel.html. Acesso em: 15 nov. 2020.

OYARZÚN, Pablo. Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. In: BENJAMIN, Walter. *La dialéctica en suspenso*. Santiago: Lom Ediciones, 2009.

OYARZÚN, Pablo. Experiencia y tiempo, traición y secreto. In: RICHARD, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2000. p. 245-252.

RICHARD, Nelly (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2000. p. 245-252.

RIZK, Beatriz. Teatro latino-americano: incursões históricas e teóricas das últimas décadas a partir da contemporaneidade. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), v. 8, n. 2, p. 1-27, dez. 2016.

SANTOS, Valmir. A materialidade do pranto. *Teatrojornal – Leituras de Cena*, 15 abr. 2018. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/04/a-materialidade-do-pranto/#more-20781>. Acesso em: 15 nov. 2020.

SOUZA, Carla. O que aprendemos com o passado: Sin Título, Técnica Mixta, revisado (2015), de Yuyachkani. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, v. 26, n. 1, p. 49-66, 2016.

Endereços na internet

No emaranhado de algoritmos que se tornou a vida dos mortais neste planeta, achamos por bem reunir endereços na internet voltados para a prática da crítica nas áreas de circo, dança, teatro e demais variantes que instauram presença.

A relação a seguir inclui fontes de pesquisa e consulta seminais para a produção de análise. São blogs, sites, revistas eletrônicas e portais que realimentam quem faz e quem frui artes cênicas (considerando-se que toda lista pressupõe lacunas).

Individuais, coletivas ou institucionais, as iniciativas evidenciam uma alentada rede de espaços imbuída de registrar e pensar parte considerável das criações vindas a público em diferentes regiões do Brasil e, inclusive, no exterior. Um inventário provisório à maneira de bússola.

- Agora Crítica Teatral | www.agoracriticateatral.com.br (Porto Alegre)
- Alzira Revista – Teatro & Memória | www.alzirarevista.wordpress.com (São Paulo)
- Antro Positivo | www.antropositivo.com.br (São Paulo)
- Aplauso Brasil | www.aplausobrasil.com.br (São Paulo)
- Artezblai – el Periódico de las Artes Escénicas | www.artezblai.com (Bilbao)
- Bacante | www.bacante.com.br (São Paulo)
- Blog da Cena | www.blogdacena.wordpress.com (Belo Horizonte)
- Blog do Arcanjo | www.blogdoarcanjo.com (São Paulo)
- Bocas Malditas | www.bocasmalditas.com.br (Curitiba)
- Cacilda | www.cacilda.blogfolha.uol.com.br (São Paulo)
- Caixa de Pont[o] – Jornal Brasileiro de Teatro | caixadeponto.wixsite.com/site (Florianópolis)
- Cena Aberta | www.cenaaberta.com.br (São Paulo)
- Circonteúdo – o Portal da Diversidade Circense | www.circonteudo.com (São Paulo)
- Conectedance | www.conectedance.com.br (São Paulo)
- Crítica Teatral | www.criticateatralbr.com (Rio de Janeiro)
- Da Quarta Parede | www.daquartaparede.com (São Paulo)
- Daniel Schenker | www.danielschenker.wordpress.com (Rio de Janeiro)
- DocumentaCena – Plataforma de Crítica | www.documentacena.com.br (diferentes cidades)
- Enciclopédia Itaú Cultural | enciclopedia.itaucultural.org.br (São Paulo)

Farofa Crítica | www.farofacritica.com.br (Natal)

Farsa Mag | www.farsamag.com.ar (Buenos Aires)

Filé de Críticas | filedecriticas.blogspot.com (Maceió)

Folias Teatrais – Letras, Cenas, Imagens e Carioquices | foliasteatrais.com.br (Rio de Janeiro)

Horizonte da Cena | www.horizontedacena.com (Belo Horizonte)

Ida Vicenzia – Crítica de Teatro e Cinema | idavicenzia.blogspot.com (Rio de Janeiro)

Idança.net | www.idanca.net (São Paulo)

Ilusões na Sala Escura | www.ilusoesnasalaescura.wordpress.com (São Paulo)

Karpa | www.calstatela.edu/al/karpa (revista eletrônica latino-americana editada em Los Angeles)

Lionel Fischer | lionel-fischer.blogspot.com (Rio de Janeiro)

Macksen Luiz | macksenluiz.blogspot.com (Rio de Janeiro)

Nacht Kritik | www.nachtkritik.de (Berlim)

Notícias Teatrales | www.noticiasteatrales.es (Madri)

O Teatro como Ele É | www.oteatrocomoelee.wordpress.com (Belém)

Observatório do Teatro | www.observatoriodoteatro.uol.com.br (São Paulo)

Observatório dos Festivais | www.festivais.com.br (Belo Horizonte)

Palco Paulistano | palcopaulistano.blogspot.com (São Paulo)

Panis & Circus | www.panisecircus.com.br (São Paulo)

Parágrafo Cerrado | www.paragrafocerrado.46graus.com/ (Cuiabá)

Pecinha É a Vovozinha! | www.pecinhaeavovozinha.com.br (São Paulo)

Primeiro Sinal | primeirosinal.com.br/ (Belo Horizonte)

Qorpo Qrítico | www.ufrgs.br/qorpoqrítico (Porto Alegre)

Quarta Parede | www.4parede.com (Recife)

Questão de Crítica – Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais | www.questaodecritica.com.br (Rio de Janeiro)

Revista Barril | www.revistabarril.com (Salvador)

Ruína Acesa | ruinaacesa.com.br (São Paulo)

Satisfeita, Yolanda? | www.satisfeitayolanda.com.br (Recife)

Teatro para Alguém | www.teatroparaalguem.com.br (São Paulo)

Teatrojornal – Leituras de Cena | www.teatrojornal.com.br (São Paulo)

Tribuna do Cretino | www.tribunadocretino.com.br (Belém)

Tudo, Menos uma Crítica | www.medium.com/@fernandopivotto (São Paulo)

Válvula de Escape | www.escapeteatro.blogspot.com (Porto Alegre)

Vendo Teatro – uma Plataforma para Falar sobre Teatro em Pernambuco | www.vendoteatro.com (Recife)

Ficha técnica

NÚCLEO DE ARTES CÊNICAS

Gerência

Galiana Brasil

Coordenação

Carlos Gomes

Produção

Felipe Sales

Cocuradoria

Valmir Santos

NÚCLEO ENCICLOPÉDIA

Gerência

Tânia Rodrigues

Coordenação

Glaucy Tudda

Produção

Karine Arruda

NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO E RELACIONAMENTO

Gerência

Ana de Fátima Sousa

Coordenação

Carlos Costa

Edição

Ana Luiza Aguiar (terceirizada), Milena Buarque e Valmir Santos
(cocurador)

Produção editorial

Pamela Rocha Camargo e Victória Pimentel

Design

Estúdio Lumine (terceirizado)

Supervisão de revisão

Polyana Lima

Revisão do português

Karina Hembra e Rachel Reis (terceirizadas)

Tradução para o espanhol

Atelier das Palavras Tradução Interpretação Ltda. (terceirizado)

Revisão do espanhol

Atelier das Palavras Tradução Interpretação Ltda. (terceirizado)



ES	Transformaciones de la práctica y del pensar crítico	—	56
	Valmir Santos		
	Tiempo, espacio, movimiento y ser: una aproximación al contexto teatral boliviano en tiempos de pandemia	—	64
	Alice Padilha Guimarães		
	Las artes escénicas en cuarentena: un desafío para las políticas públicas	—	70
	Andrea Hanna		
	Escenas en desajuste: cita, micropoética y política en el teatro latinoamericano contemporáneo	—	84
	Héctor Briones		
	Direcciones de internet	—	102
	Ficha técnica	—	104

Transformaciones de la práctica y del pensar crítico

Valmir Santos¹

1. Periodista, crítico y cocurador de *Crítica em Movimento*. Creador y editor del sitio web Teatrojornal - Leituras de Cena desde 2010. Es doctorando en artes escénicas de la Universidad de São Paulo (USP), donde también realizó una maestría en esa misma asignatura.

La fortuna crítica de una obra corresponde al campo de pensamiento que instituyó cuando se hizo pública a través de edición, grabación, filmación, escultura, pintura, presentación e interpretación. Los ocho cuadernos diseñados especialmente para la cuarta jornada **Crítica em Movimento** tienen el objetivo de invertir un poco esta expectativa, al articular 24 textos justo en el ámbito del hacer crítico. Son visiones heterogéneas de en qué consiste y cómo se despliega en creaciones en circo, danza y teatro, con variantes para intervención y performance. Sabemos cuánto las circunstancias históricas, sociopolíticas y culturales involucran a practicantes y participantes, artistas, investigadores y, por supuesto, espectadores-lectores.

Realizado anualmente por Itaú Cultural, desde 2017, el ciclo de debates aborda la recepción de las artes de la escena y el diálogo imprescindible entre público, creadores y críticos. En 2021, en este contexto difícil de la pandemia, el estímulo al pensamiento supera la imposibilidad del encuentro presencial por medio de la circulación de contenidos reflexivos en texto y podcast.

Además de ampliar el acceso, se busca perpetuar las discusiones de las tres ediciones anteriores, que abordaron la práctica de la crítica a la luz de problemas del oficio e incluyeron la presentación de espectáculos. Entre los temas tratados se encuentran la precarización del trabajo en el ámbito del periódico impreso y la búsqueda de la sostenibilidad como contrapunto al mero diletantismo; el constante avance del análisis en Internet, con el deseo de reinventar el estilo; y la adopción de nuevos procedimientos e ideas en consonancia con los estudios universitarios y la inquietud de la escena brasileña contemporánea. También se abordaron las realidades sociales de sujetos marginados y anclados en la dramaturgia de Plínio Marcos, así como una selección latinoamericana y caribeña de obras y reflexiones de representantes de Argentina, Chile y Cuba.

Ante el insólito escenario del año anterior, marcado por el brote global del nuevo coronavirus, una de las alternativas fue desarrollar una publicación

en línea, con ocho itinerarios de escritos realizados por 25 personas del universo de las artes de la escena.

Cada volumen reúne tres análisis estimulados por los siguientes temas: 1) El papel de la crítica teatral en Brasil - del periódico impreso a la plataforma digital; 2) La brecha entre la crítica y el circo; 3) Estados de la crítica de danza; 4) Espacios digitales dedicados a las artes escénicas; 5) La dificultad de la crítica de coprotagonizar con el teatro callejero; 6) La escena militante en el contexto contemporáneo; 7) Teatros peculiares en la doble vía con Cuba y Brasil; y 8) Panorama del teatro latinoamericano visto desde el puente.

En este octavo cuaderno, por lo tanto, se presenta un «Panorama del teatro latinoamericano visto desde el puente», desde la perspectiva de una artista brasileña que vive en Bolivia, una docente y productora cultural argentina y un profesor e investigador chileno radicado en Fortaleza (Ceará). Son personas que emanan singularidades desde sus experiencias, siempre colectivas y solidarias con las transformaciones sociales que realizan los pueblos del continente a través del arte y la cultura. Nunca es demasiado recordar que Brasil está entrañado en la región, geográfica y simbólicamente.

La actriz gaucha Alice Guimarães, que vive desde 1998 en las afueras de la ciudad de Sucre, en el interior boliviano, habló sobre el trabajo de su grupo, el Teatro de los Andes, fundado en 1991, así como sobre la producción independiente (por núcleos artísticos centrados en la investigación) en un país que vivió una aguda crisis política en 2019. El entonces presidente Evo Morales fue destituido y el gobierno provisional se extendió debido a la llegada de la pandemia. Fue solo en las elecciones del 18 de octubre de 2020 que Luis Arce asumió la presidencia a través del MAS (Movimiento al Socialismo), el mismo partido que Morales.

«El gobierno provisional, que en principio debería permanecer tres meses en el poder y organizar nuevas elecciones, extendió su mandato a un año. Comenzaron a realizarse reformas estructurales en la organización estatal, entre ellas, la eliminación del Ministerio de Culturas (“culturas”, en plural, porque la nueva Constitución Política del Estado de Bolivia refundó la nación, que pasó de República de Bolivia a Estado Plurinacional de Bolivia, considerando oficiales las diferentes culturas de los pueblos originarios

que la constituyen). A pesar de todas las dificultades y limitaciones —siendo la mayor de ellas vivir en un país como Bolivia, donde prácticamente no hay incentivo para la investigación artística y son pocas las oportunidades de formación—, los artistas buscan alternativas. Están experimentando y posibilitando propuestas innovadoras y creativas. Es imprescindible creer en la capacidad del arte de visibilizar los conflictos inherentes a la condición humana, especialmente en la actual coyuntura de cuestionamientos existenciales y políticos en los que se discute un futuro posible para el país», afirmó Alice.

Y agregó que «el sentido comunitario de pertenencia a una colectividad y a la tierra donde se habita es todavía muy fuerte en Bolivia. En la cosmovisión andina, el universo se concibe como una totalidad, donde todo y todos están incluidos, en constante movimiento, en armonía y comunión con la Pachamama (*madre tierra*). En las lenguas originarias precolombinas quechua y aimara, el vocablo *Pacha* se refiere a una realidad cósmica integral entendida como tiempo, espacio, movimiento y ser, simultáneamente. El tiempo fluye de adentro hacia afuera y regresa de afuera hacia adentro, en ciclos permanentes. No hay nada estático, nada “es”, porque todo “está haciéndose”. Nada está solo “siendo”, todo está “haciéndose y deshaciéndose”, transformándose, yendo y viniendo, nada comienza y nada termina, todo se recrea».

La docente, productora y gestora cultural Andrea Hanna abordó dos áreas interpolares en la ciudad donde vive, Buenos Aires: por un lado, la formación y el desarrollo de públicos en la construcción de una ciudadanía con sensibilidad y pensamiento crítico; por el otro, el teatro comunitario, con sus propias características, en barrios de la capital argentina —una Red Nacional de Teatro Comunitario congrega a aproximadamente 50 grupos comprometidos con el espíritu de la fiesta y la celebración en el espacio público, en colaboraciones artísticas de cuadras—. La propia autora está vinculada a uno de ellos, Matemurga de Villa Crespo, fundado en 2002. El pionero fue el Grupo de Teatro Catalinas Sur, que surgió en 1983 en el barrio de La Boca.

«En contraposición al individualismo y al “sálvese quien pueda” instalado por el capitalismo, el teatro comunitario argentino trabaja en la defensa del “nosotros” como construcción de ciudadanía y sentido de comunidad. Produce ficción basada en el derecho que todo ser humano tiene a la cultu-

ra y al arte. El teatro, entonces, no es una herramienta, sino un arte concebido como parte esencial de la vida de una comunidad, que se transforma a partir de su práctica», consideró Andrea, quien resaltó el advenimiento de la Declaración Universal de Derechos Humanos, aprobada por la ONU en 1948, en la que se afirma que «Toda persona tiene derecho a participar libremente en la vida cultural de la comunidad».

En cuanto a los públicos —como dice ella, en plural, y en los que se enfoca como estudiosa—, comparte estadísticas del SInCA (Sistema de Información Cultural de la Argentina), según las cuales, en 2017, «la asistencia al teatro se redujo un 40% en comparación con la medición anterior (2013). Los datos nos confrontan con la dura realidad de que el público que opta por el teatro se viene reduciendo a una tasa promedio del 10% anual. Con base en esto, se puede decir que es más que necesario abordar este asunto», advirtió.

Al pedirle que examinara en qué podría consistir y cómo operaría una marca política del teatro latinoamericano contemporáneo, Héctor Briones, profesor adjunto del Instituto de Cultura y Arte de la Universidad Federal de Ceará (ICA/UFC), escudriñó tres espectáculos de núcleos artísticos continuos y dedicados a la experimentación formal bajo premisas poéticas, sociales y políticas. Son ellos *Sin Título, Técnica Mixta* (2004 y 2015), del grupo peruano Yuyachkani, en actividad desde 1971; *El Hotel* (2016), de la compañía chilena La María, fundada en 2000; y *Nossos Mortos* (2018), del grupo Teatro Máquina, de Ceará, activo desde 2003.

Lo que tienen en común las creaciones es que incorporan referencias documentales como recurso de teatralidad en sus dramaturgias expandidas, visualidades y sonoridades libres de conflicto claro, «de modo que el documento entra en estos montajes con una fuerza poético-política de orden residual», como dijo Briones.

«Lo que se quiere señalar, en este contexto, es un pliegue temporal abierto por la fuerza escénica de esas obras que, en su carácter de acontecimiento, producen un hiato en la temporalidad del presente, abriendo en él una diferencia que pone en jaque el mismo presente. En esos tres montajes, cada uno a su modo, en su poética, se aborda un teatro de la memoria. Sin embargo, no se hace un reconocimiento objetivo y fácil de la memoria a la que

aluden, como si esos trabajos tuvieran la intención de activar una función didáctica e incluso moralizante. Mucho menos plantean una tesis, ya sea de rigor teórico-artístico, académico o científico-social sobre esos hechos, que ponen en evidencia un mundo tremendamente inquietante y desestabilizador. La fragilidad sensible que interviene en esos hechos no resiste ningún lenguaje categorial ni totalizante, como una tesis. Se trata de una escena, en el contexto amplio del teatro latinoamericano contemporáneo, que, por su recurso material, fragmentario, sensorial y fronterizo (en la fuerza de la imagen, del gesto, del espacio, de la sonoridad, del flujo verbal y vocal), opera poéticamente por opacidad, por desajustes perceptivos, por señales truncadas [...], impidiendo una lectura cristalina y verdadera de la escena», examinó el también traductor, quien ya ha vivido en Bahía.

Los demás escritos presentes en la publicación en línea están firmados por la actriz y especialista en circo Alice Viveiros de Castro (São Paulo); el director Altemar Di Monteiro, del grupo Nóis de Teatro (Ceará); la actriz e investigadora teatral Camila Scudeler (Colombia); el periodista y crítico de danza Carlinhos Santos (Rio Grande do Sul); el artista transdisciplinario y crítico de danza Daniel Fagus Kairoz (São Paulo); el actor y crítico de teatro Diogo Spinelli, del sitio web Farofa Crítica (Rio Grande do Norte); el actor, director y profesor de teatro Edson Fernando, del sitio web Tribuna do Cretino (Pará); la profesora e investigadora de circo Erminia Silva, en conjunto con el investigador Daniel de Carvalho Lopes, ambos del sitio web Circonteúdo (São Paulo); la artista Fátima Pontes, coordinadora ejecutiva de la Escola Pernambucana de Circo (Pernambuco); la directora y dramaturga Fernanda Júlia Onisajé, del Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas (Bahía); el actor y director Fernando Cruz, del Teatro Imaginário Maracangalha (Mato Grosso do Sul); la periodista y crítica de teatro Ivana Moura, del blog Satisfeita, Yolanda? (Pernambuco); el actor e investigador teatral Lindolfo Amaral, del grupo Imbuaça (Sergipe); el director Luis Alonso-Aude, del grupo Oco Teatro Laboratório y del Festival Internacional Latinoamericano de Teatro de Bahía (FilteBahia/BA); el pedagogo, crítico de teatro e investigador Luvel García Leyva (Cuba); la actriz y activista cultural Nena Inoue (Paraná); la periodista y crítica de teatro Pollyanna Diniz, del blog Satisfeita, Yolanda? (Pernambuco); el crítico de teatro y periodista Macksen Luiz (Río de Janeiro), que actuó en el periódico *Jornal do Brasil* (1982-2010), fue colaborador de *O Globo* (2014-2018) y creador de un blog de críticas con su nombre (2011); la actuadora e investigadora Marta

Haas, de la Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (Rio Grande do Sul); la investigadora de danza, bailarina y profesora Rosa Primo (Ceará); y la artista-investigadora y profesora Walmeri Ribeiro, del proyecto Territórios Sensíveis (Río de Janeiro).

Como se ve y se lee, es una producción textual que pretende ser geográfica e ideológicamente no hegemónica. Se vuelca sobre el hacer crítico, sus potencias y sus dificultades en esta época de la historia de Brasil, en la que las ya insuficientes políticas públicas para las artes y la cultura enfrentan ataques beligerantes.

Escucha activa

En simbiosis con los cuadernos, el podcast *Crítica em Movimento* convoca al público en general a activar la escucha reflexiva a través de cinco episodios. Cada uno de ellos plantea una pregunta a los invitados. En el primero, Macksen Luiz y la crítica de teatro, investigadora y artista Daniele Avila Small, de *Questão de Crítica – Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*, ambos actuantes en Río de Janeiro y de diferentes generaciones, responden a la pregunta: «¿Cuáles son los enfrentamientos de la práctica de la crítica teatral actuales?». El tema recorre la precarización del trabajo remunerado, la migración del hacer crítico a la Internet y cómo ampliar la conversación con públicos, artistas y gestores culturales, con la mediación del periodista y crítico de teatro que escribe estas líneas.

En el segundo episodio, la investigadora, artista y profesora Lourdes Macena (Ceará) y el actor y director Rogério Tarifa (São Paulo) se dedican al tema: «¿Cómo se relaciona la crítica con la noción de lo popular en las artes escénicas?». Con la mediación del investigador y profesor Diógenes Maciel (Paraíba), se trata de un diálogo sobre la recepción de expresiones culturales que emanan del pueblo, muchas veces en oposición al conocimiento formal, las normas y las ambiciones de los poderes políticos y económicos que están en juego en la sociedad.

«¿Cuál es la percepción de quienes crean acerca del trabajo de la crítica?» —este es el tema del tercer episodio—. Para contestarlo, se escuchó a artistas de colectivos escénicos entre los más longevos del país: Tânia Farias, de la Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (Rio Grande do Sul), fundada

en 1978, y el dramaturgo y director Edyr Augusto Proença, del Grupo Cuíra (Pará), formado en 1982. Como mediadora, la investigadora, artista de performance y periodista Maria Fernanda Vomero (São Paulo). Este trío discutirá cómo sus respectivas creaciones son vistas por quienes escriben crítica en sus regiones o fuera de ellas, teniendo en cuenta que las realidades social, política y económica de Brasil presentan contrastes y convergencias.

La investigadora y profesora Walmeri Ribeiro (Río de Janeiro) y el actor Pedro Wagner, del Grupo Magiluth (Pernambuco) discuten «¿Cómo mirar y escuchar desde la escena remota?». La crítica de teatro y periodista Luciana Romagnolli, editora del sitio web Horizonte da Cena (Minas Gerais), media los desafíos del análisis frente a los procedimientos artísticos que emergen en la actualidad y sientan precedentes para una nueva idea de presencia y cuerpo mediado.

Finalmente, en el último episodio se analiza «¿Cuál es el lugar de la resistencia en la formación de la crítica?», desde la mirada de Henrique Saidel (Rio Grande do Sul) y Dodi Leal (Bahia), artistas que manejan la investigación, la creación y la docencia en su vida cotidiana. Bajo la mediación de la periodista, crítica de teatro y profesora Julia Guimarães (Minas Gerais), los artistas exploran cómo el estudio y el ejercicio de la crítica pueden abarcar procedimientos de escritura y pensamiento tan expandidos como la palpitante producción contemporánea.

Se puede acceder al programa en el sitio web itaucultural.org.br o reproducirlo en su aplicación de podcast favorita.

Evoé.

∴ Este texto es responsabilidad exclusiva de sus autores y no refleja necesariamente la opinión de Itaú Cultural.

Tiempo, espacio, movimiento y ser: una aproximación al contexto teatral boliviano en tiempos de pandemia

Alice Padilha Guimarães¹

1. Actriz y directora, es licenciada en Artes Escénicas por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS) y formó parte del Núcleo de Investigación Teatral Usina do Trabalho do Ator (1992-1997). Vive en Bolivia y es miembro del Teatro de los Andes desde 1998, habiendo participado en 14 obras. Impartió seminarios/residencias y talleres sobre preparación física y vocal y puesta en escena, en el país y en el exterior. Firmó la dirección de 250 (Teatro Tetraskel), la dirección de actores de *Animales Domésticos* (Late Escena), la codirección de *Si Nos Permiten Hablar...* (Teatro el Animal) y la codirección y la codramaturgia de *Solamente Frida* (Cia. Garotas Marotas).

El momento pandémico que vivimos, que nos obliga a estar aislados y encerrados, hace que el tiempo y el espacio adquieran nuevas configuraciones. Parece que hemos entrado en un agujero negro, con una fuerza de gravedad abrumadora, en el que el espacio se encoge y el tiempo se dilata. Podemos percibir otra realidad desde un horizonte interno: el mundo se transforma en una pantalla de computadora y las relaciones tienen lugar en esa nueva dimensión. El contacto y la presencia, condiciones fundamentales para la realización de nuestro arte, el teatro, no son posibles en este momento. Se hace necesario indagar sobre temas estéticos, existenciales y temporales, con el objetivo de reflexionar sobre la posibilidad (o quizás la necesidad) de romper con ciertos parámetros estéticos y conceptuales de las artes escénicas vivas para dar sentido y resignificar una nueva forma de pensar y crear «teatro» o, al menos, «teatralidades» virtuales.

El arte en general, por principio, contiene en sí el diálogo. La práctica artística está siempre en relación con el otro, al mismo tiempo que conforma una relación con el mundo en la realización del objeto artístico. Las artes performativas vivas tienen la relación dialógica como condición para su propia existencia. Para Grotowski,² en su propuesta de «teatro pobre», o «teatro esencial», el espacio teatral es aquel que existe entre actor y espectador. En este caso, no se refiere solo al espacio físico, sino a un espacio simbólico en el que se establece una relación inefable pero directa, que permite crear *presencia*. El *acontecimiento teatral* se configura entre actor y espectador. Existe y ocurre precisamente en esta relación inmediata, en el mismo espacio y tiempo, aquí y ahora. El teatro es efímero por naturaleza. Como en las palabras del gran director inglés Peter Brook, «es un arte escrito en el viento».

Con el cambio extremo que ha causado la pandemia en el mundo y la consecuente necesidad de aislamiento social, la cultura compartida en espacios públicos se ve drásticamente afectada. La alternativa fue hacer que los medios tecnológicos, aliados a las redes sociales, se convirtieran en un posible lugar para las manifestaciones artísticas. Un lugar de reflexión y estudio con diversas propuestas: conversaciones, conferencias, talleres, *streaming*, lecturas dramáticas, retransmisiones de obras filmadas, conciertos, coreografías... Un verdadero tsunami de las más diversas propuestas. El teatro lleva mucho tiempo investigando y utilizando recursos tecnológicos en el desarrollo de lenguajes estéticos. Es un hecho que el teatro contemporáneo dialoga con prácticas artísticas mecanizadas, en procesos de intercambio en los que las influencias ocurren mutuamente. ¿Es factible para el teatro desarrollar su propio lenguaje integrado con la tecnología sin perder su singularidad? ¿Será posible «escribir en el viento» utilizando un lenguaje audiovisual? ¿Cómo recrear un espacio teatral que se pueda compartir por medios electrónicos? Probablemente no sea factible, por sus especificidades, pero quizás sea posible recrear el «espacio dramático» del teatro, en el que se presenta algo que no configura el teatro como tal, pero que contiene teatralidad. En palabras del crítico argentino Jorge Dubatti, establecer un «tecnovivio» donde la convivencia no es posible y llevarlo a cabo en un «tecno-espacio», en sustitución al «espacio vivo».

Observamos que el teatro se reinventa en esta coyuntura en América Latina. Los festivales se reeditan en modalidad virtual, se realizan encuentros para reflexionar, recordar y compartir las experiencias vividas en los diferentes contextos latinoamericanos. Vemos distintas y nuevas propuestas para la creación teatral desde otro punto de vista, fundamental para abordar las cuestiones socioculturales, coyunturales y existenciales del momento presente y posibilitar la realización artística. No se trata solo de cambiar el medio de expresión, sino de buscar un nuevo lenguaje que responda a esa nueva forma de ver, organizar e interpretar la realidad.

Aunque no abandona el trabajo creativo, el teatro de grupo independiente latinoamericano atraviesa una grave crisis, especialmente en lo que se refiere a los aspectos económicos. Algunos han tenido que cerrar sus espacios y otros están a punto de perderlos. La situación del Teatro de los Andes, colectivo emblemático del teatro boliviano al que pertenezco, no es diferente. No se trata solo de la supervivencia personal, sino del man-

2. Nota de la edición: el trabajo y el pensamiento artístico del director polaco Jerzy Grotowski (1933-1999) son de los más significativos del teatro contemporáneo. Entre sus aportes se encuentran la elaboración del training, ejercicios continuos, cotidianos y personalizados para el actor, y la definición del grupo teatral como lugar de exploración personal e investigación artística.

3. Nota de la edición: El 18 de octubre de 2020, el candidato Luis Arce ganó las elecciones presidenciales en Bolivia como representante del MAS (Movimiento al Socialismo), el mismo partido de Evo Morales. La victoria fue reconocida por la presidenta interina Jeanine Áñez y Arce asumió el cargo el 8 de noviembre de 2020.

tenimiento de un proyecto que está a punto de cumplir 30 años de existencia. Países como Colombia, Chile y Argentina, que también están enfrentando dificultades en la coyuntura actual, tienen un gran desarrollo teatral, con una institucionalización de políticas públicas de fomento del arte que ayudan a soportar la crisis generalizada que vive el sector de las artes vivas. Aquí en Bolivia, apenas comenzaba este desarrollo y se abría un horizonte con mejores perspectivas para el teatro con la aparición de algunos fondos concursables, la inauguración de nuevos espacios para presentaciones y la formación especializada en el área. A partir de la crisis política que se instauró a fines de 2019, luego de la denuncia de fraude en las elecciones, que resultó en el derrocamiento de Evo Morales y la instalación de un gobierno provisional, se interrumpieron los proyectos que estaban en marcha y entramos en una especie de limbo. Para aumentar las incertidumbres en el contexto de una importante crisis política, llegó la pandemia. Y el gobierno provisional, que en principio debería permanecer tres meses en el poder y organizar nuevas elecciones, extendió su mandato a un año.³ Comenzaron a realizarse reformas estructurales en la organización estatal, entre ellas, la eliminación del Ministerio de Culturas («culturas», en plural, porque la nueva Constitución Política del Estado de Bolivia refundó la nación, que pasó de República de Bolivia a Estado Plurinacional de Bolivia, considerando oficiales las diferentes culturas de los pueblos originarios que la constituyen).

A pesar de todas las dificultades y limitaciones —siendo la mayor de ellas vivir en un país como Bolivia, donde prácticamente no hay incentivo para la investigación artística y son pocas las oportunidades de formación—, los artistas buscan alternativas. Están experimentando y posibilitando propuestas innovadoras y creativas. Es imprescindible creer en la capacidad del arte de visibilizar los conflictos inherentes a la condición humana, especialmente en la actual coyuntura de cuestionamientos existenciales y políticos en los que se discute un futuro posible para el país. La experiencia virtual no es una experiencia teatral legítima, sin embargo, en el momento presente, encontrar y trabajar sobre alternativas al acontecimiento teatral es importante y necesario.

Como dijo Carlos Ianni, director del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit), en Argentina: «Hoy, el teatro es un espectro de lo que fue y deambula errante por las pantallas de las computadoras. El

verdadero teatro no se puede reemplazar. A pesar de eso, el teatro mediado por la tecnología nos interpela y nos consuela».

El teatro es cuerpo vivo y presente, es territorio. La cristalización virtual nos individualiza, nos aparta del cuerpo, de lo colectivo, de aquel lugar del otro y con el otro. Nuestra preocupación fue la de reconstruir la característica comunitaria, la esencia del arte teatral desde siempre y un pilar fundamental de nuestro trabajo. El Teatro de los Andes se identifica como un teatro de grupo. El encuentro y la alteridad son la base y el sentido de nuestro hacer artístico. Al inicio de la pandemia, con el cierre de las actividades presenciales, nos resistimos a impartir talleres, por ejemplo. Nuestra metodología y nuestras prácticas pedagógicas se basan en el cuerpo y la creación colectiva y, en un primer momento, era impensable transmitir estas experiencias a través de medios virtuales. Sin embargo, surgieron oportunidades para experimentar nuevas formas y nos dimos cuenta de que los lazos comunitarios y el trabajo colectivo podrían encontrar su forma de expresión en esta nueva perspectiva. Fue posible compartir, desde el lugar de la metáfora y lo simbólico, experiencias, visiones, inquietudes y problemas, con el fin de encontrar posibles caminos y soluciones a estos temas a partir de un pensamiento colectivo. De esta manera, realizamos talleres, conferencias, lecturas dramáticas y producciones audiovisuales, buscando una interacción entre los lenguajes teatral y cinematográfico, mediante alianzas y colaboraciones con otros grupos y artistas.

El movimiento teatral boliviano, aunque es pequeño frente al de países vecinos, como Chile, Argentina y Perú, es bastante heterogéneo. Hay grupos estables, elencos que se constituyen para un proyecto específico, teatro de costumbres populares, directores y dramaturgos con experimentaciones propias, teatro social, comedia *stand-up*, teatro-danza y teatro de títeres, entre otros. Los artistas conviven en diferentes realidades, también según la zona del país donde desarrollan su trabajo. Tuvimos una clara noción de ese contexto a partir de los movimientos y las organizaciones que se formaron en primera instancia para solicitar la implementación de políticas culturales de emergencia al desaparecido Ministerio de Culturas y luego protestar por su extinción. El teatro que resurgirá después de la pandemia será diferente para cada grupo específico. Las dificultades económicas del sector siempre han existido y se han intensificado con la crisis sanitaria y política. Después de la pandemia, este será uno de los mayores problemas

a enfrentar, teniendo en cuenta que somos parte de la economía informal, como prácticamente el 70% de la población boliviana.

Sin embargo, hay puntos positivos generados por la crisis. Antes de ella, nunca había habido una organización generalizada de los artistas bolivianos, quienes, a pesar de las diferencias y con las diferencias, se reunieron en una gran plataforma llamada Tod@s Somos Culturas para reclamar a las instituciones estatales reconocimiento, respeto y propuestas para el sector. También hubo una explosión creativa, con muchas producciones para los medios virtuales que, exitosas o fracasadas, se convirtieron en escenarios democráticos inspiradores de investigaciones y nuevos lenguajes posibles para el arte teatral. Todo es muy nuevo. Para el teatro, el mundo virtual es un lugar de experimentación y debemos mirar estas iniciativas con generosidad, pues los nuevos lenguajes no se estructuran de la noche a la mañana. La gran oferta de charlas, talleres, tutoriales, encuentros virtuales y conferencias, a la que se puede acceder fácilmente, contribuye a generar intercambio artístico, conocimiento y pensamiento crítico sobre el arte y el teatro. Seguramente, estas oportunidades serán una influencia positiva en el renacimiento del teatro boliviano pospandémico.

El sentido comunitario de pertenencia a una colectividad y a la tierra donde se habita es todavía muy fuerte en Bolivia. En la cosmovisión andina, el universo se concibe como una totalidad, donde todo y todos están incluidos, en constante movimiento, en armonía y comunión con la Pachamama (*madre tierra*). En las lenguas originarias precolombinas quechua y aimara, el vocablo se refiere a una realidad cósmica integral entendida como tiempo, espacio, movimiento y ser, simultáneamente. El tiempo fluye de adentro hacia afuera y regresa de afuera hacia adentro, en ciclos permanentes. No hay nada estático, nada «es», porque todo «está haciéndose».

Nada está solo «siendo», todo está «haciéndose y deshaciéndose», transformándose, yendo y viniendo, nada comienza y nada termina, todo se recrea. Son tiempos complejos en los que es necesario reinventarse, retomar la propia esencia, recordar el pasado y proyectar el futuro, buscar nuevas formas y modos para seguir existiendo. Una de las razones que nos hace seguir y otorga sentido al proyecto del Teatro de los Andes es que estamos profundamente conectados con la realidad que nos rodea. Tratamos de reflejar, tanto en el trabajo artístico como en el pedagógico, inquietudes e

indagaciones que son nuestras y también de la sociedad que nos rodea. En cada nueva experiencia, podemos echar un vistazo a lo que hacemos y percibirnos a nosotros mismos dentro de ese hacer. No estamos solo siendo, estamos constantemente construyéndonos y reconstruyéndonos.

∴ Este texto es responsabilidad exclusiva de sus autores y no refleja necesariamente la opinión de Itaú Cultural.

Referencias

BROOK, Peter. *O ponto de mudança, quarenta anos de experiências teatrais*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

DUBATTI, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. México, D.F.: Libros de Godot, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 2015.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

Las artes escénicas en cuarentena: un desafío para las políticas públicas

Andrea Hanna¹

1. Docente, productora ejecutiva y gestora cultural especializada en Artes Escénicas, obtuvo su maestría en Administración Cultural en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Es responsable de la producción de la revista *Funámbulos*. Forma parte del grupo de teatro comunitario Matemuruga de Villa Crespo y su orquesta, La Orquesta del Mate, donde también se ocupa de la asistencia de dirección, producción y gestión cultural. Fue asistente pedagógica del Programa de Formación de Espectadores del Ministerio de Educación de la ciudad de Buenos Aires hasta el año 2018. Es autora del libro *Nuevos públicos para las artes escénicas. Políticas de mediación en Argentina y Chile* (RGC Ediciones, 2019).

2. Nota de la edición: Actualización virtual del tradicional gesto de pasar el sombrero al final de las presentaciones teatrales al aire libre.

En primer lugar, quiero agradecer la invitación a participar, con algunas reflexiones, en la cuarta edición del proyecto **Crítica em Movimento**.

Es probable que algunas de estas reflexiones se acerquen a diferentes territorios, ya que, en 2020, el mundo entero entró en pausa. La salud es lo primero, toda la humanidad debe cuidar la vida. En Argentina se anunciaron las primeras medidas de distanciamiento social el 12 de marzo y, una semana después, llegó el aislamiento social, que tuvo un carácter preventivo y obligatorio. Las salas de teatro, los espacios y todos los tipos de organizaciones culturales cerraron sus puertas. La llegada del otoño nos encontró a todos en casa, aplaudiendo cada noche, a las 21 horas, a los profesionales de la salud, que trabajaban incansablemente desde el comienzo. Poco a poco, tuvimos que aprender a usar algunas herramientas que la virtualidad ofrece y plataformas como Zoom y Google Meet pasaron a formar parte de nuestro entorno cotidiano.

No fue una sorpresa cuando personas pertenecientes al ámbito cultural rápidamente dijeron «presente». En la ciudad de Buenos Aires, donde residí, artistas pusieron su arte a disposición de todo el público. Músicos famosos ofrecieron conciertos gratuitos a través de Facebook Live; salas de teatro independiente y de los circuitos oficial y empresarial pusieron a disposición en sus canales de YouTube grabaciones de obras completas, también en forma gratuita o bien por un precio que se donaba a entidades de bien público. Más tarde, llegaron pedidos de contribuciones.² Tampoco faltaron quienes, cada sábado, deleitaran a sus vecinos con canciones, convirtiendo sus balcones en escenarios abiertos a todo el público.

La cuarentena se fue extendiendo por la ciudad y, tras la conmoción inicial, ese tiempo de pausa nos obligó a reorganizar las actividades personales y profesionales, en mi caso vinculadas a las artes escénicas. Transcurridos

más de 180 días desde el comienzo del distanciamiento social, al menos en la ciudad de Buenos Aires, el sector visualiza que la temporada de 2020 ya está perdida, con las variables particulares de cada circuito. Sin embargo, queda claro que, tanto el circuito de teatro independiente, debido a la semiformalidad laboral, como el teatro comunitario, por la proximidad de los cuerpos y la gran cantidad de actores y actrices sobre el escenario, esencia de su arte, seguramente serán los más perjudicados.

La situación originada por la cuarentena impactó sobre todas las actividades sociales, económicas, educativas y culturales, y afectó muy duramente a las artes escénicas, sector atravesado por una histórica vulnerabilidad y una preocupante situación de informalidad laboral, que precariza la realidad de millones de personas de la región (MAURO, 2020).

Derechos culturales y políticas públicas

Las personas que leen este texto recordarán que, en 1945, tras la Segunda Guerra Mundial y en virtud de la preocupación internacional por los derechos humanos violados por el genocidio perpetrado durante ese conflicto, se fundó la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Se constituyó, así, el consenso necesario para la instauración de un marco jurídico internacional que trabajaría para prevenir tragedias similares en el futuro. En 1948, la Asamblea General de las Naciones Unidas aprobó la Declaración Universal de los Derechos Humanos que, junto con los tradicionales derechos civiles y políticos, proclamó los derechos económicos, sociales y culturales.

El surgimiento de los derechos culturales se fundamenta en la igualdad de todos los seres humanos en términos de dignidad y derechos, de la que se derivan la promoción de la libertad cultural, la protección de la memoria y de la identidad cultural, el respeto por la diferencia, el compromiso con la democracia y el estímulo a la creatividad, etc., aspectos que se consideran indispensables en la búsqueda de un desarrollo integral y pleno de las comunidades, basado en una convivencia pacífica entre los pueblos.

Los Estados deberán, entonces, garantizar esos derechos por medio de las políticas que promueven. En términos simples, se puede decir que una po-

lítica pública busca dar respuesta, desde el sistema político-administrativo, a una situación de la realidad social que fue políticamente catalogada como problemática.

Por lo tanto, las políticas culturales son las decisiones que el Estado deberá tomar y traducir en acciones, implementadas por medio de los instrumentos burocráticos que correspondan (leyes, decretos, etc.) para favorecer el desarrollo cultural. En su rol de guardián de los derechos de todos los ciudadanos y las ciudadanas, el Estado deberá articular políticas que involucren a los organismos de cultura y educación (GARCÍA CANCLINI, 1987; OLMOS, 2008; MARGULIS, URRESTI, LEWIN, 2014).

En lo que respecta al concepto de cultura, existe un amplio consenso en relación con el que la comunidad internacional adoptó en la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, realizada por la UNESCO en 1982, en la Ciudad de México. Allí se acordó que «[...] la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, y da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones y crea obras que lo trascienden». Esa definición de cultura pone en el centro la comunidad, con sus prácticas y tradiciones, su pulsación y su buen vivir.

Lo expuesto sienta las bases para que avancemos en dos áreas que me interpelan particularmente: las políticas públicas vinculadas a los públicos de las artes escénicas y el teatro comunitario argentino. Es importante señalar que, en el ámbito nacional, Argentina aún no cuenta con una ley específica de cultura o culturas. Los proyectos más recientes, uno de 2015 y otro de 2019, no llegaron a ser presentados para tratamiento parlamentario. Esa ausencia de política de Estado en materia de cultura hace que las políticas públicas generalmente se manejen a corto plazo y se dejen a discreción de las personas actualmente en ejercicio.

Aplausos ausentes

El cierre de los teatros en todo el mundo en virtud de la pandemia puso a los públicos en el centro de la escena. Sin embargo, habría que preguntarse con qué grado de relevancia, o mejor aún: cómo y por qué, durante los últimos meses, el sector de las artes escénicas centró su mirada en esos públicos. Y, aunque actualmente es muy bienvenida, sería deseable que esa mirada continuara cuando las actividades puedan reanudarse.

Es importante recordar que el tema de los públicos se estudia y analiza desde hace muchos años en diversos países. América Latina tiene experiencias muy buenas en materia de formación y desarrollo de públicos. Argentina (Programa de Formación de Espectadores, que depende del Ministerio de Educación de la ciudad de Buenos Aires), Chile (Centro Cultural Gabriela Mistral), Perú (Gran Teatro Nacional) y Uruguay (Teatro Solís), por ejemplo, cuentan con programas considerados como política pública desde hace más de una década. Sin embargo, en Argentina en general y en la ciudad de Buenos Aires en particular, los recursos que las políticas públicas destinan a la demanda siguen siendo escasos, incluso la formación y el desarrollo de públicos, lo que representa una deuda del Estado en un área que, de ser atendida, contribuiría a la construcción de ciudadanía y pensamiento crítico, tal como se enuncia en los planes.

Sería muy necesaria la vinculación entre las áreas de educación y cultura para el buen desarrollo de políticas democratizadoras, como las orientadas a la formación de públicos.

El arte y la cultura, como derechos de todas y de cada una de las personas que conforman una sociedad, amplían nuestro horizonte, nos vuelven más críticos de la realidad y, por lo tanto, más tolerantes y conscientes de nuestro papel individual como sujetos que contribuyen al desarrollo integral de la sociedad a la que pertenecemos.

Los grupos minoritarios o desfavorecidos no son solo aquellos que no cuentan con recursos económicos para acceder a los bienes o servicios culturales. La mayor parte de los jóvenes que asisten a las escuelas públicas de la ciudad de Buenos Aires —población con la que trabaja el Programa de Formación de Espectadores— desconocen la enorme y diversificada paleta de disciplinas y estilos que la ciudad ofrece.

Crear condiciones para que los niños y jóvenes puedan ver un espectáculo quizás sea el primer paso que dar. Sin embargo, posibilitar el acceso al teatro no significa poner a espectadores infantojuveniles en el auditorio para ver una obra. Es necesario proporcionarles las herramientas para que la experiencia sea satisfactoria en toda su dimensión. Democratizar el acceso al teatro por parte de niños y jóvenes implica ofrecer los instrumentos de comprensión y recepción que condicionan ese acceso, proporcionando los medios necesarios para que esos espectadores tengan la posibilidad y voluntad de apropiarse de ellos (DESGRANGES, 2015). En ese aspecto, las medidas que buscan solo favorecer económicamente el acceso (espectáculos gratuitos) no serían suficientes.

En muchas ocasiones, la cultura y la política parecen pertenecer a esferas opuestas. Por lo general, la cultura no se incluye entre los problemas que se consideran más urgentes en una sociedad. Esa concepción, que es cultural, abarca incluso a los políticos, a los intelectuales y a los artistas. En tiempos en que palabras como desarrollo, cultura y ciudadanía parecen adquirir protagonismo, también cabe preguntarse en qué medida las políticas culturales están realmente en sintonía con los planes que las fomentan (HANNA, 2019). En Argentina, la pandemia puso de manifiesto el importante papel de la cultura en la sociedad, así como el altísimo grado de informalidad de quienes la producen.

Decir que el teatro se completa con el público y que cada función es única e irrepetible no sorprende a nadie. Por otra parte, el concepto de ritual teatral tampoco nos es extraño y sabemos que todo ritual se compone de un conjunto de acciones que se aprenden en la medida en que las personas participan en el rito.

Aquí es importante distinguir entre público y públicos. Público, en singular, define a las personas interlocutoras, destinatarias o beneficiarias de una propuesta artística o de un servicio cultural. Sin embargo, este concepto encierra realidades heterogéneas y relaciones complejas, que aún no se exploraron en su totalidad en el contexto de las políticas culturales (JIMÉNEZ, 2007). A su vez, los públicos en plural pueden clasificarse de diversas formas, en las cuales no vamos a profundizarnos aquí, si bien es necesario mencionar la categoría «no público», en la que se encuadran las personas que permanecen al margen de la oferta teatral, muchas veces por considerarse inaptas o por sentir que no pertenecen a ese mundo.

Les propongo un ejercicio de memoria personal, que consiste en responder a la pregunta: «¿Cómo me convertí en público de las artes escénicas?». Lo más probable es que la respuesta incluya el nombre de alguien cercano que nos introdujo en el maravilloso mundo del teatro, que nos cura y nos salva, como me gusta decir. Así, podemos concluir que ser público requiere hábito y, para generar el hábito, se necesitan las ya mencionadas herramientas de acceso —y es aquí donde la mediación se vuelve imprescindible—. La mediación es el puente y los mediadores son los encargados de proporcionar las herramientas.

Las informaciones actualizadas y precisas siempre nos ayudarán a entender la situación en la que nos encontramos. La recientemente publicada investigación sobre la composición del público de la ciudad de Buenos Aires, llevada a cabo por *Alternativa Teatral* y *Enfoque Consumos Culturales*, observa que la ida al teatro es un hábito con una participación predominantemente femenina, que tiende a crecer en función del mayor nivel educativo y socioeconómico. Otro dato importante consta en el informe de la Encuesta Nacional de Consumos Culturales y Entorno Digital, realizada por el SInCA (Sistema de Información Cultural de la Argentina), según el cual, en el 2017, la ida al teatro sufrió una reducción del 40% con respecto a la medición anterior, del año 2013. Los datos nos confrontan con la dura realidad de que el público que opta por el teatro se viene reduciendo a una tasa promedio del 10% anual. Con base en esto, se puede decir que es más que necesario abordar este tema.

Por lo general, las preocupaciones tienden a limitarse a la necesidad de aumentar la cantidad de público que asiste a las salas, principalmente a las del circuito independiente de la ciudad de Buenos Aires, cuyas propuestas suelen ser vanguardistas y representadas por artistas que no tienen fama televisiva, lo que, a primera vista, y sumado a la gran oferta de la ciudad, parece ser una desventaja para atraer al público. Entonces, la pregunta que surge es si en las instancias de creación y/o programación se piensa a qué tipo de público se dirige la comunicación de un espectáculo. ¿Cuánto se conoce a ese público? ¿Se intenta elaborar un plan de comunicación integral o solo se aplican estrategias de difusión y promociones de venta de entradas?

La observación de ese contexto sugiere que el público se piensa solo como consumidor, en este caso, de las artes escénicas, y que, por acción y reacción, si la difusión aumenta, el público asiduo también aumentará. La cuestión es mucho más compleja y es necesario que el Estado promueva políticas que

3. Uruguayo, se formó en la Escuela de Arte Dramático Margarita Xirgu y en el Teatro Circular de Montevideo. Llegó a Buenos Aires en 1973, debido a las circunstancias políticas. En 1983, en el barrio La Boca, creó el Grupo de Teatro Catalinas Sur, que dirige desde entonces.

4. Argentino, director del grupo de teatro *Los Calandracas* desde 1987. Creó, junto a Andrea Maurizi, la técnica «teatro para armar», basada en el teatro foro de Augusto Boal. Con el grupo *Los Calandracas* fundó, en el año 1996, el Circuito Cultural Barracas.

incluyan a los públicos en toda su dimensión, con planes de mediación dirigidos a los diferentes sectores de la población. La articulación con el sector educativo sería, sin duda, un diferencial muy positivo. Para el sector de las artes escénicas, las políticas que subsidian la oferta son claras y conocidas, pero cuánto y cómo la demanda se subsidia siguen siendo una oportunidad y un desafío que no se abordan en su total dimensión.

Es verdad que no todas las personas desean ser espectadoras activas de las artes escénicas, pero es fundamental que cuenten con las herramientas necesarias para tomar esa decisión por sí mismas, que esa decisión de participación se origine en el conocimiento, que sea una opción real para cada individuo. De esa manera, las personas podrían ejercer plenamente el derecho que les corresponde como ciudadanas y el Estado cumpliría la democratización que promueve (HANNA, 2019).

Por lo tanto, políticas públicas que garanticen el acceso a la cultura serán fundamentales y definitorias para la construcción de una identidad ciudadana. El acceso democrático solo se alcanzará si las políticas se establecen con una visión transversal, que contemple no solo la formación y el desarrollo de públicos, sino, en primer lugar, la construcción de una ciudadanía con sensibilidad y pensamiento crítico, que pueda elegir y participar en las diferentes propuestas estéticas.

Teatro comunitario, un camino hacia la transformación social

Los públicos del teatro comunitario se muestran muy diferentes a los del resto de los circuitos. Suelen ser sumamente numerosos y heterogéneos, muchas veces compuestos por grupos familiares que incluyen desde niños hasta ancianos. Se trata de un público que no solo se mantiene, sino que ha creado una corriente de espectadores que se encuentra en franco crecimiento.

El teatro comunitario argentino, con características que le son propias, surgió en el barrio bonaerense La Boca, a fines de la dictadura militar, con el Grupo de Teatro Catalinas Sur. A solicitud de su director, Adhemar Bianchi,³ el grupo trazó un camino basado en la reivindicación de las utopías y, por lo tanto, en la posibilidad de la existencia de un mundo mejor. En 1996, con el nacimiento del Circuito Cultural Barracas, fundado por Ricardo Talento⁴ junto con el grupo de teatro itinerante *Los Calandracas*, se inició

una fase de crecimiento y multiplicación. Ambos grupos, con directores de gran trayectoria, comenzaron a pensar en la posibilidad de multiplicar ese teatro de comunidad a la comunidad, en una confluencia de los ámbitos cultural, teatral y social, para formar esa práctica altamente transformadora. Entonces, empezaron la tarea de «entusiasmar», como ellos mismos dicen, para la creación de nuevos grupos en el país. En 1999, en la ciudad de Posadas, provincia de Misiones, nació la Murga de la Estación, grupo que, a su vez, fomentó el surgimiento de Murga del Monte, en el año 2000, en la ciudad de Oberá, de la misma provincia. La multiplicación de ese movimiento cultural continuó con la formación de muchísimos otros grupos de teatro comunitario, especialmente después de la crisis y el estallido social de 2001, como muestra de la gran necesidad de los ciudadanos de unirse y construir colectivamente.

5. En el párrafo 1 del artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos se enuncia lo siguiente: «Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad».

En 2002, como resultado de esa nueva forma de intervenir en la vida pública y en la búsqueda colectiva de ideales comunes, se creó la Red Nacional de Teatro Comunitario, para que los grupos pudieran compartir sus dificultades y sus aciertos, un espacio de intercambio y de construcción colectiva. Actualmente, esa red congrega a más de 50 grupos de todo el país, varios de ellos en formación.

En contraposición al individualismo y al «sálvese quien pueda» instalado por el capitalismo, el teatro comunitario argentino trabaja en la defensa del «nosotros» como construcción de ciudadanía y sentido de comunidad. Produce ficción basada en el derecho que todo ser humano tiene a la cultura y al arte. El teatro, entonces, no es una herramienta, sino un arte concebido como parte esencial de la vida de una comunidad,⁵ que se transforma a partir de su práctica. Todos los grupos de teatro comunitario son abiertos y numerosos. Matemurga de Villa Crespo, grupo que integro desde hace 16 años, nació en 2002 y actualmente cuenta con más de 90 integrantes, que participan en uno o varios de los espacios que el proyecto ofrece: teatro, orquesta y títeres.

El teatro comunitario es heterogéneo e inclusivo en todas sus formas, dado que está compuesto por personas de todas las edades, religiones, profesiones, actividades y orígenes. En Matemurga hay niños y adultos, profesionales de la medicina, docentes, electricistas, comerciantes, personas empleadas y desempleadas. Una de las características que definen la práctica

del teatro comunitario es su sistema de producción, que no compite por la conquista del mercado ni se somete a demandas externas. Es ahí que se encuentra su potencial transformador, pues el arte deja de ser un producto que se encuentra solo en las regiones centrales de las ciudades y pasa a formar parte de la vida de un barrio. La capacidad creativa de las personas de la comunidad adquiere valor por medio de su participación comunitaria. El trabajo territorial implica crear lazos no solo entre las personas que lo integran, sino con toda la comunidad, lo que genera vínculos con instituciones locales como escuelas, clubes, asociaciones, etc. El teatro comunitario es fiesta y celebración, en la que siempre participan muchas personas, donde la comida y la alegría del encuentro están presentes.

Otra de sus particularidades es la presencia del canto, fundamentalmente porque algunas pocas estrofas, a veces, pueden decir más que largos parlamentos. Por otra parte, la música permite que el «nosotros», la primera persona del plural, sea la figura central en los espectáculos. El teatro comunitario da protagonismo al coro, aquel personaje que opinaba en la tragedia y en la comedia griega, aquella figura que representaba la voz del pueblo. El coro está compuesto por muchos actores comunitarios y canta con varias voces. Asimismo, funciona como un espacio de inclusión en el que todas las personas pueden estar, incluso las que no saben cantar, ya que las personas afinadas se distribuyen por todo el grupo, lo que ayuda a dar confianza a las desafinadas. Así, el canto contribuye a crear relaciones solidarias, el actor de la comunidad no está solo en el escenario, todos están presentes, está el «nosotros», que proporciona tranquilidad y apoyo.

Teatro comunitario en cuarentena

Con el decreto que instituyó el distanciamiento social preventivo y obligatorio, surgió la pregunta: ¿es posible hacer teatro comunitario en cuarentena?

Si los grupos de teatro comunitario cuentan historias a partir de su barrio, aunque no sean únicamente locales, y siempre lo hacen desde el «nosotros», ¿cómo hacerlo cuando los cuerpos no pueden compartir el mismo tiempo y espacio? Es aquí donde el equipo de coordinación desempeña un papel fundamental. Si bien la producción teatral es comunitaria, es el equipo de coordinación, integrado por personas con formación y encabezadas por el director o directora, que decide el aspecto artístico. Es esencial que

los grupos estén dirigidos por profesionales, para que los espectáculos y conciertos tengan calidad artística y para que las personas de la comunidad se sientan felices por la conquista. Matemurga trabaja de esa manera. Pero ¿cómo lograrlo cada uno desde su casa? Edith Scher, directora del grupo, señala la importancia de la mística:

La mística empieza por saber el origen. Creo que es importante, para sentirse parte, conocer la historia del grupo en el que se participa. Por eso es fundamental la transmisión de los integrantes que están desde hace mucho tiempo a los integrantes que se suman cada año. Como directora, aliento permanentemente esa transmisión. ¿Quiénes Somos? ¿Cómo y cuándo nacimos? La mística es, también, en directa relación con ese “boca en boca”, la llama encendida del “nosotros”. Mucho más que eso: es echar combustible, de manera permanente, al hecho trascendente que significa dejar una marca colectiva en el tiempo, una huella de lo que ese “nosotros” pudo hacer. Porque lo colectivo, lo plural, tiene poder y fortaleza. La mística es apelar todo el tiempo a esa primera persona del plural, a decir todo el tiempo “vamos, vamos”, es comunicar que todos somos importantes para que lo grupal florezca. La mística es creer genuinamente en esas cosas. Cuando se cree de verdad, se transmite entusiasmo, deseo y confianza. Por último, la mística tiene que ver también con alentar el relato y tornarlo épico. ¿Cómo fue la tarde en que nació *Matemurga*? Llovía, llovía a cántaros, pero allí estaban 20 personas dispuestas a juntarse a pesar de todo (2020).

Matemurga ha dado muestras de la calidad artística de sus espectáculos y de su constante voluntad y esfuerzo para crecer. En cuarentena, siempre respetando el aislamiento y con producción integralmente realizada por el

6. El grupo Matemurga de Villa Crespo ya tiene dos libros: uno narra sus primeros diez años de historia y el otro, que contiene fotografías, narra la historia de los quince primeros años. También tiene tres CD: uno con su primer espectáculo, La Caravana, y los otros dos con canciones de su segundo y tercer espectáculos: Zumba la Risa y Herido Barrio, respectivamente.

grupo, tenemos incontables proyectos en marcha en formato audiovisual: los integrantes del grupo de títeres ya realizaron tres microespectáculos; la orquesta hizo lo propio con proyectos de instrumentos de cuerda; mientras que el elenco de teatro generó espacios para la creación de canciones, canto, audiodescripción, sonido, conceptos de actuación y, recientemente, ejercicios de actuación. El grupo todo trabaja en el proyecto de un nuevo libro,⁶ que comenzó a gestarse en tiempos de pandemia. Será una construcción colectiva y contendrá la mejor historia de cada una de las personas que lo integran. Esas historias se escriben y comparten en reuniones para agregar sensaciones y emociones a esa voz que, después de la compilación, será la voz del «nosotros», la voz de Matemurga. Las noches de sábado las personas participan en la PeñaZoom, un espacio de encuentro distendido, para brindar y reírse con los compañeros, algo tan importante como el espacio de trabajo.

En palabras de Edith Scher,

el arte es un formidable ensanchador del horizonte humano, en tanto permite y habilita imaginar fuera de los límites impuestos. Cuando una comunidad desarrolla su creatividad, con toda la amplitud que este concepto implica, comienza a dejar de ser espectadora de su destino, para pasar a ser parte activa de la vida social, (y) el arte es parte central de esta transformación (2011).

La pandemia pasará, no sabemos cuándo aún, pero pasará. Tampoco sabemos cómo será la vuelta a la actividad presencial. Lo que sí sabemos es que seguiremos sosteniendo el espacio de creación de los vecinos, nuestro espacio. Seguiremos soñando y trabajando en pos de nuestros sueños, porque reivindicamos las utopías y porque sabemos que, si lo hacemos en conjunto, un mundo mejor es posible.

El trabajo de autogestión y la gestión son pilares de crecimiento sostenido y sostenible de los grupos de teatro comunitario, los cuales, en su gran mayoría, tienen personería jurídica. Los eventuales subsidios para proyectos puntuales y la enorme vocación de las personas que coordinan los grupos

son pilares fundamentales e imprescindibles. Sin embargo, cada vez es más necesario incidir en las políticas públicas para que el Estado dimensione esa práctica y el apoyo económico se vuelva regular. A fines de 2014, el Poder Legislativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sancionó la Ley n.º 5227, que incorpora como beneficiarios de los subsidios de Proteatro (Instituto para la Protección y el Fomento a la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad) a los grupos de teatro comunitario. Ese subsidio es el único específico para el sector e incluye tan solo a diez grupos de la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, los montos destinados no son suficientes para una actividad que, en 2019, llegó a casi 1200 personas de la comunidad, con 350 funciones, que contaron con la presencia de aproximadamente 47.000 espectadores y gastos anuales del orden de 170.000 dólares (alquileres, honorarios de coordinadores, talleristas y contadores, equipamientos, insumos diversos, etc.).

Un dato interesante para el desarrollo de políticas para el sector surgió de la Investigación Nacional de Consumos Culturales, que, en el 2017, incorporó un segmento con preguntas relacionadas con la cultura comunitaria y reveló que un cuarto de la población participa en algún tipo de actividad o espacio relacionado con la cultura comunitaria.

El restituido Ministerio de Cultura de la Nación divulgó, luego del inicio de la cuarentena, programas y acciones específicas para el sector cultural. Uno de ellos fue la apertura de la convocatoria para el subsidio del Programa Puntos de Cultura, creado en 2011 con base en la experiencia de Brasil. La última convocatoria había sido realizada en 2016. La noticia fue muy bien recibida por todos los grupos de teatro comunitario del país.

Otra acción fue lanzada el 27 de marzo por el Instituto Nacional del Teatro, que incluyó al sector del teatro comunitario en el plan Podesta (Preservación Operativa de Elencos, Salas y Teatristas Argentinos), pero la convocatoria para un subsidio bianual solo se abrió en agosto.

Transcurridos más de seis meses de la cuarentena, con diferentes fases y protocolos en el país y con 37 años de crecimiento sostenido, el apoyo continuo del Estado es más que necesario para que la acción transformadora de esta práctica continúe, aunque siempre conserve su capacidad de autogestión y su mística. Un trabajo conjunto entre el Estado y las organi-

zaciones de la sociedad civil, como los grupos de teatro comunitario, puede contribuir a la generación de políticas culturales que manifiestamente tiendan a un desarrollo económico y social más amplio y sostenido.

La cuarentena continuó durante el invierno y, a fines de septiembre, con alcance diverso en todas las regiones del país, cada una transitando por diferentes fases y protocolos. En la ciudad de Buenos Aires, con las características específicas de cada circuito (empresarial, oficial, independiente y comunitario) y un primer protocolo muy controvertido, ya considerado inviable para los sectores independiente y comunitario, las artes escénicas enfrentan un gran desafío en diversos frentes, mientras los aplausos del público siguen en pausa.

∴ Este texto es responsabilidad exclusiva de sus autores y no refleja necesariamente la opinión de Itaú Cultural.

Referencias

ALTERNATIVA TEATRAL; ENFOQUE CONSUMOS CULTURALES. Perfiles y hábitos entre los espectadores de teatro independiente en la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2020. Disponible en: < https://www.alternativateatral.com/docs/PUBLICOS%20TEATRO%20_VF_ALTERNATIVA_ENFOQUE-06-2020.pdf>. Accedido el 28 de septiembre de 2020.

BERMAN, Mónica; DURÁN, Ana; JAROSLAVSKY, Sonia. *Pasado y presente de un mundo posible*. Del teatro independiente al comunitario. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2014.

DESGRANGES, Flávio. *Apedagogia do espectador*. São Paulo: Editora Hucitec, 2015.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (Ed.). Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. *Políticas Culturales en América Latina*. México, D.F.: Grijalbo, 1987.

HANNA, Andrea. *Nuevos públicos para las artes escénicas*. Políticas de mediación en Argentina y Chile. Buenos Aires: RGC Ediciones, 2019.

HANNA, Andrea; JAROSLAVSKY, Sonia. El otro en tiempos de aislamiento. *Funámbulos*, n. 53, año 23, Buenos Aires, 2020.

MARAÑA, Maider. (Coord.). *Derechos culturales*. Documentos básicos de Naciones Unidas. Bilbao: Unesco Etxea, 2010.

MARGULIS, M.; URRESTI, M.; LEWIS, H. et al. *Intervenir en cultura: más allá de las políticas culturales*. Buenos Aires: Biblos, 2014.

MAURO, Karina. Tenemos que hablar [de números], Torvaldo. RGC Ediciones, s.f, 2020. Disponible en: <<http://rgcediciones.com.ar/tenemos-que-hablar-de-numeros-torvaldo-un-analisis-de-los-indicadores-surgidos-durante-la-pandemia/>>. Accedido el 19 de septiembre de 2020.

MERCADO, Camila. En reversa la mirada y en futuro el corazón: teatro comunitario y disputas en torno al arte para la transformación social. En: INFANTINO, Julieta. *Disputar la cultura*. Arte y transformación social. Buenos Aires: RGC Libros, 2019.

MINISTERIO de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología. Sinca, Buenos Aires, 2017. Disponible en: <<https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=10>>. Accedido el 19 de septiembre de 2020.

OLMOS, H. *Gestión cultural e identidad: claves del desarrollo*. Madrid: Aecid, 2008.

SCHER, Edith. *Teatro de vecinos*. De la comunidad para la comunidad. Buenos Aires: Editorial Inteatro, 2011.

_____. Que no se apague la llama. *Funámbulos*, n. 53, año 23, Buenos Aires, 2020.

Escenas en desajuste: cita, micropoética y política en el teatro latinoamericano contemporáneo

Héctor Briones¹

1. Profesor adjunto del Instituto de Cultura y Arte de la Universidad Federal de Ceará (ICA/UFC), es magíster y doctor en artes escénicas formado en el programa de posgrado de la Universidad Federal de Bahía (Ufba), además de licenciado en actuación por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su investigación académico-artística examina los procesos del arte del actor y de la puesta en escena que parten de la especialidad escénica, pensando la escena como materialidad corpórea y de imagen visual. Coordinó el proyecto *Tránsitos na Cena Latino-Americana Contemporânea* (2008-2012), que, entre otras acciones, publicó una colección de dramaturgia latinoamericana en asociación con la Editorial de la Universidad Federal de Bahía (Edufba).

2. Para obtener más referencias, consulte los estudios de la investigadora teatral colombiana Marina Lamus Obregón y del investigador teatral

El tema propuesto para la redacción de este artículo, «Panorama del teatro latinoamericano visto desde el puente», interesa porque señala una idea, carga una señal y un signo, cuya marca, podríamos arriesgarnos a decir, es del orden de la citabilidad. Citar es repetir, reiterar y volver a pegar, lo que genera una duplicidad inherente al acto. La atención que este artículo presta al acto de citar —o a la cita, como acto, como gesto— se debe a sus operaciones de deslizamiento y diferimiento, se efectúa en una dinámica valiosa para pensar lo que se agita poéticamente en la escena latinoamericana. Podemos afirmar que la repetición de la cita no es copia servil de un original, sino derivación, apertura a otras relaciones (im)posibles, que permite pensar en una temporalidad que le es propia, a modo de un intervalo, rasgo o grieta en el tiempo presente (OYARZÚN, 2009). En el contexto que aquí pretendemos ilustrar, la cita puede poner de manifiesto una fuerza crítica del arte teatral, que impide cualquier estabilidad y univocidad signfica de la escena, abriéndola a una temporalidad especial. ¿Qué temporalidad es esa, entonces, que está intrincada en la escena latinoamericana? ¿Cuál escena latinoamericana?

Este artículo opta por delinear un puente o un punto de vista con respecto al panorama del teatro latinoamericano contemporáneo, que forma parte de un panorama más amplio de lo que sería el teatro mismo en el continente. En una observación gruesa y generalizada, se puede decir, aunque de manera retrospectiva, que el teatro latinoamericano existe desde la época de la colonia y pasó por diversos períodos históricos: teatro de evangelización, barroco, proyectos de república e independencia, proyectos nacionales, teatro anarquista, teatro obrero, teatro de vanguardia y teatro político en tiempos de dictadura (que comentaremos más adelante), entre otros.² En forma similar, la misma escena contemporánea del continente constituye, en sí misma, un panorama cruzado

por un impulso micropoético y de multiplicidad, tal como piensa el investigador teatral argentino Jorge Dubatti (1999). Aunque con esos términos él se refiera a la dramaturgia de su país, es inevitable notar que está indicando una realidad teatral no solo de Argentina, ni siquiera solo de América Latina, sino prácticamente de todo el mundo. De hecho, como él mismo dice: «El canon de la multiplicidad es una manifestación planetaria, sincrónica en todos los grandes centros culturales del mundo» (1999, página 33).

Obviamente, ese aspecto mundial se refiere a una teoría estética no de lo universal, sino de lo (micro)poético, en la que la escena se vuelve múltiple porque ya no hay ningún parámetro estable de normalización poética o estética del teatro. Dubatti percibe que ese movimiento desviacionista en la escena argentina se da, principalmente, a partir de la década de 1990, en la que cada grupo o artista configura y reconfigura sus opciones compositivas de la escena. Lo mismo se percibe en el teatro del continente, con grupos cuyas propuestas son muy diferenciadas, como: la escena en espacio abierto y una mezcla de danza, teatro y pantomima de la compañía Teatro del Silencio, del director chileno Mauricio Celadón; el teatro documental y biodramático de la directora argentina Vivi Tellas; las intervenciones urbanas, que piensan la ciudad como dramaturgia, del director brasileño André Carreira (Santa Catarina); y el teatro performance, que mezcla cultura popular, religión andina y programa de radio vespertino del grupo peruano AngelDemonio, dirigido por Ricardo Delgado, entre muchos otros. Y esa diversidad se establece no solo entre diferentes artistas y grupos teatrales, sino también dentro de la trayectoria de los mismos artistas, como comenta Dubatti: «cuando se analiza, por ejemplo, la totalidad de la producción dramaturgica de Veronese o de Spregelburd,³ es imposible discernir una poética homogénea, sin quiebras, uniforme» (1999, página 34). Definitivamente, lo mismo se podría comentar sobre la trayectoria de los grupos de cada uno de los países del continente.

Esa pulsión por la diversidad genera en el teatro latinoamericano, por lo menos, dos movimientos significativos, relacionados con su elaboración poética y política, a saber: una política de la poética que constituye la escena en el mundo y una poética-política que la escena impele a lo social. Son esos dos movimientos que se buscan resaltar en el presente artículo,

chileno Juan Villegas. Un aspecto que debemos considerar es que, independientemente de esa línea histórico-teatral, en la misma escena contemporánea del continente existen grupos, como Yuyachkani, de Perú, que se interesa por teatralidades que problematizan una poética escénica colonial, indagando sobre lo que denomina teatralidad andina, con reminiscencias incluso prehispanicas. Es decir, el teatro latinoamericano se habría originado no a partir de la época colonial, sino ya desde la época prehispanica, épocas estas que, desde el punto de vista actual, podrían considerarse como teatrales o parte de una teatralidad. En las referencias de este artículo hay un estudio del director e investigador peruano Rodrigo Benza que aborda el aspecto escénico de esas prácticas culturales ancestrales.

3. El director y dramaturgo Daniel Veronese (1955) y el actor, director y dramaturgo Rafael Spregelburd son artistas prominentes en el actual teatro argentino.

4. Véase, por ejemplo, el caso argentino. Dos años después del texto citado de Dubatti, de 1999, en lo que quedó conocido como «corralito argentino», del año 2001, el país vivió una de sus más graves crisis económicas, que llevó el sistema de gobierno prácticamente al colapso. En ese momento clave, el teatro argentino, afectado por la falta de representación política, se lanza sobre la representación escénica de forma aguda e impetuosa, poniéndola en jaque de forma activa, cuestionando todo el estamento teatral como forma de reinventarlo. Es justamente ese el momento teatral que Dubatti teoriza. Imaginemos hoy por hoy, cuando nos encontramos en un continente que arde en diatribas político-económicas, a las que se suman un negacionismo acérrimo del pasado dictatorial en Brasil, un presidente destituido en Perú (y en Brasil, en 2016), las turbulencias en Bolivia en 2019 y la Convención Constituyente aprobada en Chile tras las multitudinarias marchas de protestas (vea nota 6). Es sintomático, entonces, que un teórico del porte de Dubatti, que es una de las referencias de este artículo, haya forjado su filosofía teatral de esos últimos años a partir del término «convivio».

los cuales operan, en realidad, como puerta de entrada. En lo que respecta a una política de la propia escena, lo que existe es un saber «micro-poético», el teatro latinoamericano se depara con una libertad poética excepcional, retomando, rehaciendo o recreando toda la tradición teatral a la que tiene acceso, mezclando referencias escénicas y de otras artes para componer sus poéticas. El arte teatral, en ese contexto, muchas veces en la frontera entre diversos lenguajes (teatro-cine, danza-teatro, teatro-performance), evidencia lo que la investigadora teatral brasileña Silvia Fernandes Ilamó «pluralidad fragmentaria de la escena contemporánea» (2010, página 43). Dubatti comenta que esa multiplicidad se da como un «estallido en mil pedazos, acorde con la necesidad de dar cuenta, de múltiples maneras, de un estado de perplejidad frente a la realidad argentina e internacional» (1999, página 34).

Mejor dicho, toda la riquísima experiencia teatral implicada en la multiplicidad escénica, lejos de configurar un arte idealmente autónomo y formal, guarda intrínseca relación con sus conturbados contextos socioculturales.⁴

Es prácticamente imposible, en el caso del teatro latinoamericano de estas últimas décadas, por esa intrincada relación escénico-social, notar cualquier carácter inédito poético que se analice o que forje una teoría, más allá de la realidad, en un sentido idealizado del arte como en la tradición clásica y también moderna (basta ver la gran conmoción que el minimalismo provocó en el ambiente artístico norteamericano de mediados del siglo pasado, en un tipo de discusión muy idealista del arte, de vertiente europea).

En ese contexto, cabe señalar el principal supuesto del que parte Fernandes para abordar la diversidad escénica. Para la autora, «la síntesis de ese teatro es tan problemática como la aspiración a una exégesis sintética, lo que demuestra, en el tratamiento a su objeto, que solo las perspectivas parciales son posibles» (2010, página 49). Es justamente lo que se propone en este artículo: una perspectiva parcial acerca de la escena latinoamericana contemporánea. Esa parcialidad, más que una limitación, es lo que permite delinear un plan de tensión poético-crítico sin caer en una idea modélica, de autoridad, de lo que es ese teatro, lo que multiplica los puentes o los puntos de vista acerca del mismo, en un movimiento heteróclito.

Del teatro político

No obstante, no se puede negar que esa confusión sociopolítico-escénica, principalmente a través de la experiencia del teatro de esas tierras en las décadas de 1960 y 1970, terminó generando una comprensión muy restringida de lo que podría ser un teatro político en el continente. Sucede que ese teatro —que forjó su práctica, en un plano, al calor de la Revolución Cubana (1959) y, en otro, en el contexto dictatorial que azotó al continente durante la Guerra Fría— se caracterizó por operar una crítica directa, prácticamente partidaria, comprendiendo el papel de la escena como conductora de discursos para la aclaración y la educación del público o del pueblo. En efecto, para muchos de esos artistas, la realización del teatro como arte era algo secundario, lo importante era la revolución social, que se veía abrumadoramente desarticulada por la extremada violencia dictatorial. Como comenta el investigador teatral Fernando de Toro:

El teatro latinoamericano de los 60 y 70 se caracterizó, por razones sin duda comprensibles, por un exceso de compromiso con el mensaje político, pero con escaso compromiso con el teatro como arte. La dimensión ideológica lo permeó todo, olvidando que el teatro, ante cualquier otra consideración, es arte, un artefacto» (1996, página 10).⁵

Muchos de esos artistas, comenta la investigadora teatral colombiana Beatriz Rizk (2016), comenzaron a cuestionarse sobre el propio lugar y la efectividad de la izquierda en el panorama que se abrió a fines de la década de 1980, con la globalización mercantilizada posterior a la Guerra Fría. De la misma manera, inevitablemente se cuestionaron sus parámetros de representación en la práctica teatral. La duda los inunda en ese nuevo panorama social democrático y neoliberal en el que están insertos. El emblemático director colombiano Enrique Buenaventura (1925-2003), del Teatro Experimental de Cali (TEC), uno de los principales mentores del fenómeno de la creación colectiva y que ejerció influencia sobre gran parte del teatro del continente, comentaba que su teatro podría, como máximo, «poner a dudar a la persona de la conciencia social que ella tiene. Nada más, y que dude tanto como nosotros dudamos» (apud RIZK, 2016, página 5).

5. Obviamente existen, en el teatro del continente, importantes excepciones, que no parten necesariamente de una referencia realista o brechtiana, tales como Zé Celso Martínez (véase, por ejemplo, la tensión poética que un importante crítico de teatro como Edélcio Mostaço percibe, en Brasil, entre el Teatro Oficina y el Teatro de Arena), el dramaturgo Eduardo Pavlovsky, la dramaturga Griselda Gambaro, ambos de Argentina, y el dramaturgo chileno Jorge Díaz, entre otros. Son artistas que emprenden por otras rutas poéticas, provenientes de Artaud o del teatro del absurdo, al tiempo que se dejan influir por el cruce de lenguajes que los *happenings* y la performance comienzan a ejecutar, principalmente, a partir de la década de 1960.

6. Durante esos dos últimos años hubo en Chile un enorme movimiento de la población para que el actual gobierno de Sebastián Piñera (de derecha) creara una asamblea constituyente para cambiar la Constitución vigente en el país, heredada del régimen militar. Ninguno de los gobiernos anteriores, de izquierda y de centroizquierda (mucho menos los de derecha) se atrevieron, por iniciativa propia, a modificar esa constitución. Este año, luego de mucha presión popular, hubo un plebiscito que aprobó la creación de dicha asamblea. Estamos a la expectativa de cómo se conducirá ese proceso, considerando las enormes ambiciones y también las utopías puestas en juego.

Pero hay otro ejemplo que complementa al anterior para que se note más lo que se agita en ese segundo movimiento mencionado, de una poética-política en el contexto contemporáneo. Se trata del dramaturgo y director teatral chileno Ramón Grifféro, que, desde el comienzo de la década de 1980, en plena dictadura de Chile, se cuestiona tanto el teatro de izquierda como la dictadura a partir de su dramaturgia del espacio. Para Grifféro, no hay cómo plantear ningún didactismo o mensaje ante la brutalidad devastadora del régimen militar, el evidente resquebrajamiento de la utopía. Si la opresión militar, política y económica estaba cerrando el círculo de una oficialidad de lo social, era necesario sacar a la luz los movimientos minoritarios en un lenguaje diferente al de los códigos instaurados por el poder. En una lógica escénica que operara por desvíos, por desbloques perceptivos, se intentaba abrir otros planos de lo que fue dicho, otros espacios de pensamiento y de sensibilidad para manejar aquella realidad avasalladora. Y aquí Grifféro lanza un manifiesto, en 1985, en el cual realiza prácticamente una declaración de principios poético-política: «Hay que cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran» (1985). Podría decirse que esa es una crítica mínima, dirigida al teatro de izquierda debido a su rigidez poética y máxima en lo que respecta al poder autoritario de la norma constitucional, en un intento por abrir otras realidades (en una lógica escénica caleidoscópica, para evitar un sentido y una mirada dominantes) en aquel presente tomado por la catástrofe, que repercute en el Chile democrático hasta nuestros días.⁶

De la política a la escena

En ese empalme poético-social es válido preguntarse en qué puede consistir una marca política del teatro latinoamericano contemporáneo. ¿Cómo opera? Definitivamente, desplegando aquella perplejidad que señala Dubatti. ¿Y cómo se relaciona, entonces, con el acto de citar señalado al comienzo? Existen tres montajes fundamentales que se considerarán en este artículo para delinear esas cuestiones, de tres grupos de la escena actual, cuyas trayectorias son reconocidas, en sus respectivos países y fuera de ellos, como de una escena independiente, experimental, cuyas diagramaciones poéticas son abiertas y sensibles respecto de las complejidades del presente. Son los siguientes: *Sin Título, Técnica Mixta* (2004), del grupo peruano Yuyachkani, dirigido por Miguel Rubio, con nuevo montaje en 2015; *El*

Hotel (2016), de la compañía teatral chilena *La María*, escrito por Alexis Moreno y dirigido por él y por Alexandra von Hummel; y *Nossos Mortos* (2018), del grupo Teatro Máquina, de Fortaleza (Ceará), dirigido por Fran Teixeira. El más antiguo de esos grupos es Yuyachkani, creado en 1971 y con sede en la ciudad de Lima, Perú, que se mantiene en intensa actividad desde su fundación.⁷ Su nombre, Yuyachkani, hace referencia al aliento poético, ético y político del grupo, ya que en lengua quechua el término significa «estoy pensando, estoy recordando». Yuyachkani puede considerarse uno de los grupos más significativos dentro de la escena contemporánea del continente, por los diversos caminos poéticos que ha recorrido, desde un teatro directamente político, característico de las décadas de 1960 y 1970, pasando por una poética de la presencia fundamentada en el trabajo del actor y desplegándose de modo magistral en las teorías del teatro antropológico de Eugenio Barba, en un tipo de escena fragmentada y multilingüe, en la que reprocessa poéticamente manifestaciones culturales ancestrales andinas. En sus últimos trabajos, elabora un cuestionamiento radical de la representación y de un cuerpo ausente. En ese valioso recorrido de radicales cambios poéticos, la marca impresa en su nombre se mantuvo como aliento ético-poético a través de todos ellos, siendo esa indagación de un pesar, que es al mismo tiempo un recordar, decisiva para entender los alcances políticos del montaje aquí elegido.

Sin Título, Técnica Mixta es, escénicamente, una instalación en la que el grupo decide exponer diversos elementos de sus procesos creativos, incorporando ideas de proyectos de obras de hace 30 años, en una revisión temática, de materiales, de poéticas forjadas en relación con su realidad sociohistórica. En 2004, el grupo ya había participado en las actividades de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) de Perú,⁸ creada durante el período de transición democrática posterior a Fujimori y cuyo informe se divulgó en 2003. El grupo entró en crisis, cuestionándose sus propios modos de representar: «¿qué tenemos que decir frente a eso? ¿A quién vamos a representar? ¿Qué tenemos que decirles a los afectados? Ahí se produjo lo que llamo una crisis de la representación en Yuyachkani» (2020), comenta Miguel Rubio en entrevista. Es entonces cuando deciden sacar a la luz sus materiales y sus inquietudes poéticas y políticas, sin intitular, mezclando de forma intensa y yuxtapuesta sus procedimientos de composición escénica, con danza, fotografía y música, entre otras artes. Al comienzo, el espectador no encuentra sillas en las que sentar-

7. Yuyachkani fue fundado por las actrices Teresa Ralli y Rebeca Ralli y por el director Miguel Rubio, a quienes se sumaron las actrices Ana Correa y Débora Correa, el actor Augusto Casafranca y el músico Julian Vargas, todavía durante los 70, entre diversos otros, que son invitados a participar en determinados proyectos artísticos o pedagógicos. Para obtener más información, acceda al sitio web del grupo: <<https://www.yuyachkani.org>>.

8. La CVR, por medio de audiencias públicas, recogía testimonios de las víctimas directamente afectadas por el conflicto armado interno entre las fuerzas guerrilleras de izquierda (Sendero Luminoso) y las Fuerzas Armadas, que duró 20 años, entre 1980 y 2000, con un enorme saldo de víctimas civiles, en su gran mayoría campesinos indígenas.

9. Fue creado por la actriz y directora teatral Alexandra von Hummel y por el dramaturgo y también director Alexis Moreno, junto con los actores Manuel Peña, Elvis Fuentes, Rodrigo Soto y Tamara Acosta y los escenógrafos e iluminadores Ricardo Romero y Rodrigo Ruiz. Vea: <<http://teatrolamaria.cl>>.

se, sino una serie de materiales: hojas de periódicos, fotografías, textos (de la propia obra) escritos en las paredes, una gran bandera, los actores vestidos con trajes andinos o trajes de negocios, máscaras, todo a modo de un museo. A lo largo del montaje, los espectadores deben moverse por el espacio, ya sea porque hay escenarios móviles que se desplazan o porque los personajes interpretan sus escenas en medio del público, entre otras posibilidades. El montaje abarca un encuadre histórico que va desde la Guerra del Pacífico, con Chile, en 1879, hasta el conflicto armado interno de 1980 a 2000, pasando por el escandaloso y corrupto gobierno de Alberto Fujimori (1992-2000). Son esos los retazos históricos que el montaje utiliza para hablar de una historia conturbada, a modo de *flashes*. En ese museo histórico de la memoria olvidada, como comenta el crítico de teatro peruano Javier Gragera, surgen algunas inquietudes: «¿Dónde posicionarse? ¿Hacia dónde mirar? ¿Cómo saber la manera de comportarse?» (2016).

El grupo de teatro La María⁹ surge en el año 2000, en Santiago de Chile. Durante sus 20 años de existencia, se ha caracterizado por un trabajo teatral que pone en tensión el uso de la palabra, del espacio y de la imagen para generar una poética visceral. Esa poética busca hacer una radiografía de un Chile democrático absurdamente desigual e injusto, evidenciando las perversidades cotidianas y minoritarias de un sistema socioeconómico derivado de su brutal historia reciente. Como el grupo expone en su sitio web, los conceptos «patria, identidad, violencia y fracaso se han entremetido, de una forma u otra, en todos nuestros montajes» (2020). Llama la atención esa ambivalencia subrayada en el fragmento «se han entremetido, de alguna forma u otra», pues habla de un impulso procedimental de su poética que se niega a plantear una tesis o una premisa, tanto artística como política, dirigida intencionalmente a los espectadores en sus obras, dejándolas abiertas a la significación. No operan a nivel de las respuestas para entender mejor el mundo, que ni ellos mismos son capaces de forjar ante toda la contradicción social que viven. Sin embargo, se trata de un teatro no solo de la duda, sino, muchas veces, de la evidencia de nuestra apatía, indiferencia y estupidez política. Indagan, de esa manera, en una poética antipaternalista y antiemotiva, partiendo y operando con la rabia y el humor sarcástico en una escena plurilingüe que ofrece la posibilidad de inquietantes lecturas de un Chile democrático posdictatorial. Su montaje *El Hotel* es un emblema de esa opción.

Propone, aunque de manera episódica y fragmentada, en un tono sarcástico, una ficción en la que tres ancianos y una anciana habitan un hotel de la Antártida chilena, área que, según dicen, pertenece a Chile, como ironiza un subtítulo proyectado al comienzo de la obra. Todos ellos están a cargo de una enfermera jefe y un enfermero subalterno, que también es camarero y mozo. Todas las relaciones entre esos personajes son grotescamente de malos tratos, perversas, y los huéspedes ancianos, en el transcurso de la obra, van manifestando sus problemas de memoria, mal de Alzheimer e incontinencia urinaria. Todo en el hotel es un simulacro: las constantes fiestas de cumpleaños para celebrar sus longevas vidas (en medio de la conmemoración, ellos se olvidan de que están en una fiesta, pero siguen festejando), las visitas de familiares (el enfermero disfrazado de hijo de la anciana), con excepción de la TV plasma, en la que pueden ver imágenes reales. Hay momentos en la obra en los que los personajes, al igual que el público, pueden ver la visita del Papa Juan Pablo II a Chile, en el año 1987, época de Pinochet, así como acompañar un discurso de buena voluntad del padre Raúl Hasbún, famoso por elogiar y apoyar la dictadura chilena y que mantuvo su horario de TV en el canal católico de Chile entre los años 1960 y 2011, con sus mensajes de buena y puritana fe, siempre contra la corrupción moral de la izquierda en el país. En esos estallidos de memoria, poco a poco se insinúa que, quizás, esos ancianos y esa anciana, que siempre están diciendo desvergüenzas, hayan sido antiguos torturadores, delatores, simpatizantes del tirano, pero, debido al Alzheimer, no recuerdan ni sienten culpa. Por su parte, el camarero se queja de los abusos, pero es contenido por la enfermera jefe, que le dice que debe callarse y aprovechar que tiene trabajo y que se está quejando demasiado. Para el crítico chileno César Farah, ese personaje —que puede remitir a un juego mimético con la pasividad del chileno en tiempos democráticos— representa, en su tránsito entre la furia y la pasividad, el «patetismo de no hacer nada con esa rabia, un personaje que “espera” justicia en lugar de buscarla, que “espera” dignidad en lugar de imponerla» (2016). El montaje forma parte de una trilogía¹⁰ en la que, como el propio grupo entiende, se intenta reflexionar «en torno a los últimos años de historia de nuestro país; años cargados de perversión e hipocresía, en donde la actitud nacional respecto a ciertos temas pareciera ser pasiva, absurda y, definitivamente, inútil» (del sitio web del grupo, 2018).

10. Además de *El Hotel*, la trilogía está compuesta por *Los Millonarios*, de 2014, que aborda la eterna problemática del Estado y de los empresarios chilenos con los indígenas, dada la utilización abusiva de sus tierras, y *Fe de Ratas*, de 2018, sobre el candente tema de los abusos sexuales por parte de la Iglesia en Chile.

11. Creado por la directora teatral Fran Teixeira, en 2003. Forman parte del grupo las actrices y los actores Ana Luiza Rios, Fabiano Veríssimo, Levy Mota, Loreta Dialla y Márcio Medeiros. Vea: <<http://teatromaquina.weebly.com>>.

12. Creado por la directora teatral Fran Teixeira, en 2003. Forman parte del grupo las actrices y los actores Ana Luiza Rios, Fabiano Veríssimo, Levy Mota, Loreta Dialla y Márcio Medeiros. Vea: <<http://teatromaquina.weebly.com>>.

El Teatro Máquina es un grupo brasileño que surge en el año 2003 en la ciudad de Fortaleza, estado de Ceará.¹¹ En sus 17 años de actividad, el grupo ha explorado una escena experimental, en la que el gesto y la espacialidad coreográfica han tenido un papel preponderante, que ha interferido no solo con el uso de la palabra, sino especialmente en la operación narrativa de la imagen. Las diversas posibilidades de la escena que el Teatro Máquina ha experimentado a lo largo de los años —desde *O Cantil* (2008), espectáculo gestual, sin uso de palabras, pasando por el verborrágico *Ivanov* (2011) y por el glosolálico *Máquina Fatzler* (2014), hasta *Nossos Mortos* (2018), que, en el espacio vacío de la escena, genera prácticamente un arte de la vocalidad y la sonoridad— construyen una poética gesto-épico-espacial que, aunada al procedimiento colaborativo de creación, constituyen un constante cuestionamiento sobre cómo estar juntos, con los riesgos, las crisis y las invenciones que eso puede provocar. La dinámica del grupo se enlaza, del mismo modo, con otra vertiente política: generar espacios de discusión, a escala local, pero conectados con el movimiento nacional, sobre lo que es el teatro de grupo, en términos amplios, desde la gestión hasta sus opciones poéticas. El preguntarse por el encuentro, por el estar juntos, es un impulso poético decisivo en el trabajo de la compañía y que, en la práctica, habla también sobre un estar-grupo, estar-ciudad, estar-época, materializándose en el juego escénico de sus montajes.

Es interesante, en este aspecto, el viaje que realizan al interior de Ceará y de otros estados de la región nordeste de Brasil, en el proyecto intitulado *Sete Estrelas do Grande Carro*, en 2015, del que se derivó, pocos años después, el montaje anteriormente mencionado *Nossos Mortos*. El proyecto consistió en visitar, durante 28 días, siete ciudades de tres regiones de la zona semiárida del nordeste¹² en busca de «encuentros» en ese paisaje árido, azotado por la sequía, en contacto con su vida cotidiana, con la riqueza de sus manifestaciones culturales y también con sus aspectos históricos y políticos. Ese estar juntos, al considerar ese montaje, da a entender que el grupo aborda el tema de forma nada idealista, como una fraternidad utópica, pero de manera crítica, pues el encuentro, más allá de la naturaleza árida y de la riqueza cultural, también fue con ciudades abandonadas y lugares devastados. Como escriben en su sitio web: «En este viaje, temas relativos a las masacres de Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, en Crato, Ceará, y de Canudos, en la región agreste de Ba-

hía, se fundieron con el sentido trágico expuesto en el mito de Antígona» (2018). Ese clásico del teatro griego, de Sófocles, sobre la princesa que lucha para sepultar al hermano muerto contra la prohibición del poder/rey, les permitió confrontar sensiblemente otras historias, ahora reales, de muertes no sepultadas, abandonadas por una política oficial de olvido. El principal referente del montaje es el hecho ocurrido en Caldeirão de Santa Cruz, una comunidad diezmada por las fuerzas militares el 11 de mayo de 1937,¹³ que se une a otras masacres más recientes. El punto de conexión con ese hecho histórico, enterrado por la historia oficial de Ceará y de Brasil, fue un nexo sensible, sonoro, a partir de la melopeya de la tragedia griega, con cantos fúnebres del interior de Ceará, como las *incelenças*. Son voces femeninas que resuenan en ese montaje, lo que el crítico Valmir Santos (2018) señala como una perspectiva feminista de la escena, que podemos tomar, sutil pero incisivamente, como una marca crítica antipatriarcal, pues son solo dos actrices que, a veces, hacen referencia a Antígona y a su hermana Ismene. No existe en ella lugar para los personajes masculinos.

De la escena política

Comentando el montaje *El Hotel*, el crítico César Farah señala que algo fastidioso de la obra es que en ella el conflicto no emerge, pero incluso así eso es un «mal menor», pues existe un buen equilibrio entre la puesta en escena, el texto y la actuación. Justifica, incluso, esa falta de conflicto con el hecho de que la estructura del montaje es «episódica» e intenta reflejar una realidad histórica y social de Chile. De hecho, por ese motivo «deja de lado, tal vez en virtud de esa misma exposición [histórico-social], la conciencia de lo propiamente teatral» (2016). Se puede comprender la postura del crítico al considerar que, efectivamente, el montaje, por la lógica poética del fragmento (episódica), de cuadros escénicos que se cortan en seco, de esos personajes ancianos, cuyos dientes podridos dejan al descubierto su carácter de máscara (los actores usan prótesis que exageran sus arcadas dentales) y que se involucran en una serie de situaciones bizarras (como reflejos de recuerdos acerca del pasado, insinuando una desaparición, un maltrato a alguien que merecía esa represión, tomar remedios para evitar un colapso nervioso, ver en la TV imágenes de Chile, como la ya mencionada visita del Papa), no presenta ningún conflicto que se desarrolle de principio a fin.

13. «Formada por romeros, flagelados por la sequía, campesinos y negros, en su gran mayoría provenientes de Juazeiro do Norte, donde se habían dirigido para que el padre Cícero los bendijera, la comunidad se estableció en 1926 en la finca de Santa Cruz do Caldeirão, por recomendación del Padre Cícero, que cedió las tierras al beato José Lourenço, líder del grupo. En su punto álgido, Caldeirão llegó a tener aproximadamente dos mil habitantes, que vivían en una especie de cooperativa y producían casi todo lo que necesitaban [...lo que hizo que fueran acusados de comunistas y, después, se sumaron rumores, que se diseminaron entre la élite de Crato, de que esta comunidad invadiría y destruiría esa ciudad, de manera que en la...] madrugada del 11 de mayo de 1937, dos aviones y doscientos soldados destruyeron el poblado y ametrallaron a los colonos, diezmado a aquel pueblo pacífico. Los que no murieron en el acto fueron

cazados por policías y matones a servicio de los terratenientes. Muchos de ellos murieron decapitados. El Ejército [que ejecutó la orden del ministro de guerra de aquella época, Eurico Gaspar Dutra, que había sido convocado por el gobernador de Ceará, al enterarse de la situación en Crato] no guardó registros de la operación y niega hasta hoy la masacre» (Memorial de la Democracia)..

Pero ¿se podría realmente decir, por esos mismos motivos, que el montaje deja de lado lo propiamente teatral? Esa cuestión es importante para delinear el radical carácter de exposición de la teatralidad no solo de ese, sino también de los demás montajes anteriormente mencionados. A partir de lo expuesto, la parte final de este artículo se conectará con otro tema que las atraviesa, del documento, dando seguimiento al punto de vista de la citabilidad mencionada al comienzo. Es precisamente esa cuestión que permitirá abrir una convulsiva dimensión de memoria y temporalidad implicada en esas escenas. Eso de dejar de lado lo propiamente teatral parece, entonces, hacerse visible solo a partir de una determinada visión sobre la representación, como cerrada y autosuficiente en sus propios procedimientos, como si hubiera un «qué» específico que la escena quisiera «significar». En realidad, no existe un «qué» esa escena o ese teatro quiere «significar» y, por lo tanto, no hay en ella ningún conflicto que deba resolverse.

Ocurre algo análogo en *Nossos Mortos*, en otra clave sensible, pues esta presenta una sutil y delicada puesta en escena, cuyo espacio se muestra, de comienzo a fin, prácticamente vacío, con una o dos actrices en escena, que se presentan como actrices o como los personajes Antígona e Ismene. Realizan en escena, en una especie de ritual, un cambio de vestimenta/vestuario, entonan lamentos vocales, *incelenças*, trazan una sutil coreografía circular, arrastrando los pies por el piso, como en una invocación. Es una serie de acciones cuyo carácter visual y sonoro nos enfrenta más con un dilema perceptivo que con un conflicto de orden dramático. Tampoco aquí existe conflicto, sino la evidencia de una dramaturgia expandida menos dedicada a exponer un «qué» que un «cómo funciona» (CORNAGO, 2009), con todas sus opciones escénicas expuestas.

Basta pensar en el escenario-instalación de *Sin Título, Técnica Mixta*, su elemento dramaturgico-espacial esencial, para notar que ese tema del «conflicto» (ausencia de este) ocurre simultáneamente en ese montaje. Tal vez de forma más acentuada, por la yuxtaposición de muchas de las acciones escénicas llevadas a cabo, siempre expuestas, donde el espectador ni siquiera sabe bien desde qué lugar observar los elementos (leer los textos en el vestuario de los intérpretes y/o en las paredes del espacio, tocar los diferentes elementos escenográficos, observar las escenas desde diferentes ángulos, sorprenderse con movimientos escénicos que lo obligan a estar en movimiento), inmerso en una constante duplicidad referencial: ¿está en el teatro o en un museo que narra fragmentos de la perturbadora historia del país?

Lo que existe, arriesguemos aquí, en esos tres montajes, es una radical representación de sus elementos teatrales, cada vez más expuestos en su condición de materialidad escénica. Al salir del plano de la representación, lo que se nota es la insistencia —y no un «dejar de lado»— en una fuerza material que emerge de esas puestas en escena a modo de acontecimiento, como se puede pensar con Dubatti. En ese contexto, para el investigador, que reanuda un concepto del dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky (1933-2015), la escena se asume como acontecimiento. En sus últimos estudios, Dubatti deriva su pensamiento teatral para pensarlo, vinculado a ese acontecimiento, a partir de la noción de convivio.¹⁴ Como el mismo autor argentino comenta: «La base de lo inevitable del acontecimiento está en el término convivio» (2012, página 22). Otro término que Pavlovsky aporta a la teoría teatral es pensar ese arte —en oposición a un entendimiento del teatro solo como comunicación— como la de «situaciones de intensidad» (DE TORO, 2001). El acontecimiento teatral se destaca, en la perspectiva del convivio, por su carácter efímero, la reunión de cuerpos afectados por situaciones de intensidad. En el caso de estos tres montajes, se puede afirmar que existe una fuerza sensorial de la escena en clave diferencial, que se singulariza en la poética de cada uno de ellos. Por la fuerza de sus imágenes, por la intensidad de las actrices y de los actores, por el uso fragmentado de sus narrativas y juegos escénicos, esos montajes impiden cualquier lectura/interpretación/apreciación cerrada y pasiva. La escena se abre a la sensación, produciendo deslices perceptivos y aperturas en su interpretación en el mismo momento efímero de la expectación, que caracteriza el acontecimiento/convivio, en el cual el «teatro, antes, estimula, incita y provoca» (DUBATTI, 2012, página 15).

Lo que esos montajes elaboran, al considerar los estudios de la investigadora ecuatoriana Lola Proaño Gómez sobre el teatro latinoamericano en tiempos de globalización, es una «estética de la incertidumbre», en la que los espectadores se enfrentan a un discurso escénico incompleto. Algo similar comenta Dubatti, a partir del artista teatral argentino Mauricio Kartun, para ejemplificar ese teatro del acontecimiento/convivial. Para Kartun, el teatro elabora «imágenes que no comunican, sino que habilitan la propia elocuencia del espectador, porque incluso el mismo creador no sabría muy bien decir qué está comunicando» (DUBATTI, 2012, página 16). Con esas afirmaciones, podemos arriesgarnos a decir que el convivio opera, además de un «estar juntos» efectivo, por el encuentro necesario entre personas,

14. Por lo menos desde 2012, el autor desarrolla el concepto de convivio en contraposición con el de tecnovivio, que adquirió importancia, principalmente, en el año 2020, en virtud de la pandemia que está azotando al mundo y obligando a que la mayor parte de los trabajos se realice a través de las redes y los medios tecnológicos. En efecto, son diversas las lives que Dubatti ha realizado, incluso como invitado de universidades brasileñas. En esos encuentros, uno de sus argumentos más importantes es que esas dos modalidades deben coexistir. A pesar de todo, no se puede negar que el aspecto convivial del teatro —esta es la opinión de Dubatti— puede dar cabida al aspecto tecnovivial, pero lo contrario es irrealizable. No nos fue posible desarrollar, en este artículo, debido a la proximidad temporal, un análisis más profundo de lo que ocurre con la relación convivial/tecnovivial en el teatro en tiempos de aislamiento, de pandemia. Lo que se tiene es un estar viviendo, en este momento, esa crisis mundial, con todas las contradicciones y desigualdades sociales que se pusieron y se siguen poniendo en evidencia. En lo que respecta al teatro, lo que se percibe

es la creatividad de muchos grupos artísticos para manejar las dificultades personales, existenciales y sociales, materializando sus poéticas con, obligatoriamente, la utilización de dispositivos tecnológicos y poniendo muchas veces en jaque cuáles, efectivamente, la especificidad del teatro. Vilém Flusser, ese eminente pensador de los dispositivos, de las mediaciones tecnológicas, podría ayudar en ese ínterin, en particular cuando comenta que «la imaginación es la capacidad específica de crear y descifrar imágenes» (1998, página 27). Hacemos referencia a este autor porque «imagen» importa seguramente para una poética teatral tanto del convivio, en el sentido de que la escena constituye imagen, como del tecnovivio, en el sentido de que la pantalla constituye imagen. Pero esa no es una solución, sino una problematización, que señala el hecho de que, en ese contexto de crisis, la especificidad del teatro nos escapa porque, de alguna manera, e incluso de modo tan evidente al punto de cegarnos, lo que nos escapa es la propia noción de vida. ¿Cómo será el teatro en la pospandemia, por ejemplo? Es posible enarbolar algunas posibilidades, pero cualquiera de ellas sería induda-

para realizar y asistir a un montaje teatral, un preguntarse por lo que significa convivir o, propiamente, vivir. Al ser eso efectivo, se apuesta por que, sí, existe un conflicto que se agita en esos montajes, pero que no está elaborado completamente dentro de sus estructuras escénico-dramatúrgicas, sino que señala a la realidad: existe en el plano de lo social. Es justamente ese conflicto al que se hace constante alusión en sus materialidades escénicas y que, de hecho, es constatado muchas veces por la crítica, que no se restringe a realizar un análisis formal de las obras sin trazar un plano de cruce con lo social. No dejan de llamar la atención los conceptos que algunos críticos utilizaron para referirse a esos montajes, como: «materialidad del llanto», para *Nossos Mortos*, por Valmir Santos (2018); «la memoria como un campo de batalla de los sentidos», para *Sin Título, Técnica Mixta*, por Javier Gragera (2016); y «la peor herencia ética de la dictadura», para *El Hotel*, por César Farah (2016).

Otro aspecto que debe considerarse, relativo a esa conflictividad de lo social, es la utilización de documentos en los tres montajes, un alcance de lo real en la escena. Los diversos documentos de la Guerra del Pacífico o del conflicto armado interno, que se exhiben en la antesala y en la propia sala de la presentación de la obra de Yuyachkani (el escenario-instalación-museo), cargan una fuerza dramatúrgica intervalar. Pues no se trata, necesariamente, de una acción didáctico-histórica que acompaña al montaje, sino que es la parte inherente de su poética. Lo mismo ocurre con la obra de La María, que presenta en la TV grabaciones reales de la visita del Papa Juan Pablo II al Chile dictatorial y del reaccionario padre Hasbún, lo que pone de manifiesto una tensa contradicción de la Iglesia con su mensaje «carismático» corrompido por esas dinámicas de poder. En la obra del Teatro Máquina, aunque no se muestren documentos, se citan diversos testimonios de familiares o conocidos de personas desaparecidas en conflictos sociales. La directora, Fran Teixeira, llega a comentar que el vínculo entre Antígona y estas historias enterradas se relaciona con un duelo interminable (apud MONTEIRO, 2019), cuyo sentido de pérdida se pone de manifiesto en la escena, podría decirse, en la «materialidad de un llanto» (SANTOS, 2018). Es exactamente ese recurso a lo documental que presenta, entre otros en la teatralidad de esos montajes, un grado de cita. La inserción del documento, de un dato de la realidad en esos teatros del acontecimiento nos habla de un olvido de ese y en ese real. El documento entra con una fuerza poético-política de orden residual.

Miguel Rubio llega a comentar, acerca de la opción de volver a montar en 2015 *Sin Título, Técnica Mixta*, estrenada en 2004:¹⁵

Hay un peligroso negacionismo. Hay una falsa memoria salvadora que ha intentado imponer el fujimorismo. Eso es grave. El teatro tiene un modestísimo aporte, pero si se suma al que hacen todos los artistas, las redes sociales, toda esa movilización en torno a los temas de memoria (apud MELGAR, 2018).

Lo que se quiere señalar, en este contexto, es un pliegue temporal abierto por la fuerza escénica de esas obras que, en su carácter de acontecimiento, producen un hiato en la temporalidad del presente, abriendo en él una diferencia que pone en jaque el mismo presente. En esos tres montajes, cada uno a su modo, en su poética, se aborda un teatro de la memoria. Sin embargo, no se hace un reconocimiento objetivo y fácil de la memoria a la que aluden, como si esos trabajos tuvieran la intención de activar una función didáctica e incluso moralizante. Mucho menos plantean una tesis, ya sea de rigor teórico-artístico, académico o científico-social sobre esos hechos, que ponen en evidencia un mundo tremendamente inquietante y desestabilizador. La fragilidad sensible que interviene en esos hechos no resiste ningún lenguaje categorial ni totalizante, como una tesis. Se trata de una escena, en el contexto amplio del teatro latinoamericano contemporáneo, que, por su recurso material, fragmentario, sensorial y fronterizo (en la fuerza de la imagen, del gesto, del espacio, de la sonoridad, del flujo verbal y vocal), opera poéticamente por opacidad, por desajustes perceptivos, por señales truncadas (RICHARD, 2000), impidiendo una lectura cristalina y verdadera de la escena. Nadie tendría la autoridad de esa lectura, ni siquiera la artista o el artista.

Estamos frente a una poética fragmentada, que se niega a forjar lecturas totales de una memoria de lo roto, de lo abandonado, de lo borrado (RICHARD, 2000), de la que adviene su marca residual y su singular temporalidad. Ese es el movimiento de la cita, de un tiempo intermedio en el que siempre hay más de un tiempo en movimiento, en el que se abre un pasado que el pensador chileno Pablo Oyarzún denomina «eficaz» porque «horada el presente, que lo difiere constitutivamente en sí mismo y de sí

blemente fallida. Y Flusser nos invita a descifrar ese acto por ser del orden de la cifra, por darse sobre una falla, la imagen como falla. Si es difícil pensar en el teatro del futuro es porque, en realidad, lo que es difícil es pensar en cómo se está constituyendo la vida para el futuro. Tal vez solo si somos capaces de imaginar —y dando rienda suelta a la imaginación— cómo será la vida podremos imaginar cómo será ese teatro. Es justamente en este plano del pensamiento que la falla importa, que esa inespecificidad del teatro se vuelve acuciante, porque nos abre el presente en su difícil complejidad político-económica, en que los temas pendientes de desigualdad y flagelos sociales, las exclusiones históricas y los aberrantes privilegios, evidentes ahora en la pandemia, no solo ya existían, sino que se derivan del modo en que se constituyen nuestros modelos socioeconómicos actuales —los cuales, muchas veces, impiden incluso tomar los debidos cuidados con la pandemia—. Es justamente el lastre de esos modelos, en el recorte que el presente artículo realiza, que se quiere pensar con el teatro latinoamericano contemporáneo, para encontrar un posible puente o punto de vista.

15. Es la investigadora Carla Dameane Pereira de Souza (2016) quien relata que el grupo volvió montar la obra en el 2015, un año antes de las elecciones, para intentar hacer frente al negacionismo aludido en la cita de Rubio. Ese año, la candidata Keiko Fujimori, hija del exdictador, se postuló a la presidencia. Las elecciones se realizarían en 2016. Efectivamente, desde 2011, la candidata (para el desconcierto del grupo y, definitivamente, de buena parte de la población peruana) había llegado a la segunda vuelta con una cantidad avasalladora de votos.

mismo, que lo abre, en virtud de su advenimiento, al después» (2000, página 248). La cita, la escena-cita, opera un acontecimiento, entonces, una ruptura temporal en el presente de la oficialidad, abriendo otros presentes remanentes, que evidencian sus máquinas de desmemoria. La cita dispara una chispa, una reminiscencia benjaminiana que estalla en el momento de un peligro relacionado con un presente que es múltiple y no solo de unos pocos. En un momento de peligro relacionado con ese sol/luna escenográfico de *Nossos Mortos*, para que no deje de inquietarnos junto a aquellos lamentos sonoros, esa inmensa bandera escenográfica compuesta por ropas blancas y rojas, con los colores de la bandera de Perú, para re-me-mo-rar los años del conflicto armado interno, ese perro muerto y sangrando escenográfico, mudo y estático, en el piso de aquel salón de *El Hotel*, de una violencia evidente y muda que puede caer —y no ha dejado de caer— en el inminente riesgo de la indiferencia.

∴ Este texto es responsabilidad exclusiva de sus autores y no refleja necesariamente la opinión de Itaú Cultural.

Referencias

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

BENZA, Rodrigo. Calles, iglesias y plazas: los espacios en las manifestaciones de teatralidad andina. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 38, Florianópolis, ago./sep. 2020.

CÁPONA, Daniela; DEL CAMPO, Alicia. *Figuraciones del mal: agresores y violencia en el teatro chileno contemporáneo*. Fondart 2018, Min. de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Chile, 2019.

CORNAGO, Oscar. ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *Agenda Cultural da Universidad de Antioquía*, n. 158, Sistema de Revistas da Universidad de Antioquía, España, sep. 2009. Disponible en:

<<http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/view/2216/1788>>. Accedido el 1 de diciembre de 2013.

CULTURIZARTE. El Hotel: crítica de la obra de teatro de La María, 30 de septiembre de 2016. Disponible en: <<https://culturizarte.cl/el-hotel-critica-de-la-obra-de-teatro-de-la-maria/>>. Accedido el 16 de noviembre de 2020.

DE TORO, Alfonso. Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro: en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la “hibridez” e “intermedialidad”. *Revista Gestos: revista de teoría y práctica de teatro hispano*, n. 32, Irvine, University of California, sep. 2001, p. 14-49. Disponible en: <<http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Reflexiones.htm>>. Accedido el 12 de noviembre de 2004.

_____. La(s) teatralidade(s) postmoderna(s), simulación, deconstrucción y escritura rizomática. En: DE TORO, Alfonso; PÖRTL, Klaus (Eds.). *Variaciones sobre el teatro latinoamericano*. Frankfurt, Madrid: Ed. Vervuert: Iberoamericana, 1996.

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. En: CARREIRA, André; BIÃO, Armindo; TORRES, Walter. *Da cena contemporânea*. Porto Alegre: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace), 2012, p. 12-38.

_____. Argentina. El canon de la multiplicidad. *Revista CELCIT de teatro*, n. 11-12, año 9, Buenos Aires, 1999, p. 30-36.

FARAH, César. “El hotel” de la compañía “La María”, un texto descarnado y brutal. *El Mostrador – Crítica y Opinión*, Santiago, 23 de septiembre de 2016. Disponible en: <<https://www.elmostrador.cl/cultura/2016/09/23/critica-de-teatro-el-hotel-de-la-compania-la-maria-un-texto-descarnado-y-brutal/>>. Accedido el 15 de noviembre de 2020.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

FIALHO, Ana; LOPES, Paola. Una escena con múltiples entradas. Entrevista con Miguel Rubio Zapata. Investigación Teatral. *Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, v. 11, n. 17, Universidad Veracruzana (México), abr.-sep. de 2020.

GRAGERA, Javier. "Sin Título, Técnica Mixta": la memoria como un campo de batalla de los sentidos. *Agenda Cultural em Lima*, 6 de abril de 2016. Disponible en: <<https://enlima.pe/blog/critica-teatro/sin-titulo-tecnica-mixta-grupo-yuyachkani>>. Accedido el 15 de noviembre de 2020.

LORES, Eduardo. "Sin Título, Técnica Mixta": nuestra crítica sobre la obra de Yuyachkani. *El Comercio*, Lima, 2 de junio de 2018. Disponible en: <<https://elcomercio.pe/luces/teatro/impreso-titulo-tecnica-mixta-nuestra-critica-obra-yuyachkani-noticia-524557-noticia/>>. Accedido el 15 de noviembre de 2020.

MELGAR, Ginno. *Sin Título, Técnica Mixta: cómo perder el miedo a mirar la historia*. LAMULA.PE, Perú, 10 mayo de 2018. Disponible en: <<https://redaccion.lamula.pe/2018/05/10/sin-titulo-tecnica-mixta-yuyachkani-2018/ginnopaulmelgar/>>. Accedido el 17 de noviembre de 2020.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. 1937 – 11 de mayo: Sítio do Caldeirão, no CE, é massacrado. *Museu multimídia dedicado à luta pela democracia no Brasil*. Disponible en: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/comunidade-do-caldeirao-e-massacrada>>. Accedido el 16 de noviembre de 2020.

MONTEIRO, Teresa. Esse luto interminável. *O Povo*, Fortaleza, 25 de abril de 2019. Disponible en: <https://www.opovo.com.br/jornal/vida_e_arte/2019/04/22/esse-luto-interminavel.html>. Accedido el 15 de noviembre de 2020.

OYARZÚN, Pablo. Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. En: BENJAMIN, Walter. *La dialéctica en suspenso*. Santiago: Lom Ediciones, 2009.

_____. Experiencia y tiempo, traición y secreto. En: RICHARD, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2000, p. 245-252.

RICHARD, Nelly. (Org.) *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2000. p. 245-252.

RIZK, Beatriz. Teatro latino-americano: incursões históricas e teóricas das últimas décadas a partir da contemporaneidade. *O Percevejo Online*, v. 8, n. 2,

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), Río de Janeiro, dic. 2016, p. 1-27.

SANTOS, Valmir. A materialidade do pranto. Teatrojornal – Leituras de Cena, 15 de abril de 2018. Disponible en: <<https://teatrojornal.com.br/2018/04/a-materialidade-do-pranto/#more-20781>>. Accedido el 15 de noviembre de 2020.

SOUZA, Carla. O que aprendemos com o passado: *Sin Título, Técnica Mixta*, revisado (2015), de Yuyachkani. *Aletria* – Revista de Estudos de Literatura, v. 26, n. 1, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016, p. 49-66.

Direcciones de internet

En la maraña de algoritmos en la que se convirtió la vida de los mortales en este planeta, pensamos que sería bueno reunir direcciones de Internet dirigidas a la práctica de la crítica en las áreas de circo, danza, teatro y otras variantes que se hacen presentes.

La siguiente lista incluye fuentes de investigación y consulta fundamentales para la producción de análisis. Son blogs, sitios web, revistas electrónicas y portales que realimentan a quienes hacen y a quienes disfrutan de las artes escénicas (teniendo en cuenta que toda lista supone brechas).

Individuales, colectivas o institucionales, las iniciativas evidencian una fuerte red de espacios imbuida de registrar y pensar una parte considerable de las creaciones que se hacen públicas en diferentes regiones de Brasil e incluso en el exterior. Un inventario provisional a la manera de brújula.

- Agora Crítica Teatral | www.agoracriticateatral.com.br (Porto Alegre)
- Alzira Revista – Teatro & Memória | www.alzirarevista.wordpress.com (São Paulo)
- Antro Positivo | www.antropositivo.com.br (São Paulo)
- Aplauso Brasil | www.aplausobrasil.com.br (São Paulo)
- Artezblai – el Periódico de las Artes Escénicas | www.artezblai.com (Bilbao)
- Bacante | www.bacante.com.br (São Paulo)
- Blog da Cena | www.blogdacena.wordpress.com (Belo Horizonte)
- Blog do Arcanjo | www.blogdoarcanjo.com (São Paulo)
- Bocas Malditas | www.bocasmalditas.com.br (Curitiba)
- Cacilda | www.cacilda.blogfolha.uol.com.br (São Paulo)
- Caixa de Pont[o] – Jornal Brasileiro de Teatro | caixadeponto.wixsite.com/site (Florianópolis)
- Cena Aberta | www.cenaaberta.com.br (São Paulo)
- Circonteúdo – o Portal da Diversidade Circense | www.circonteudo.com (São Paulo)
- Conectdance | www.conectdance.com.br (São Paulo)
- Crítica Teatral | www.criticateatralbr.com (Rio de Janeiro)
- Da Quarta Parede | www.daquartaparede.com (São Paulo)
- Daniel Schenker | www.danielschenker.wordpress.com (Rio de Janeiro)
- DocumentaCena – Plataforma de Crítica | www.documentacena.com.br (diferentes cidades)
- Enciclopédia Itaú Cultural | enciclopedia.itaucultural.org.br (São Paulo)

Farofa Crítica | www.farofacritica.com.br (Natal)

Farsa Mag | www.farsamag.com.ar (Buenos Aires)

Filé de Críticas | filedecriticas.blogspot.com (Maceió)

Folias Teatrais – Letras, Cenas, Imagens e Carioquices | foliasteatrais.com.br (Rio de Janeiro)

Horizonte da Cena | www.horizontedacena.com (Belo Horizonte)

Ida Vicenzia – Crítica de Teatro e Cinema | idavicenzia.blogspot.com (Rio de Janeiro)

Idança.net | www.idanca.net (São Paulo)

Ilusões na Sala Escura | www.ilusoesnasalaescura.wordpress.com (São Paulo)

Karpa | www.calstatela.edu/al/karpa (revista eletrônica latino-americana editada em Los Angeles)

Lionel Fischer | lionel-fischer.blogspot.com (Rio de Janeiro)

Macksen Luiz | macksenluiz.blogspot.com (Rio de Janeiro)

Nacht Kritik | www.nachtkritik.de (Berlim)

Notícias Teatrales | www.noticiasteatrales.es (Madri)

O Teatro como Ele É | www.oteatrocomoelee.wordpress.com (Belém)

Observatório do Teatro | www.observatoriodoteatro.uol.com.br (São Paulo)

Observatório dos Festivais | www.festivais.com.br (Belo Horizonte)

Palco Paulistano | palcopaulistano.blogspot.com (São Paulo)

Panis & Circus | www.panisecircus.com.br (São Paulo)

Parágrafo Cerrado | www.paragrafocerrado.46graus.com/ (Cuiabá)

Pecinha É a Vovozinha! | www.pecinhaeavovozinha.com.br (São Paulo)

Primeiro Sinal | primeirosinal.com.br/ (Belo Horizonte)

Qorpo Qrítico | www.ufrgs.br/qorpoqrítico (Porto Alegre)

Quarta Parede | www.4parede.com (Recife)

Questão de Crítica – Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais | www.questaodecritica.com.br (Rio de Janeiro)

Revista Barril | www.revistabarril.com (Salvador)

Ruína Acesa | ruinaacesa.com.br (São Paulo)

Satisfeita, Yolanda? | www.satisfeitayolanda.com.br (Recife)

Teatro para Alguém | www.teatroparaalguem.com.br (São Paulo)

Teatrojornal – Leituras de Cena | www.teatrojornal.com.br (São Paulo)

Tribuna do Cretino | www.tribunadocretino.com.br (Belém)

Tudo, Menos uma Crítica | www.medium.com/@fernandopivotto (São Paulo)

Válvula de Escape | www.escapeteatro.blogspot.com (Porto Alegre)

Vendo Teatro – uma Plataforma para Falar sobre Teatro em Pernambuco | www.vendoteatro.com (Recife)

Ficha técnica

NÚCLEO DE ARTES ESCÉNICAS

Gerencia

Galiana Brasil

Coordinación

Carlos Gomes

Producción

Felipe Sales

Cocuraduría

Valmir Santos

NÚCLEO ENCICLOPEDIA

Gerencia

Tânia Rodrigues

Coordinación

Glaucy Tudda

Producción

Karine Arruda

NÚCLEO DE COMUNICACIÓN Y RELACIÓN

Gerencia

Ana de Fátima Sousa

Coordinación

Carlos Costa

Edición

Ana Luiza Aguiar (subcontratada), Milena Buarque y Valmir Santos (cocurador)

Producción editorial

Pamela Rocha Camargo y Victória Pimentel

Diseño

Estúdio Lumine (subcontratado)

Supervisión de la revisión

Polyana Lima

Revisión del portugués

Karina Hembra y Rachel Reis (subcontratadas)

Traducción al español

Atelier das Palavras Tradução Interpretação Ltda. (subcontratado)

Revisión del español

Atelier das Palavras Tradução Interpretação Ltda. (subcontratado)

3683-2858

TOPICO de INT
SAT
COM

